

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara - SP

MARCUS VINÍCIUS BENITES

INTERDISCURSIVIDADE EM OVÍDIO: recorrências expressivas entre *Amores* II, 4;
Pônticas III, 8 E *Tristes* I, 11



Araraquara - SP

2014

MARCUS VINÍCIUS BENITES

INTERDISCURSIVIDADE EM OVÍDIO: recorrências expressivas entre *Amores* II, 4;
Pônticas III, 8 E *Tristes* I, 11

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como exigência para obtenção do grau de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

Bolsa: CAPES

Araraquara

2014

Marcus Vinícius Benites

INTERDISCURSIVIDADE EM OVÍDIO: recorrências expressivas entre *Amores* II, 4; *Pônticas* III, 8 e *Tristes* I, 11

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

Bolsa: CAPES

Data de defesa: 30/05/2014

Membros componentes da banca examinadora:

Presidente e orientador:

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado
UNESP/Araraquara

Membro TITULAR:

Prof. Dr. Carlos Lévy (Université Paris IV - “La Sorbonne”)
Paris/França

Membro TITULAR:

Prof. Dr. Paulo Martins (FFLCH-USP-SP)
USP/São Paulo

Membro TITULAR:

Prof. Dr. Brunno Vinícius Gonçalves Vieira (FCLAr/UNESP)
UNESP/Araraquara

Membro TITULAR:

Prof. Dr. Márcio Thamos (FCLAr/UNESP)
UNESP/Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara – SP

Aos meus.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, com especial atenção

à CAPES pelo financiamento desta pesquisa, sobretudo durante o estágio na França;

aos funcionários da FCL-Araraquara, pela presteza no atendimento e auxílio;

aos professores que ministraram as disciplinas de pós-graduação e que trouxeram contribuição inestimável a este estudo;

aos professores Dr. José Dejalma Dezotti e Dr. Alceu Dias Lima, presentes lá quanto tudo começou;

aos professores Dr. Márcio Thamos e Dr. Brunno Vinícius Vieira, pelas sugestões dadas no Exame Geral de Qualificação, pelas reflexões propiciadas durante as aulas, mesmo as da Graduação, e pela amizade;

ao Prof. Dr. Carlos Lévy, com gratidão, pela contribuição ao projeto, simpatia e acolhida sem igual em Paris;

ao Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, em especial, por ter confiado em um estudante incipiente há 14 anos, tê-lo orientado desde então, ensinando-lhe o latim e o fazer científico, sempre com paciência, amizade e também humor;

aos amigos que acompanharam o trajeto desde o início, àqueles que ficaram pelo caminho, e aos que foram descobertos fazendo a mesma jornada;

aos familiares;

a meus pais e sogros, pelo carinho, atenção e prontidão nas necessidades, pela fé e esperança depositadas;

a minha esposa Tatiani, que participou da mesma batalha na mesma trincheira, pelo amor, carinho, amizade, companheirismo e paciência, e a quem realmente importa dizer, já que sem ela nada mais teria relevância: “olha, fiz uma tese”;

àquilo que, dentro de nós, é divino e que, por isso mesmo, nos torna mais humanos, chamem como quiserem.

Cansado da sua beleza angélica, o Anjo vivia ensaiando caretas diante do espelho. Até que conseguiu a obra-prima do horror. Veio, assim, dar uma volta pela Terra. E Lili, a primeira meninazinha que o avistou, pôe-se a gritar da porta para dentro de casa: “Mamãe! Mamãe! Vem ver como o Frankenstein está bonito hoje!”

Mário Quintana (*O Disfarce*)

Desconfia da tristeza de certos poetas. É uma tristeza profissional e tão suspeita como a exuberante alegria das coristas.

Mário Quintana (*Os Farsantes*)

*O poema
essa estranha máscara
mais verdadeira do que a própria face...*

Mário Quintana (*O Poema*)

RESUMO

A crítica mais tradicional ao poeta latino Ovídio, tendo como base o biografismo, tendeu a ver, nos poemas do exílio, obras inferiores àquelas das outras fases de sua produção poética. O motivo para isso foi a credulidade nas afirmações deterministas do próprio enunciador ovidiano, presentes nas elegias do desterro, de que as condições adversas de escrita seriam responsáveis por textos com menos qualidade estética que os anteriores. No entanto, comparando-se elegias dessa fase com as de sua fase erótico-amorosa, percebe-se um mesmo estilo, perene, que perpassa toda sua produção elegíaca. Esse estilo de composição, fundado na utilização mais livre de recursos expressivos, também foi responsável pelo fato de o poeta latino ter sido tachado, por parte de seus estudiosos, como retórico e exagerado. Contudo, as análises feitas aos textos indicam que a utilização de figuras de linguagem na composição dos versos sugere novas possibilidades de sentidos textuais. Assim, há homologação entre os planos da expressão e do conteúdo, em que relações fonológicas, no texto, também constituem relações semânticas. Deste modo, questiona-se o biografismo como método de análise, pelo que ele condiciona e delimita os estudos a respeito de Ovídio. Propõem-se, em contrapartida, análises que levem em conta, de forma predominante, relações interdiscursivas, ou seja, aquelas que, privilegiando a verificação e interpretação dos recursos expressivos, possam trazer novas leituras.

Palavras-chave: Ovídio. Elegia. Biografismo. Interdiscursividade. Recursos Expressivos. Figuras de estilo.

RÉSUMÉ

La critique la plus traditionnelle, sur la base du biographisme, avait la tendance à voir les poèmes du exil inférieurs aux poèmes de la phase amoureuse d'Ovide. La raison en était la crédulité aux vers déterministes du énonciateur ovidien, présentes dans le recueil des *Tristes*. Selon cet énonciateur, les conditions défavorables du banissement seraient responsables pour une rédaction moins élaborée en esthétique que celle des vers des oeuvres précédentes. Mais la comparaison entre les élégies de cette phase e les autres de la phase dite amoureuse montre un même style, qui semble imprégner toute sa production élégiaque . Ce style de composition, fondé sur l'utilisation libre de l'expressivité artistique, était également responsable du fait que le poète latin a été marqué, par divers chercheurs, comme rhétorique et exagéré . Cependant, les analyses des textes qu'ont été faites au cours du travail de recherche indiquent que l'utilisation de figures de style dans la composition des vers suggère des nouvelles possibilités de significations textuelles. Ainsi, il y a une espèce d'approbation entre les deux plans du langage, le plan de l'expression et le plan du contenu, qui permet voir que les relations phonologiques dans le texte sont aussi des relations sémantiques. On s'interroge, alors, sur la pertinence des études qu'ont le biographisme comme une méthode d'analyse, car il détermine trop et délimite généralement les études sur Ovide. Par contre, il faut proposer des analyses qui mettent en scène une attention spéciale aux relations interdiscursives – entre les poèmes d'Ovide –, c'est à dire, celles qui privilégient la vérification et l'interprétation des figures de style qui traversent les élégies des différentes phases d'écrite du poète e qui peuvent apporter, comme conséquence, des nouvelles lectures.

Mots-clés : Ovide . Élégie . Biographisme . Interdiscursivité . Expressivité . Figures de style .

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Pablo Picasso – *Les Femmes d'Alger (O Versão O)* capa

FIGURA 2 – Katsushika Hokusai – *A Grande Onda de Kanagawa* p.194

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: A PROPOSTA DE UMA ANÁLISE INTERTEXTUAL DA PRODUÇÃO ELEGÍACA DE OVÍDIO	11
1.1 Síntese da produção poética de Ovídio: Obra	11
1.2 A questão do exílio: a persona poética e a pessoa histórica	12
1.3 Uma proposta de estudo não condicionada ao biografismo	16
2 A TENDÊNCIA REDUTORA DO BIOGRAFISMO EM ALGUMAS ANÁLISES DA OBRA DE OVÍDIO	26
2.1 O biografismo tradicional: análise da obra condicionada à suposta vida	27
2.2 Vida pitoresca: condição para uma obra não ordinária	39
2.3 A poesia de Ovídio: uma inovação do gênero	44
2.4 O biografismo e suas contradições	51
2.5 Sem simulação, a elegia descaracteriza-se	56
3 OS DIÁLOGOS DE OVÍDIO	68
3.1 Ovídio, uma metáfora real	84
3.2 Sem a relegatio, a mesma poesia	94
4 RELAÇÕES ENTRE TEXTOS: DEFINIÇÕES	104
4.1 A importância das relações entre textos para a significação	107
4.2 A emulação, o estabelecimento do cânone, a paráfrase e a polissemia	118
5 ANÁLISE DE RECURSOS EXPRESSIVOS EM <i>AMORES</i> , II, 4 E EM <i>PÔNTICAS</i> , III, 8	126
5.1 Relações entre expressão e conteúdo	128
5.2 <i>Amores</i> , II, 4: uma argumentação expressiva	135
5.3 <i>Pônticas</i> , III, 8: a rudeza do conteúdo obtida pelo ornato da expressão	154
6 <i>TRISTES</i> I, 11: VERSEJAR É <i>PRECISO</i>	169
6.1 Oponente versificado, oponente vencido	185

7 CONCLUSÃO: O <i>EXÍLIO POÉTICO</i> A SE EVITAR	195
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	201

1 Introdução: A proposta de uma análise intertextual da produção elegíaca de Ovídio

E tu para que queres um barco, pode-se saber, foi o que o rei de facto perguntou [...], Para ir à procura da ilha desconhecida, respondeu o homem, Que ilha desconhecida, perguntou o rei disfarçando o riso, como se tivesse na sua frente um louco varrido, dos que têm a mania das navegações, [...], Disparate, já não há ilhas desconhecidas, Quem foi que te disse, rei, que já não há ilhas desconhecidas, Estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas [...].

(SARAMAGO, 2001, p.16-17)

1.1 Síntese da produção poética de Ovídio: Obra

Acredita-se que Públio Ovídio Naso, natural de Sulmona, na Itália Central, tenha nascido em 43 a.C. e falecido em 17 ou 18 d.C. Essas datas, bem como outras da estabelecida biografia do escritor latino, não podem ser afirmadas com exatidão, pois são extraídas das próprias elegias do poeta - sobretudo as da produção derradeira – excetuando-se a data de morte, presumida pela ausência de novos textos. Ao iniciar dentro do gênero elegíaco, Ovídio seguiu os temas desse tipo de escrita poética. Criou Corina para que, em *Amores*, sua primeira obra, travasse, com seu eu poético, as *batalhas* amorosas, tal como já haviam feito, antes dele, Propércio (50 a.C. – 15 a.C.) e sua Cíntia, bem como Tibulo (55 a.C. – 19 a.C.) e sua não menos célebre Délia, influenciados, certamente, pelo lugar-comum estabelecido pelo precedente Catulo (84 a.C. – 54 a.C.), criador de Lésbia e poeta também elegíaco em parte de sua produção.

Sem sair completamente do tema amoroso, nem dos dísticos elegíacos, mas mesclando o gênero¹ – em sua concepção mais moderna – à escrita epistolar e já antecipando a temática mitológica a ser abordada posteriormente, seguem-se as *Heroides*, cartas de heroínas famosas aos seus respectivos heróis, em que o poeta adota o eu lírico feminino – fato que não só demonstra um domínio técnico do dissimular poético bastante hábil como, também, lança um questionamento a análises ovidianas que se norteiam exclusivamente pelo biografismo².

¹ Embora Ovídio tenha escrito as *Heroides* em dísticos elegíacos, e se possa estabelecer uma relação entre essa obra e as elegias do poeta latino, os textos são apresentados na forma de cartas, cujo eu poético, majoritariamente feminino e mitológico, não pode ser confundido com o próprio autor.

² Como a de Peter Green, em prefácio a *Amores & Arte de Amar* (2011), mais bem apresentada e refutada no capítulo seguinte deste trabalho.

Ainda dentro da temática amorosa, o poeta latino escreve *A Arte de Amar* e *Remédios do Amor*. Posteriormente, em projeto de maior fôlego, intenta contar toda a história do mundo em suas *Metamorfoses*, que expõem, em versos hexamétricos – os mesmos da epopeia –, a constituição de um cosmos ordenado a partir de transformações extraídas dos relatos mitológicos. Segue-se a obra inacabada *Os Fastos*, a respeito do calendário romano, com forte base nos mitos nacionais, e as consideradas obras *do exílio*, as epístolas chamadas *Pônticas*, em que o poeta suplica a amigos que intercedam em seu favor no caso do castigo do desterro, compostas em versos elegíacos – assim como as *Heroides*, uma produção genericamente híbrida - e as elegias dos *Tristes*, em que o eu poético retorna ao gênero inicial elegíaco mais tradicional, fundindo o eu poético ao próprio poeta, mas dessa vez abordando temática bastante diversa e, inclusive, demonstrando que se poderia direcionar o fazer elegíaco a outros rumos que não apenas o do padecimento/ensinamento amoroso.

Pelo fato de retirar as amarras estabelecidas pela tradição latina de uma escrita condicionada a um tema predominante, esse tipo de composição influenciou a poética na modernidade³. Além dessas obras, consideradas as principais devido a uma maior recorrência de estudos e referências⁴ – tornaram-se canônicas – o poeta latino também é o autor de textos menos citados, como *Os Remédios para o Rosto Feminino* – de sua fase inicial – *Íbis* – da fase final, e mesmo de uma peça que não chegou aos leitores modernos como legado e que revisa uma das heroínas das *Heroides* (carta XII), *Medeia*.

1.2 A questão do exílio: a *persona* poética e a pessoa histórica

Mesmo não gozando, dentro da tradição de estudos latinos⁵, do mesmo prestígio de autores como Virgílio ou Horácio, modelos de um estilo de composição mais sóbrio desenvolvido no que se convencionou chamar de *período clássico da literatura latina*, Ovídio foi célebre a leitores de diversas épocas, inclusive aos seus contemporâneos. O poeta fez parte, assim, do cânone de autores antigos estudados e difundidos durante o período medieval, que sucedeu ao final do Império Romano, influenciando autores como Dante Alighieri, cujo

³ Como se pode verificar no poema Elegia, de Carlos Drummond de Andrade (1979, p.321-322), em que o poeta mineiro não aborda o sofrimento amoroso ou trata desse tema: “Ganhei (perdi) meu dia./ E baixa a coisa fria/ também chamada noite, e o frio ao frio/ em bruma se entrelaçam, num suspiro [...]”

⁴ Além de comporem a maioria das publicações dos textos ovidianos e serem aquelas que, de fato, influenciaram a literatura vindoura, o que se pode atestar, por exemplo, pela importância das *Metamorfoses* para o renascimento (Martins, 2009a, p.57), são as obras de maior extensão e, também, as mais abordadas nos manuais e compêndios de literatura latina, como se pode observar em *A Literatura Latina* (Cardoso, 2011, p.80-87).

⁵ A esse respeito, um trabalho crítico nosso já foi desenvolvido, na forma de dissertação de Mestrado (Benites, 2008), para o que são esclarecedores os capítulos 5 e 6 (p.78-100).

eu poético o cita no primeiro canto da *Divina Comédia* como pertencendo ao seletto grupo de poetas que seriam *mestres* do fazer estético para os italianos – com Homero, Horácio, Lucano e Virgílio, junto aos quais Dante teria sido o *sexto entre tanto saber*⁶. Ovídio, embora não seja dos autores latinos tidos exatamente como exemplo do modelo *clássico*⁷, continua sendo bastante pesquisado, sendo um dos poetas essenciais ao desenvolvimento de estudos de literatura latina que se pretendam minimamente abrangentes.

O paradoxo de o escritor latino apresentar-se, ao mesmo tempo, já como um dos *párias*⁸ da grande época dourada da literatura latina, a que viveu, predominantemente, sob os comandos do imperador Otaviano Augusto, mas, também, como dos mais permanentemente lidos e pesquisados, talvez se deva a um fator específico. Embora sua escrita fuja ao modelo mais clássico da poesia latina⁹, Ovídio apresenta, também, escritos singulares e que tendem ao pitoresco, seja por um estilo mais livre no tratamento do amor, especificamente nas obras iniciais, seja pela aura que o *personagem* Ovídio – o eu elegíaco, sua *persona* – desenvolveu por conta do exílio expresso em sua poesia.

O poeta latino, pelo caso do desterro, atestado, no entanto, tão somente em seus próprios poemas, dá ao eu poético uma espécie de *gran finale*, consequência de seus anteriores escritos pautados por pouquíssimo decoro. Assim, o poeta que cantou desbragadamente o amor, indo contra os presumidos valores morais puritanos da Roma de Augusto, tem por esse *crime* a punição do exílio. O fato, tratado de modo literário por Ovídio em seus textos finais, especificamente os *Tristes* e as *Pônticas*, e tomado como biográfico pela crítica vindoura, teria sua comprovação nos próprios versos do poeta¹⁰, desde que

⁶ Alighieri, 2000, p.46, em tradução de Ítalo Eugênio Mauro. A assunção de Ovídio ao grupo seletto de poetas eleitos por Dante também não passou despercebida a Fredouille; Zehnacker (2013, p.206): *Toute la poésie du Haut-Empire est imprégnée d'Ovide, autant et plus que de Virgile : ce qui montre que ses oeuvres n'ont pas dû être éliminées bien longtemps ni des bibliothèques ni des écoles ! Il a continué à être beaucoup lu au Moyen Age, malgré son contenu parfois scabreux ; Dante (Enfer, 4, 90) le cite en compagnie d'Homère, d'Horace et de Lucain*, “Toda a poesia do Alto Império está impregnada de Ovídio, na mesma quantidade e até mais que de Virgílio, o que mostra que suas obras não devem ter sido eliminadas por um longo período nem das bibliotecas, nem das escolas! Ele continuou a ser muito lido na Idade Média, apesar de seu conteúdo às vezes escabroso; Dante (Inf, 4, 90) o cita em companhia de Homero, de Horácio e de Lucano”.

⁷ O poeta produziu naquele mesmo período, porém já ao final, adotando um estilo de composição mais *maneirista*.

⁸ Cf. Leoni, 1967, p.85: “Com Vergílio, Horácio, Tibulo e Propércio se inaugura e se encerra o maravilhoso período poético da Idade de Augusto: o leitor superficial incluiria também um quinto poeta, Ovídio; mas dentro do esplendor vivíssimo da poesia ovidiana, se o observarmos bem, já estão os germes de uma crise política e moral que prenuncia o novo período da literatura romana”.

⁹ Tal estilo *clássico* não foi estabelecido, apenas, por uma forma de escrita expressivamente mais comedida, no que se refere ao uso das figuras de linguagem, fixada, sobretudo, por Virgílio, Catulo e Horácio, dentro do âmbito da poesia, mas, também, com relação aos próprios escritores elegíacos, como Tibulo e Propércio, frente aos quais o *exagero* retórico e expressivo de Ovídio contrasta.

¹⁰ Cita-se, aqui, a quase totalidade das afirmações presentes nas elegias dos *Tristes* e, também, nas epístolas das *Pônticas*.

considerados como não sendo completamente ficcionais. Para essa ideia, contribuiu a característica do próprio gênero elegíaco, em que o poeta canta a si em primeira pessoa e pratica autorreferência, às vezes, até nominalmente.

É plausível entender a possibilidade de se ver a esse eu poético como um personagem, quase romanceado, que age de tal maneira nos primeiros capítulos de sua história e, depois, sofre as consequências de suas posturas. Isso em se tratando de poemas líricos, dentro dos quais, comumente, tal situação não ocorre – de haver uma espécie de sequência narrativa, nos escritos, que leve a uma inevitável e expressa relação temporal de causa e efeito. O fato de tal característica existir na obra do desterro levou a um interesse bastante singular pela obra ovidiana ao longo dos séculos posteriores a sua morte.

Pode-se deduzir, também, que as explícitas relações intertextuais que o próprio poeta sugere nos poemas – quando, nos *Tristes*, por exemplo, se refere diretamente às obras de sua juventude¹¹ – acabaram por mostrar-se um *jogo* assaz desafiador para as leituras que sempre foram feitas por aqueles que, de alguma forma, alçaram Ovídio a um determinado cânone. O viés de análise mais percorrido, no entanto, foi o de cunho predominantemente biografista¹², o que, no entender deste estudo, tendeu a relegar as características da poesia ovidiana a um segundo plano.

A respeito do que *excitou a imaginação* dos estudiosos de Ovídio ao longo dos séculos, Carlos de Miguel Mora (2002, p.100), pesquisador proeminente do *caso* ovidiano, afirma que:

Como não podia deixar de ser, um tal enigma [o *carmen* e o *error* citados pelo poeta como causas da *relegatio*] excitou a imaginação e agudizou o engenho dos estudiosos de todos os tempos, tal como aconteceu com outros mistérios como o conteúdo concreto do segundo livro da *Poética* de Aristóteles, a autoria dos poemas da *Appendix Vergiliana* ou a cronologia das comédias plautinas. Porém, com uma diferença essencial: a natureza romanesca dos factos envolvidos na questão ovidiana e a total ausência de dados específicos deixavam o terreno livre para a especulação pura e para a conjectura nua, e davam azo às mais atrevidas e até absurdas hipóteses.

Para Mora, mesmo que predominantemente historicistas, os estudos ovidianos que buscaram definir, com precisão, as causas do suposto exílio do poeta latino, foram úteis, por mais que tenham apresentado algumas *absurdas hipóteses*. Isso se deu pois levantaram

¹¹ Cf. *Tristes*, IV, 10.

¹² Tratados de literatura clássica, como o já mencionado de Leoni (1967), mas, também, o de Bignone (1952), ou mesmo o de Cardoso (2011), apresentam um tradicional viés biografista norteando as reflexões feitas sobre a obra de Ovídio.

discussões científicas profícuas e buscaram desvendar relações entre as obras de Ovídio, fornecendo material de base para outros estudos – mesmo os de cunho não biografista. É o que se entende através da apreciação do seguinte excerto:

Todavia, é obrigatório o reconhecimento das inegáveis vantagens que supõem os livros e os artigos dedicados a desvendar a verdade histórica, dado que a falta de informação obrigou a um profundo labor exegetico de diversas passagens e a uma interessante discussão científica sobre a significação de expressões e alusões das obras em questão. (*Ibidem*, p.101)

Pode-se, por outro lado, ver esses estudos como atravancadores de uma abordagem mais proveitosa de possíveis análises dos textos de Ovídio, o que não impede o reconhecimento de que esses trabalhos, ao menos, mantiveram *aceso* um constante interesse pela obra do poeta latino, elevando-a a um relativo patamar de importância na área dos estudos de literatura antiga.

Se uma das dificuldades em se tratar da biografia dos escritores da Antiguidade é, justamente, o fato de que sobraram deles mais textos literários que qualquer referência às próprias vidas, Ovídio apresentou-se, desde sempre, como uma *jazida* bastante rica, principalmente pelas elegias dos *Tristes*, de onde se pudesse retirar qualquer dado biográfico exatamente através da obra artística. A partir disso, uma simplista resolução do crônico problema de falta de dados precisos a respeito da vida dos autores antigos foi obtida, especificamente com relação a esse poeta, com facilidade, e difundiu-se como uma tradição. Passou a ser o bastante, para que se soubesse a respeito da vida de Ovídio, que se consultasse, sem grandes esforços intelectuais com vistas à apreensão e interpretação mais acurada de toda uma complexidade textual, a própria obra.

A esse respeito, como amostragem, vale citar a seguinte passagem de Peter Green (2011, p.11), estudioso das letras clássicas, que inicia o prefácio a uma publicação recente de obras ovidianas e, mesmo atentando para o perigo do pendor biografista, não deixa, também, de concordar com semelhante perspectiva, quando desconfia da *desculpa oficial* para o retratado exílio, mas, no decorrer do texto, não nega sequer a existência de uma Corina como pessoa histórica e real – como se verá mais amiúde no capítulo seguinte deste trabalho:

É possível reconstruir a vida de Ovídio com mais detalhes do que a de qualquer outro poeta romano: um feliz acaso, já que nele vida e obra se interrelacionam com uma complexidade peculiar. Sejam quais forem as crenças atinentes à relação entre pessoa e *persona* em sua poesia, é inegável que a obra da juventude de Ovídio no mínimo serviu como desculpa oficial para o seu exílio no mar Negro, ao passo que a experiência do exílio

forneceu material – e estímulo – para as suas duas últimas coletâneas de versos. Um nexo tão íntimo entre vida e arte apresenta perigos que os estudiosos ovidianos nem sempre souberam evitar.

Tradicionalmente, a maior parte dos estudos ovidianos dividiu-se entre aqueles que, de forma geral, partiram da premissa do biografismo como necessário a uma mais apurada leitura das obras, sendo a multiplicidade da poesia do autor latino justificada por presumidos fatos da vida do poeta, e aqueles que tiveram como intenção, somente, a partir de um interesse filológico, a descoberta de possíveis episódios históricos – bem como personagens que teriam existido, também, como seres vivos – extraídos dos textos de Ovídio. Independentemente do que se tenha tentado realizar, ao longo do tempo, por meio da busca historicista e biografista a partir dos textos do poeta latino, a presente pesquisa, antes de questionar a presunção dos fatos – ao menos não a totalidade dela – opta pelo viés de não os considerar como realmente essenciais a uma análise textual ovidiana em que se evidenciem as características mais estéticas. Isso porque, afinal, trata-se dos escritos de um poeta; daí o não ter uma relevância de primeiro plano, para o presente estudo, *se e como* tudo tenha se passado fora do âmbito mais estrito da poesia.

1.3 Uma proposta de estudo não condicionada ao biografismo

O estudo que ora se apresenta, também guiado pela possibilidade ampla de análise que a intertextualidade entre as elegias iniciais, dos *Amores*, e as finais, dos *Tristes*, suscita, propôs-se a um trabalho de pesquisa em que semelhanças e diferenças na técnica de composição elegíaca fossem verificadas e apontadas. A demonstração será feita nos seguintes capítulos, através, basicamente, de traduções e abordagens de relações semânticas obtidas por meio de recorrências expressivas apontadas no *cópus* (*Amores* – II, 4; *Tristia* – I, 11 e *Epistulae ex Ponto* – III, 8), bem como a organizações do todo textual, comuns às duas fases de escrita estudadas – e representadas pelas elegias selecionadas – que podem esclarecer um *estilo* relativamente *perene* presente nos versos ovidianos, ao menos no que concerne aos textos em questão.

A presença de uma das epístolas das *Pônticas* no *cópus* deu-se pelo fato de que, mesmo que tenham sido escritas sob a forma de carta, e mesmo privilegiando tema não erótico/amoroso – mas em tom ainda lamentoso, próprio da elegia –, essas epístolas também foram escritas por meio de dísticos. Pode-se definir, assim, que o presente trabalho buscou caracterizar um relativo fazer elegíaco ovidiano através da sugestão de um *estilo* de escrita

que estivesse presente tanto no *bloco* da fase inicial, constituído pelo texto dos *Amores*, como no *bloco* da fase final, em que constam a elegia dos *Tristes* e a epístola das *Pônticas*, usando, como sustentáculo, a característica de que todos os poemas foram escritos em versos elegíacos e, portanto, é pertinente sugerir que haja um *diálogo* mais essencial entre esses textos.

Como já foi citado, Ovídio pertenceu ao final do chamado *período clássico* da literatura latina. Suas elegias iniciais seguiram a tradição de *emulação* do gênero, já bastante conceituado em Roma – um gênero considerado romano por excelência, pois se estabeleceu com mais propriedade entre os latinos que entre os gregos, cujos escritos foram fonte comum de influência aos textos¹³ – e, conforme já exposto, seguiu os lugares-comuns estabelecidos desde o precedente Catulo e perpetuados por Propércio e Tibulo, estes seus contemporâneos.

Com Corina e um eu lírico particularmente impudico na arte erótico-amorosa, Ovídio desenvolveu, porém, tais lugares-comuns de modo inovador¹⁴. No entanto, ao fazê-lo, também foi responsável por saturar o gênero, sobretudo com relação à temática que lhe era

¹³ Cf. Ana de Bem, 2010, p.13: *Em linhas gerais, podemos declarar que o gênero elegíaco romano tem suas raízes no epigrama grego e na elegia tradicional, geralmente ligada a ritos funerários. [...] Trata-se, portanto, de um gênero peculiar, justamente porque conheceu uma vida curta, em uma época distinta.*; Cf. Grimal, 1978, p.116 : *[...] l'élégie romaine, un genre que n'avait certainement pas connu la littérature hellénistique, du moins dans la forme qu'il prit à Rome [...]. Certes, les élégiaques latins se réclamaient de quelques noms célèbres parmi les hellénistiques : Callimaque, Philétas notamment et quelques autres [...]. Mais les quelques fragments et témoignages qui subsistent sur ces poètes ne nous permettent pas de savoir si, réellement, l'un d'entre eux avait déjà composé des élégies amoureuses, imprégnées de lyrisme personnel, bref, ce que nous offrent les oeuvres conservées de Tibulle, de Propertius et d'Ovide [...]*, “[...] a elegia romana, um gênero que não tinha, certamente, conhecido a literatura helenística, ao menos não na forma que ela tomou em Roma [...]. Com certeza, os elegíacos romanos se referiam a alguns nomes célebres entre os helenísticos: Calímaco, Filetas notadamente e alguns outros [...]. Mas os poucos fragmentos e testemunhos que restam sobre esses poetas não nos permitem saber se, realmente, algum dentre eles tinha, já, composto elegias amorosas, impregnadas de lirismo pessoal. Em suma, isso que nos oferecem as obras conservadas de Tibulo, de Propércio e de Ovídio”; Cf. Fredouille ; Zehnacker, 2013, p.183 : *Il semble que le genre élégiaque fut popularisé chez les Latins par un poète grec, Parthénios de Nicée, qui vint à Rome en 73 av. J.-C. Le succès fut immédiat chez les poètes noui, et le recueil de Catulle contient quelques élégies, comme la pièce 66 (La chevelure de Bérénice). Mais il fallut attendre l'époque d'Auguste pour que les poètes prennent l'habitude de publier des recueils entiers d'élégies, “Parece que o gênero elegíaco foi popularizado, entre os latinos, por um poeta grego, Partênios de Niceia, que viveu em Roma em 73 a.C. O sucesso foi imediato entre os poetas noui, e o acervo de Catulo contém algumas elegias, como o poema 66 (A cabeleira de Berenice). No entanto, foi preciso que se esperasse a época de Augusto para que os poetas tivessem o hábito de publicar compilações inteiras de elegias.”*

¹⁴ Segundo Videau (2010, p.99), Ovídio seguiu a tradição de seus predecessores, mas, também, modificou a escrita elegíaca, sobretudo por pertencer a uma época que exigiu uma nova *cor* a esse fazer estético: *La position historique d'Ovide dans la suite des élégiaques romains du I^{er} siècle lui impose à la fois la reconnaissance d'une tradition déjà bien formée en son temps et l'innovation, sinon l'invention de nouvelles interprétations, en tous les différents types de « lieux » parcourus par ses devanciers. Innovation imposée et/ou inventée: inventée à partir des évolutions de son époque, le Principat installé, et contrainte au dernier point par elle, jusque dans sa vie. La querela élégiaque prend ainsi une « couleur » qui est propre à cet auteur [...].* “A posição histórica de Ovídio na sequência dos elegíacos romanos do 1º século lhe impõe o reconhecimento de uma tradição já bem estabelecida em seu tempo, e a inovação, ou mesmo a invenção de novas interpretações, em todos os diferentes tipos de ‘lugares’ percorridos por seus predecessores. Inovação imposta e/ou inventada: inventada a partir das evoluções de sua época, o Principado instalado, e uma opressão feita por ela até o último nível, mesmo em sua própria vida. A querela elegíaca toma, assim, uma ‘cor’ que é singular a esse autor [...].”

característica¹⁵. Não bastassem como representação disso os próximos séculos de latinitude, posteriores ao início da era cristã, em que nenhum poeta da envergadura dos citados tenha desenvolvido com igual brilhantismo os poemas elegíacos – ao menos a tradição não os elegeu –, há o fato de que o próprio Ovídio não ousou, quando optou por retornar às elegias, já maduro, lidar com o mesmo assunto, já esgotado em sua produção mais incipiente, restringindo-se à temática do exílio, uma *saída literária* – independente de ter havido ou não o desterro – bastante conveniente.

O poeta romano, por apresentar abundante produção poética, é daqueles que puderam ter seus escritos classificados, pela crítica vindoura, dentro de determinadas fases, geralmente embasadas em períodos estabelecidos a partir de uma biografia. No entanto, com um rigor que se quis necessário ao presente estudo, pode-se entender que tenha havido, essencialmente, uma mudança *temática* nos textos poéticos de Ovídio, especificamente com relação aos elegíacos, e também uma evolução do próprio gênero, fruto da inventividade ovidiana.

Assim, pelo caminho proposto, excetuando-se o biografismo que se costuma atribuir pela tradição ao poeta latino, que o divide, enquanto autor, no jovem poeta *amoroso* das obras iniciais – *Amores*, *A Arte de Amar* e *Remédios do Amor* –, no poeta nacional, mitológico e de projetos artísticos mais ambiciosos – *Heroides*, *Metamorfoses* e *Os Fastos* – e no poeta maduro, mas desesperançado, dos poemas do exílio – *Tristes* e *Pônticas* –, tem-se, objetivamente, um poeta que versou sobre temas múltiplos, indo do sofrimento/ensinamento erótico-amoroso ao padecimento do desterro e da mitologia às datas nacionais romanas, e que, além disso, variou no gênero e no verso, percorrendo o caminho das elegias, epístolas e seus dísticos, bem como o dos hexâmetros – caso específico das *Metamorfoses*.

É notório que tais distinções no fazer poético ovidiano são perfeitamente verificadas quando se tem em perspectiva a temática dos textos, haja vista, por exemplo, que o eu-elegíaco que iniciou seus versos tratando do tema caro ao gênero, justamente o amor, finda cantando os padecimentos do exílio. No entanto, se há reviravoltas na temática escolhida por Ovídio ao longo de sua obra, em que se possa acrescer o fato de o poeta ter, antes do retorno à elegia, versado sobre assuntos bastante diversos, como a mitologia, percebe-se, por outro lado, a permanência de um recorrente *estilo* ovidiano. Esse estilo é *expressivo* no que se refere

¹⁵ A literatura ocidental, geralmente, apresenta tais momentos de saturação na transição de um período literário a outro, como aconteceu na passagem do *romantismo* ao *realismo* em Portugal, por exemplo, no século XIX, em que não se negou, por parte dos escritores do novo movimento, o valor das obras românticas, algumas delas de indiscutível importância para a história da literatura, mas a pertinência de se continuar a escrever sob aquele modelo que já havia, justamente, atingido seu apogeu. O mesmo se deu, pode-se considerar, com a crítica dos poetas modernistas brasileiros, no início do século XX, ao fazer poético parnasiano, já repetitivo e não condizente, de acordo com esses escritores, com os anseios sociais mais prementes. (Cf. Bosi, 2008, p.331-345)

à utilização mais descomedida das figuras de linguagem, e *retórico* no sentido em que o poeta apresenta a defesa de uma *causa*, reforçada, justamente, pela referida expressividade, mas também comum às próprias características de composição das elegias em Roma.

Durante o processo tradutório dos poemas elegíacos do *cópus* selecionado, com vistas à definição desse *estilo* supracitado, etapa básica ao estudo do texto latino, procurou-se identificar e estabelecer relações plausíveis de conotação, isso a partir, sobretudo, de recorrências fonológicas. Tais recorrências, generalizadas sob a classificação de *figuras de linguagem*, mas que podem ser especificadas como epístrofes, aliteraões, assonâncias, paranomásias, anáforas, entre outras, são abundantemente presentes no texto ovidiano e contribuem para uma *retoriedade*, em que um desenvolvimento argumentativo em prol de uma tese/motivo – no caso das elegias um expediente característico do próprio gênero – é feito também expressivamente, de modo que haja uma homologação entre os planos da expressão e do conteúdo. Essa característica dos versos de Ovídio é responsável por um juízo crítico corrente na tradição literária, segundo o qual o poeta é visto como expressivamente *exagerado*, o que se pode atestar no seguinte trecho de Paulo Martins, extraído de *Literatura Latina* (2009a, p.57):

Até meados do século XX, Ovídio era considerado um poeta menor, isto é, a crítica romântica do século XIX e XX aplicava-lhe etiquetas e, dessas, a que mais ecoava era a de ser retórico demais, como se o fato de sê-lo não fosse minimamente razoável para um homem de letras no século I a.C.

Se tal característica ovidiana é inegável, bastando uma simples leitura com atenção especial à sonoridade textual para que se percebam as ocorrências das figuras de linguagem ligadas ao plano acústico, mesmo que não se faça qualquer construção de sentido a partir desse contato, sua percepção não é mérito apenas das análises mais modernas.

O costume de tratar o *exagero* do estilo expressivo/retórico do poeta latino como defeito já era comum mesmo entre os leitores mais próximos de Ovídio, os que tiveram o latim como língua natural e viveram sob a égide do império romano do primeiro século da era cristã. Após o estabelecimento canônico do modelo clássico de escrita, os autores que surgiram a partir de Ovídio – e ele incluso – com características mais maneiristas e inovadoras frente a gêneros que já tinham suas *obras primas* definidas – como Lucano, por exemplo, que dá nova roupagem à epopeia¹⁶ – tiveram suas produções questionadas, justamente, por aquilo

¹⁶ As relações mais dialógicas da *Farsália*, de Lucano, com o modelo épico canonizado, sobretudo, por Virgílio, podem ser atestadas em manuais de literatura latina ou, ainda, em estudos mais específicos. A esse respeito, convém citar dois trechos, um de um manual, outro de uma análise crítica específica a Lucano. O primeiro:

que as definia: um fazer estético não mais *clássico*, mas construído *a partir do clássico*, naturalmente diverso. A respeito dessa *cobrança* precoce para com Ovídio, convém atentar para a seguinte passagem de Jean-Pierre Néraudau, referindo-se a textos de Sêneca (*Controvérsias*, II, 2, 12)¹⁷ e Quintiliano (*Instituição Oratória*, X, I, 98)¹⁸, em prefácio a uma edição das *Heroides* (2003, p.25-26):

Sêneca o Pai e Quintiliano criticaram Ovídio por comprazer-se com os defeitos que lhe atribuíam. Uma anedota ilustra esse pendor: um dia em que os amigos de Ovídio lhe pediram para suprimir três versos de suas obras, em resposta ele pediu-lhes o direito de conservar três. Seus amigos anotaram então os três versos que eles condenavam, enquanto ele anotava os três que queria conservar, e, quando compararam as notas encontraram exatamente os mesmos três versos. O texto que conta essa história contém uma lacuna que fez desaparecer um dos três versos, mas os outros dois são citados. Trata-se de um verso da *Arte de Amar* que define o Minotauro [II, 24]: *Semibouemque uirum semiuirumque bouem*, “o homem metade touro e o touro metade homem”, e um verso de *Os Amores* que evoca os ventos [II, XI, 11]: *Et gelidum Borean egelidumque Notum*, “E Bóreas que gela e Noto que degela”.

Independente do fato de o caso ser verídico ou não, o trecho atesta que a expressividade de Ovídio já era considerada entre aqueles que foram seus contemporâneos ou quase isso, Sêneca (54 a.C – 39 d.C) e Quintiliano (35 d.C – 96 d.C), respectivamente, e que

Fredouille ; Zehnacer, 2013, p.261 : *La conception de l'épopée dans la Pharsale est à l'opposé de celle de Virgile. Lucain prend pour sujet des événements historiques assez récents, dont le rappel n'était pas sans risque. Virgile, au contraire, avait choisi le mythe, et n'avait évoqué l'histoire future de Rome que de manière indirecte [...]. L'Énéide était donc le poème des origines et du destin de Rome ; son mouvement est essentiellement tourné vers l'avenir ; le ton en est optimiste, même à travers les épisodes douloureux. A l'inverse, la Pharsale, bien que traitant des origines du régime impérial, est surtout le poème d'un monde finissant, de cette République qui s'écroule dans les convulsions des guerres civiles.* “A concepção da epopeia na *Farsália* é oposta àquela de Virgílio. Lucano escolhe, como assunto, acontecimentos históricos suficientemente recentes, cuja lembrança não ocorreria sem riscos. Virgílio, ao contrário, tinha escolhido o mito e não havia evocado a história futura de Roma a não ser de maneira indireta [...]. A *Eneida* era, então, o poema das origens e do destino de Roma; seu movimento é essencialmente voltado para o porvir; o tom é otimista, mesmo em meio a episódios dolorosos. Diferentemente disso, a *Farsália*, mesmo que tratando das origens do regime imperial é, sobretudo o poema de um mundo que se esvai, daquela República que desaba em meio a convulsões das guerras civis.” O segundo: Vieira, 2011, p.45-6: [...] *podemos dizer que a Farsália, em termos de tradição literária, quis ser a segunda epopeia de Roma. Desde a primeira palavra de seu poema, Lucano anseia por se situar em relação ao paradigma épico virgiliano. Assim como a Eneida resgata alusivamente os poemas homéricos para se erigir como construto literário, a Farsália evoca a Eneida em particular, e a obra virgiliana como um todo. [...]. No tema e na forma, a Farsália confronta o arcabouço estético e ideológico erigido na Eneida.*

¹⁷ Cf. Quintilien, 1979, p.97: *Quant à Ovide, sa Médée révèle, à mon sens, tout ce que cet homme aurait pu faire, s'il avait mieux aimé freiner son talent que lui complaire*, “Quanto a Ovídio, sua Medeia revela, a meu senso, tudo o que esse homem teria podido fazer se ele tivesse mais bem preferido frear seu talento que se comprazer com ele”.

¹⁸ Cf. Sêneca, 2005, p.216-17: *[Ovidio] era consciente de sus propios vicios y, además, se recreaba en ellos. Un día, sus amigos le pedieron que suprimiera tres de sus versos y él, en contrapartida, solicitó reservarse tres sobre los cuales ellos no tendrían ningún derecho. Les pareció una condición justa. Ellos, por su cuenta, escribieron los que querían que fueran suprimidos y él los que quería salvar. En ambas tabillas había los mismos versos [...]. Resulta evidente, de esta anécdota, que a este hombre con tanto talento no le faltaba el criterio, aunque sí la intención de moderar los excesos de sus poemas.*

os textos do poeta latino tiveram de lidar com o peso de terem sido escritos em um estilo mais *carregado*, não somente pela leitura dos séculos seguintes como, também, na própria época em que foram escritos, ao menos de acordo com esses dois autores citados.

Os versos citados por Néraudau, no entanto, só fazem reafirmar a expressividade ovidiana na constituição de sua grandeza poética. Não há verso que mais bem pudesse representar o Minotauro, de forma até mesmo icônica, que o citado, em que as próprias palavras-chave *enxertam-se* de modo a configurar, textualmente, o hibridismo do ser descrito: tanto *uirum* quanto *bouem* estão no centro dos termos *semibouemque* e *semiuirumque*, além de haver a sequência *bouem-uirum-uirum-bouem*, provocada pelo arranjo dos termos no verso, configurando a mistura dos dois elementos. Não há, tampouco, maior clareza que a relação de efeito natural e temporal entre os ventos Bóreas e Noto que a atestada pela própria sequência dos termos apresentada no verso dos *Amores*, já que o processo de o Bóreas gelar e de o Noto degelar está na disposição do verso, com os termos em sequência: *gelidum Borean/ egelidumque Notum*.

Infelizmente, não só parte presumível da crítica contemporânea ao poeta – exemplificada pela passagem citada – como, também, parte considerável dos analistas futuros, não considerou dessa maneira, uma vez que o próprio Néraudau complementa o trecho apresentado com a afirmação de que “*essa anedota demonstra o gosto de Ovídio pela busca de expressões mais carregadas de efeito do que de sentido*” (*Ibidem*, p.26), sendo que, ao contrário do que expõe o crítico, há, notadamente, uma manifesta relação entre efeito expressivo e sentido, detalhadamente, entre *plano da expressão* e *plano do conteúdo*, em que seleções e organizações fonéticas confluem para construções semânticas sugeridas.

Desta maneira, uma vez que a motivação deste trabalho tenha sido, justamente, a de identificar e formular leituras a partir de procedimentos poéticos ovidianos, como os presentes nos versos citados no episódio anedótico referido pelo pesquisador francês, tomou-se como teoria para analisar a expressividade do poeta latino o princípio jakobsoniano do *paralelismo*. Partindo-se da premissa saussureana de *arbitrariedade* do signo linguístico, realizaram-se, nas elegias selecionadas, pertencentes ao corpus deste estudo, leituras em que a noção de *motivação* entre *plano da expressão* e *plano do conteúdo*, ou seja, a construção do *semi-símbolo* – o signo linguístico em estado artístico, com forjada noção de não arbitrariedade – fosse investigada, de modo a poder ser vista como possibilidade de conotação. Isso aprofunda a leitura de primeiro nível e mais superficial dos textos, denotada e que tenda a uma simples decodificação, ou seja, um sentido que não leve em conta os *jogos* expressivos e sua homologação no plano do conteúdo.

Segundo o *parallelismo* de Jakobson, qualquer semelhança expressiva indica, necessariamente, também uma semelhança semântica¹⁹, o mesmo ocorrendo, naturalmente, mas de modo inverso, com as dessemelhanças. No texto artístico, as recorrências fonéticas, portanto, revelariam uma relação também de sentido. A esse respeito, apenas para simples exemplificação inicial de tal ocorrência de composição textual, própria ao fazer poético universal – e devidamente observada, na sequência do trabalho, nos textos de Ovídio –, verifique-se o seguinte poema de Carlos Drummond de Andrade, presente em *Boitempo* (2009, p. 48):

Ferreiro

Filho do ferro e da fagulha
fulgurando na forja formidável
o seu fole afrouxou e sua força
em face do fiscal e da folhinha
de papel

A explícita aliteração em [f] relaciona as palavras não apenas sonoramente, mas reproduz um conceito acústico bastante plausível do fole citado no texto, mantenedor do fogo da forja, e constitui uma relação em que o *plano da expressão* apresente o fole em funcionamento por artifício do ferreiro, do mesmo modo que aquilo que se narra denotativamente no texto seja exatamente tal situação. Assim, o *plano da expressão* se harmoniza com o *plano do conteúdo*, simulando *motivação* entre os *significantes* e *significados* textuais. O ritmo do poema, que se interrompe no verso final, silabicamente menor, e sem a presença do fone [f], também constrói sonoramente o arrefecimento do ímpeto do fole, graças à presença do “fiscal e da folhinha de papel”, metonímias para a própria lei a apontar provável irregularidade ou punição ao trabalho do ferreiro, que o cessa, sendo que, metaforicamente, tem-se a constituição de uma relação inextricável entre o *ânimo* (do ferreiro) e o *fogo* (da forja).

Sabe-se, entretanto, que a relação entre *significante* e *significado* é essencialmente arbitrária²⁰. Logo, sendo um poema um texto composto, inequivocamente, por signos linguísticos, não há modo de seus termos constituintes apresentarem-se como uma exceção. Desta forma, o que um texto poético institui, através desse tipo de recurso, é uma situação em

¹⁹ Cf. Jakobson, 2005, p.144-151.

²⁰ Cf. Lopes, 2003, p.41-42: [...] os falantes de cada língua associam, assim, de modo arbitrário, [...], um conteúdo (= sentido) a uma expressão. A condição de inteligibilidade para a comunicação linguística é dada pela correspondência de escolhas efetuadas no plano da expressão a outras escolhas efetuadas no plano do conteúdo.

que, contextualmente, pareça haver relação de *motivação* entre expressão e conteúdo, e não *arbitrariedade*. Porém, o fato de tal relação ser obtida, exclusivamente, por meio de seleções e combinações realizadas, *ad hoc*, no eixo paradigmático e no eixo sintagmático, revela sua artificialidade. Tem-se, pois, o *semi-símbolo*, um signo linguístico que, em situação absolutamente específica, *simula* a característica simbólica de uma parcial *motivação*²¹. Ler o texto artístico verificando tais recorrências fônicas e relacionando-as à construção de sentidos fornece, a essa leitura, mais possibilidades de conotação, ou seja, de construção de sentidos subjacentes.

A respeito do texto latino, entretanto, como acontece com escritos de civilizações antigas de maneira geral, tal método de análise literária apresenta-se inicialmente dificultado, pelo fato de não haver registros da sonoridade da língua dos romanos²², a partir dos quais se pudesse precisar a acústica das presumidas recorrências fonéticas. Porém, pela escrita se podem verificar repetições e, também, a ausência delas – funcionando pelo contraste – e, mesmo que não se possa obter exatamente o som fonemicamente distintivo aos ouvidos latinos, tem-se a obviamente sugerida relação acústica, atestada, no entanto, apenas de forma gráfica e, no caso de textos poéticos, também pela métrica.

A pesquisa não se propôs, contudo, somente a verificar recorrências fônicas no texto ovidiano do corpus selecionado, mas, também, conferir em que contextos e de que modo tais expedientes fonéticos, que puderam sugerir leituras em um nível conotado, reforçaram argumentativamente a tese/ideia central de cada passagem das elegias e epístolas em que ocorreram, sempre através de uma relação estabelecida entre *expressão* e *conteúdo*, indissociável. Verificou-se, nos textos poéticos, de que maneira a expressividade notadamente artística, com base em recorrências e contrastes desses trechos com outras partes dos textos em que não se manifestem, auxiliou, conotativamente, no desenvolvimento dessa argumentação, cuja percepção mais rasa se daria mesmo de forma denotada.

Ovídio foi comumente classificado, por parte da tradição, como um poeta excessivamente retórico. Seus textos, principalmente os elegíacos, como já se explanou – mas não somente estes – apresentam a defesa constante de uma *causa* – que pode ser tanto a justificativa da inocência por *amar tanto*²³, como a por não merecer o exílio²⁴. Dos dois

²¹ Cf. Assis Silva, 1995, p.65: [...] sendo o *signico*, por excelência, da ordem daquilo que Saussure chamaria de *arbitrário*, enquanto o *símbolo* seria um *signo* em que haveria relação de conformidade entre expressão e conteúdo; do cruzamento desses dois surge o *semi-simbólico*, com a introdução de alguma parcela de *motivação*: o primeiro perde em não-conformidade e o segundo, em conformidade. Daí resulta o *semi-símbolo*, o *signo* por excelência da expressão artística.

²² Cf. Almendra; Figueiredo, 2003, p.20-23.

²³ *Amores*, II, 4, precisamente.

defeitos apontados no poeta latino por grande parte da crítica mais tradicional, especificamente o *excesso retórico* e o *exagero expressivo*, buscou-se, neste estudo, tecer uma relação em que este tenha reforçado aquele, não havendo, pois, nada que tenha sido desnecessário, mas, ao contrário, somente indispensável à construção de um *estilo* deflagrador, até mesmo, de uma proposta poética em grande medida pessoal e que se tenha colocado sequencialmente. A partir disso, tais *defeitos* puderam ser redefinidos, ao menos no presente trabalho, como *características*, e ser mais bem nomeados por *retoricidade* e *expressividade*, singulares e necessários à composição poética ovidiana, constituintes de um *estilo* bastante inconfundível.

Contudo, não só a verificação da expressividade por meio da análise das figuras de linguagem será realizada, como, também, serão feitas algumas observações de recorrências fonéticas no plano da expressão possíveis graças aos recursos propiciados pela métrica. Forneceu-se, assim, condição para que se evidenciassem diferenças quanto ao uso dos pés – unidades métricas – em alguns dos versos, que se apresentaram como descortinadoras de sugestivas possibilidades de leituras, dentro da mesma proposta de busca de homologações entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, por meio de recorrências fonéticas, o que permeia a parte de análise diretamente textual do trabalho²⁵.

Dado que o poeta estabeleceu uma relação de intertextualidade entre as obras finais e as iniciais, por conta de o seu eu poético justificar o desterro, dentro de uma leitura dos *Tristes*, por causa dos livros licenciosos da juventude, quando versou sobre a temática amorosa – e excetuam-se, aqui, quaisquer análises que investiguem outros motivos – o presente estudo buscou compreender de que maneira essa intertextualidade se realiza. Porém, diferentemente daqueles trabalhos de cunho mais biografista, não foram abordados os poemas cujas passagens das obras do exílio aludem à temática erótico-amorosas quase que diretamente, mas, sim, aqueles que puderam fornecer substrato a uma análise que diz respeito ao tipo textual. Por isso, pesquisaram-se as elegias amorosas ovidianas e foram realizadas interpretações a respeito de pontos de confluência com as elegias exílicas, bem como entre as epístolas, de modo que o *retórico* em Ovídio, reforçado pela expressividade característica ao poeta, constituinte de um *estilo* de composição literária, pudesse ser compreendido como a principal *área* de relação entre os textos, mais que qualquer citação quase explícita, mesmo que feita pelo próprio enunciador.

²⁴ *Tristes*, I, 3, por exemplo.

²⁵ Capítulos 5 e 6 deste estudo.

Assim, tratou-se mais de uma análise *interdiscursiva* que propriamente *intertextual*²⁶, afinal não se intentou averiguar uma relação explícita entre dois ou mais textos, de forma direta, de onde se pudesse afirmar que determinada parte em um dado *texto B* tenha aludido, diretamente, a um *texto A*. Diferentemente disso, as ligações textuais deflagradas foram aquelas mais sutis, relativas à utilização de uma expressividade que se mantém em diferentes obras do poeta. Aquilo que se pesquisou e que será devidamente apresentado em alguns dos capítulos seguintes teria sido a forma como o eu poético de Ovídio e o seu *fazer elegíaco* manifestaram-se de maneira expressivamente argumentativa, tanto em um dado *texto A*, como, também, em um dado *texto B*.

Uma vez que tenha sido possível identificar *diálogos* textuais, seja pelo gênero elegíaco em si, portador de características que, inevitavelmente, fazem-se presentes nos poemas de ambas as fases abordadas, seja pelas próprias particularidades artísticas de Ovídio, as relações entre as elegias puderam ser identificadas e analisadas, reforçando a tese central defendida no estudo, que prega a existência de um eu poético que se apresenta com relativa constância, versando *elegiacamente* sobre diferentes temas, e não de um poeta cuja escrita é suscetível às intempéries de uma atribulada existência.

Além das traduções e análises da expressividade ovidiana no corpus proposto para o estudo, com vistas a um estabelecimento de relações semânticas, a pesquisa desenvolvida abordará a célebre questão do exílio de Ovídio sobretudo sob o prisma do imanentismo, com base na referida expressividade, tida aqui como o sustentáculo de uma *retoriedade sui generis*, à discursividade, ao *estilo* de escrita do poeta e, também, ao gênero textual em que os poemas foram produzidos, de modo que se possa lançar um questionamento ao biografismo predominante, sobretudo nos estudos mais tradicionais, mas, também, ainda presente em parte da crítica mais moderna.

²⁶ Tais conceitos serão mais bem definidos no capítulo 4 do trabalho.

2 A tendência redutora do biografismo em algumas análises da obra de Ovídio

Quem o molde achará para a expressão de tudo?
(BILAC, 1966, p.166)

Tratados de literatura latina, comumente²⁷, elevam o biografismo a fator quase principal da poesia ovidiana, a partir do que se condicionam análises textuais. *Grosso modo*, pode-se resumir o estabelecimento de um viés biográfico da seguinte maneira: acredita-se nos dados apresentados pelo eu poético de Ovídio na produção exílica, a partir do que traçar uma biografia é consequência natural, mas não se acredita na sinceridade desse mesmo eu poético em sua produção amorosa. Frente, pois, a uma falsa Corina, a poesia ovidiana seria inferior à de seus predecessores, notadamente Catulo, Tibulo e Propércio, que apresentariam reais figuras femininas – baseadas em pessoas que de fato teriam existido, ao contrário da *puella* de Ovídio – Lésbia, Délia e Cíntia, respectivamente²⁸. Uma explicação para isso foi aventada por Zélia de Almeida Cardoso (2011, p.81):

Contrariamente ao que ocorreu com Catulo, Tibulo e Propércio, cujos “biógrafos” tentaram identificar as mulheres mencionadas nos poemas, associando-as a pessoas reais, no caso de Ovídio a crítica foi sempre unânime em considerar Corina como mera criação. Talvez tenha contribuído para isso o fato de Ovídio ter organizado as elegias como capítulos sequentes de um romance que nos permite “acompanhar” os diversos momentos de um caso de amor.

Em face da nítida incoerência de se tomar o poeta por sincero em algumas obras e vê-lo de modo diverso em outras, desde que se considere importante que se encontre e detalhe uma biografia para Ovídio, há, ao menos, um equívoco quanto à metodologia que embasa o direcionamento desses estudos, porque não evitam uma contradição evidente.

Se não se sabe se o exílio é fato acontecido ou não, sua existência literária, ao menos, é real – há uma produção elegíaca/epistolar feita, por Ovídio, a partir desse tema. Logo, a atualidade vive o período que perfaria, aproximadamente, dois milênios passados da *relegatio* e da morte do poeta – supostamente 8 d.C e 17 d.C. Vários estudiosos têm abordado e revisto

²⁷ Cf. Bignone, 1952; Pe. Harmsen; Bernardo H., 1962; Leoni, 1967; Cardoso, 2011.

²⁸ Atualmente, mesmo essa visão, relativa aos outros poetas elegíacos, está revista, o que se pode atestar, por exemplo, nesta referência a Catulo: “Então pode-se falar de Lésbia, criptônimo de Clódia, irmã de Clódio Pulcro. A tradição afirma que com ela Catulo manteve relações, perigosas, uma vez que ela acusou de tentativa de envenenamento seu amante Célio Rufo, defendido por Cícero [...]. O problema não é crer se Catulo teria amado Clódia, mas vincular essa possível experiência ao termo poético Lésbia e deslocar o interesse do fato literário, que é certo, para um fato histórico, que é incerto”. (Oliva Neto, 1996, p. 36-38 apud Martins, 2008, p.195)

o caso do exílio ovidiano, alguns com mais assiduidade, caso de Carlos Miguel de Mora²⁹, apresentando novos vieses de análise aos textos do poeta latino. No que tange ao mercado editorial brasileiro, também pela proximidade, possivelmente, da data dos dois mil anos da presumível rejeição, tem havido publicações de, praticamente, todas as fases da obra de Ovídio.

Esses textos³⁰, cujas traduções levam o poeta latino a um público mais amplo, têm tido, além da difusão da obra, o mérito de também abrir espaço à divulgação de estudos significativos sobre a produção do poeta. Em *As Heroides*, por exemplo, bastante elucidativo é o prefácio de Jean-Pierre Néraudau³¹, originalmente publicado na versão francesa da obra³². Em *Amores & Arte de Amar*, a extensa introdução de Peter Green³³, terminada em 1981³⁴, também dá azo a que importantes concepções e análises do modo de se pensar Ovídio sejam possíveis contemporaneamente.

Se há publicações que trazem novas luzes – algumas nem tão novas – à visão contemporânea que se tem de Ovídio, julgou-se por bem que, no presente estudo, alguns textos fossem perquiridos, de modo a, principalmente, situar esta pesquisa, quanto à tese defendida, frente ao que se tem pensado, mais contemporaneamente, a respeito do poeta latino. Dessa forma, no prosseguimento deste capítulo será abordado o prefácio citado, de Peter Green, e, no capítulo seguinte, a introdução de Néraudau, como bases representativas de duas formas de se lidar com a produção ovidiana – às quais, obviamente, outros estudos, de outros relevantes pesquisadores, serão acrescidos e analisados.

2.1 O biografismo tradicional: análise da obra condicionada à suposta vida

No citado prefácio de Peter Green, traduzido por Carlos Ascenso André, e que serve de introdução à edição, em livro único, de duas obras da fase erótico-amorosa do poeta das *Metamorfoses*, precisamente os *Amores* e a *Arte de Amar*, há o que se pode considerar o viés biografista, por excelência, dentro das análises ovidianas. Inicialmente, apresenta-se a crença

²⁹ Cf. O mistério do exílio ovidiano (Mora, 2002); Ovídio, el poeta sincero (*Amores*, 1.1-5) (*Idem*, 2006).

³⁰ Ovídio. *Cartas de Amor: as Heroides*. São Paulo: Landy, 2003; Ovídio. *Cartas Pônticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2009; Ovídio. *Primeiro Livro dos Amores*. São Paulo: Hedra, 2010; Ovídio. *Amores & Arte de Amar*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

³¹ Néraudau, Jean-Pierre. Prefácio. In: Ovídio. *Cartas de Amor: as Heroides*. São Paulo: Landy, 2003 (p.09-40).

³² Néraudau, Jean-Pierre. Présentation et notes. In: Ovide. *Lettres d'amour: Les Héroides*. Paris: Gallimard – Folio Classiques, 1999.

³³ Green, Peter. Prefácio. In: Ovídio. *Amores & Arte de Amar*. São Paulo: Cia das Letras, 2011 (p.11-76).

³⁴ De acordo com datação colocada por Green ao final do Prefácio (*Idem, ibidem*, p.76), o prefácio foi escrito entre 1969 e 1981.

quase absoluta nos *dados* do exílio, tal como apresentados nos *Tristes* e nas *Pônticas*. A partir de tais *informações*, é traçada uma biografia para o poeta latino, cuja verossimilhança com uma presumível história real depende de uma conjunção bastante improvável de datas e acontecimentos. O seguinte trecho exemplifica bem a *matemática* ovidiana de Green, que, caso não seja considerada em um contexto estritamente crédulo a respeito das indicações presentes nas obras exílicas, mostra-se como uma fórmula de difícil aceitação lógica:

Na verdade, podemos determinar a data das novas núpcias de Ovídio dentro de limites bastante estreitos. A sua filha nasceu da segunda esposa; casou-se jovem, na idade mais precoce possível (*prima iuventa*); e teve dois filhos de dois maridos sucessivos. Certamente antes desse segundo parto, e talvez antes de ambos, o pai de Ovídio faleceu aos noventa anos de idade (*Tr.* 4.10.75-8). Ovídio tinha cinquenta anos na época do exílio (8 d.C.); caso tenha morrido no mesmo ano, o seu pai teria quarenta anos quando Ovídio nasceu. Aliás, deve ter falecido antes, pois a sua esposa sobreviveu a ele, mas ambos já estavam mortos quando irrompeu o escândalo do exílio do poeta (*Tr.* 4.10.80-4). Embora não seja impossível, é improvável que o pai tivesse muito mais de cinquenta anos quando do nascimento do caçula. De modo que podemos supor que ele provavelmente tenha falecido entre 5 a.C. e 5 d.C., com uma data média de I a. C ou I d.C. Se, além disso, presumirmos que a filha de Ovídio teve o primeiro filho mais ou menos na mesma época, aos catorze anos apenas – no máximo quinze –, ela própria terá nascido em 14 a.C., pela data média, e, em todo caso, nem antes de 19 nem depois de 9 a.C. Se, ao abandonar a carreira pública (tão tarde quanto possível), Ovídio foi de fato pressionado pelo pai a contrair segundas núpcias, as datas médias 16-14 a.C. do casamento e do subsequente nascimento da filha – que seria o principal objetivo – ajustam-se perfeitamente a todos os cálculos. Tal como o primeiro, o segundo matrimônio de Ovídio foi de curta duração; porém, já que ele se deu ao trabalho de isentar a segunda esposa de qualquer transgressão (*Tr.* 4.10.71), é altamente provável que a união tenha terminado com a morte (talvez no parto), não com o divórcio. (p.27-28)

Como se pode observar, a pouca margem apresentada para que as datas sejam mais flexíveis configura a situação toda como bastante peculiar: ao passo que o pai de Ovídio teria que ter 50 anos quando do nascimento do poeta, sua filha dera à luz com apenas 14, sendo Ovídio avô em idade semelhante à que o progenitor fora pai. Ana de Bem, em introdução à publicação de um dos livros dos *Amores*³⁵, pondera sobre os problemas de adequação da datação biografista com base na produção exílica: “[...] ao longo dos anos, a crítica ovidiana tem lidado com algumas questões que parecem insolúveis: datação, conteúdo, estilo etc.” (2010, p.09-10).

³⁵ Ana de Bem, Lucy. Introdução. In: Ovídio. *Primeiro Livro dos Amores*. São Paulo: Hedra, 2010, p.09-27.

Preocupação semelhante à de Green tem o francês Xavier Darcos, a da reconstrução da vida do poeta, em uma sequência cronológica bem definida, a partir da crença quase absoluta em dados retirados dos poemas:

[...] on peut penser qu'Ovide a [...] une vision plus vaste de l'amour et de la religion que celle qu'on lui prête généralement, et quelques détails biographiques peuvent sans doute contribuer à éclairer cette évolution. Nous tenons de lui-même qu'il y eut dans sa vie deux mariages malheureux, avant qu'il connaisse un bonheur partagé avec sa troisième épouse, en compagnie d'une belle-fille à laquelle il fut tendrement attaché. Il fut deux fois grand-père. (2009, p.36)³⁶

Porém, se esforços nesse sentido poderiam trazer, aos estudos ovidianos, tão somente erudições supérfluas ou cronologias imprecisas e, exatamente por isso, questionáveis, geralmente há, ligado a esse viés, a necessidade de justificar a obra do poeta latino por meio dos fatos biográficos, a partir dos quais ela se explica e, sem os quais, tem seu valor diminuído. É o que se encontra, tanto em Green, quanto em Darcos.

Para Green, a partir da organização da vida do poeta, pode-se *ler* melhor Ovídio, como se a interpretação dos textos carecesse dessa condição. Assim, toda mudança temática ou de gênero, ou ainda de ponto de vista, verificados ao longo da obra ovidiana, só têm justificativa a partir da vida do poeta e suas variações de padrão. Mas, para tanto, há que se traçar uma biografia consistente que permita esclarecer os porquês textuais. No entanto, nem tal cronologia se apresenta aceitável ou lógica, tampouco a própria forma proposta para a análise (porque relega o fazer poético a um patamar secundário e dependente de fatos pontuais) pode passar sem questionamentos. Caso Augusto não tivesse, como se presume pelos versos do próprio poeta, relegado Ovídio ao desterro, teria acaso o sentido de sua obra sido prejudicado, sem a produção do exílio a guiar análises possíveis? Para o estudioso inglês, sim:

A linha entre fato seletivo e ficção criativa é sempre estreitíssima, em especial no caso de um poeta ou romancista que retira o seu material principal dos detalhes da própria vida – apesar de transmutados. Portanto, neste caso se torna muito mais importante que o habitual começar a estabelecer a *vita* de Ovídio, já que esta nos dá uma espécie de padrão comparativo com o qual se pode avaliar a *persona* criativa. (p.11-12)

E o mesmo se verifica na conclusão de seu estudo introdutório à obra de Ovídio:

³⁶ “[...] pode-se pensar que Ovídio tem [...] uma visão mais vasta do amor e da religião que aquela que se lhe atribui geralmente, e alguns detalhes biográficos podem, sem dúvida, contribuir para esclarecer essa evolução. Nós sabemos, a partir de seu próprio testemunho, que ele teve, em sua vida, dois casamentos infelizes, antes que ele conhecesse uma alegria compartilhada com sua terceira esposa, em companhia de uma enteada à qual ele foi ternamente ligado. Ele foi duas vezes avô”.

O estabelecimento de uma firme cronologia biográfica e literária, a relação precisa do poeta com a sua *persona* criativa em cada fase sucessiva – isso forma os prolegômenos essenciais a qualquer avaliação útil dos poemas. (p.72)

O pesquisador, entretanto, não é cego às variações existentes entre as diversas obras do poeta latino. Percebe, como qualquer leitor mais atento, que há mudanças de foco e que o *jeito de ver o mundo* de Ovídio não é exatamente o mesmo se verificado em textos de fases distintas. Entre *Amores* e *Arte de Amar*, por exemplo, Green propõe que o eu poético que chega até mesmo a ser *romântico* naquela obra transformara-se no poeta *cínico*, com relação ao amor, desta:

Se contiver um elemento de verdade, essa teoria pode explicar a metamorfose psicológica e literária de Ovídio nos anos subsequentes. Por um motivo qualquer, ele nunca mais escreveu poemas como os *Amores*: o veio – humano ou literário – estava exaurido. A *persona* autobiográfica, ainda que fosse um construto ficcional em grande ou pequena parte, desapareceu bruscamente para dar lugar à do cínico e cortês *praeceptor amoris*, o amigo do sedutor. Só no exílio as circunstâncias especiais de Ovídio o obrigaram a voltar a lançar mão da sua vida e do seu meio como material de arte. O adolescente romântico e ingênuo que se apaixonara perdidamente pela esposa (tão tolo: não admira que ele fizesse segredo da identidade de Corina) e celebrava aquele relacionamento com uma sincera controvérsia de estudante sobre a irresistibilidade da paixão conjugal não tardaria a conhecer as agonias da perda e da traição, as máscaras com que se podia ocultar essa mágoa – e transmutá-la em arte. (p.20-21)

No trecho há, pela explicitação da teoria defendida pelo pesquisador no início do texto – Corina teria sido, como um equivalente supostamente real, a primeira esposa do poeta – a configuração daquilo que se expôs acima e se considerou, aqui, como o defeito metodológico de sua análise: frente àquilo que Green ponderou como *mudança na escrita ovidiana*, busca-se uma explicação que seja garantida por fatos biográficos. É de se pensar como ele teria considerado a produção literária do poeta latino caso, por alguma razão, as obras exílicas não tivessem chegado à posteridade. Certamente, teria uma postura de incompreensão para com as *metamorfoses* ovidianas, já que não haveria elementos presumidos de vida real para justificá-las.

É possível inferir, também, que análises feitas sem os dados biográficos, uma vez que tais dados são imprescindíveis, resultariam em pesquisas predominantemente falhas, o que poria em dúvida a validade dos estudos feitos sobre autores que não têm uma suposta biografia como base.

No caso, uma vez que o pesquisador considera que a obra *Amores* foi escrita por um jovem apaixonado, ainda adolescente, por sua primeira esposa – transmutada em Corina, nos versos –, em que os dois teriam descoberto, juntos, o amor, a *Arte de Amar* se coloca como a próxima obra desse jovem um pouco mais maduro e desiludido com a ingênua paixão anterior, uma vez que o casamento não havia obtido êxito. Desta maneira, do *romântico apaixonado* passa-se ao cínico *praeceptor amoris*, galanteador e que não respeita a fidelidade, entendida, de forma mais generalizada³⁷, como o símbolo de uma união conjugal oficializada. É o que pode ser verificado pelo disposto no seguinte trecho, ainda extraído do prefácio de Green:

Por trás da inflexível sofisticação da *Arte de Amar*, entrevemos ocasionalmente o jovem amante sensível dos *Amores* tratando de compensar a ferida que recebeu como marido com um estilizado ataque a toda a condição conjugal, com um assalto casanovista contra a fidelidade onde quer que esteja. (p.21)

O problema maior de um método de análise que se apresente dessa forma é o fato de, em algumas situações mais específicas, não poder ser seguido, seriamente, sem que, em nome de um realismo puro – relação imediata entre texto e fatos biográficos específicos – criem-se, paradoxalmente, justificativas que não podem ser tomadas de outro modo senão como muito provavelmente ficcionais. É com expediente desse tipo que Green justifica a incongruência que verificou em duas elegias, coincidentemente – *será?* – sequenciais dos *Amores*:

Em *Amores* 2.7 e 2.8, Ovídio primeiro nega, indignado, a acusação de Corina de que ele anda arrastando a asa para a criada; a seguir, vira-se e pergunta nada menos que à criada quem pode ter denunciado o seu *affaire*.

³⁷ O conceito de fidelidade não era tido, para os romanos da época imperial, como hoje no ocidente. A esse respeito, comenta Paul Veyne, sobre a infidelidade feminina em especial: *Um marido é senhor da esposa como dos filhos e dos domésticos; sua mulher ser infiel não constitui um ridículo, e sim uma desgraça, nem maior nem menor do que se sua filha engravidasse ou um de seus escravos faltasse ao dever. Se a esposa o engana, criticam-no por falta de vigilância ou de firmeza e por deixar o adultério florescer na cidade. Assim como repreendemos os pais muito fracos e que mimam os filhos os quais acabarão caindo na delinquência, aumentando a insegurança pública. O único meio de um marido ou um pai prevenir tal dano era ser o primeiro a denunciar publicamente a má conduta dos seus. [...] Como os maridos enganados são mais ultrajados que ridículos e as divorciadas levam seu dote consigo, há na classe alta grande frequência de divórcios.* (O Casamento. In: *História da Vida Privada: do império romano ao ano mil*. São Paulo: Schwarcz, 2007, p.50-51). O pesquisador também alude ao concubinato, comum nas altas classes romanas: *Inicialmente chamavam-se concubinas a mulher ou as mulheres com a qual um homem, casado ou não, dormia habitualmente; os imperadores, mesmo casados, tinham no palácio um harém de concubinas escravas, e o imperador Cláudio deitava-se com duas ao mesmo tempo. Mas a opinião acabou se tornando indulgente com as relações com uma concubina desde que fossem duradouras e exclusivas, como um casamento, e que somente a inferioridade social da mulher impedisse o homem de transformar a relação em legítimas núpcias. Os juristas cerravam fileiras; para eles o concubinato constituía um estado de fato, porém honroso, que não rebaixava a mulher ao nível daquelas que se devia desprezar.* (Ibidem, p.85)

Uma situação bastante admissível (caso Corina se baseie de fato na primeira mulher de Ovídio, positivamente); e, para ele, a metade da diversão secreta estava em conhecer os dois lados da história, em escrever pequenos poemas sobre eles em separado, um para cada protagonista, e então publicá-los juntos mais tarde, quando tivesse passado tempo suficiente para que o incidente fosse apenas uma piada agradável, lembrada com prazer, se não com consequências. (p.61)

Para que a versão biografista se mantenha minimamente aceitável, ela deve, ao menos, mostrar-se com alguma condição de ser crível. Para o mais que óbvio exercício retórico e literário proposto pelo eu poético de Ovídio, em que, primeiramente, defende uma *causa* com bastante competência e, logo na elegia seguinte, revela ao seu público ter, deslavadamente, mentido, provocando, inclusive, provável humor, Green forja uma incongruente relação episódica que, para ser válida, depende da aceitação de que Ovídio, pessoa real, tenha se insinuado a uma criada e tendo sido descoberto por sua esposa – depois representada por Corina na elegia, segundo a teoria exposta pelo pesquisador – tenha escrito um poema para ela, com negativas, e outro para a suposta amante, com afirmações e, passado *tempo suficiente*, tenha publicado os dois textos como uma *piada agradável* (o teria sido para a esposa?).

O que torna o viés de análise de Green insustentável é o fato de, mesmo em se aceitando que as vicissitudes da vida de Ovídio tenham feito com que ele mudasse de tema nas composições artísticas – quando apaixonado pela primeira esposa, por exemplo, escreveu seus *Amores*; quando exilado em Tomos, engendrou seus *Tristes* – e posição – ponto de vista – a respeito das coisas – de romântico nos *Amores* a uma postura cínica com relação às paixões na *Arte de Amar*, por exemplo – ainda resta a questão mais grave, a partir da qual a teoria se mostra, indubitavelmente, falha.

Ovídio, o inventivo poeta em constante *mutação*, cuja totalidade da obra poderia receber o nome de sua produção central e de maior extensão, *Metamorfoses*, com justiça, mas cujo *estilo* permanece, seja *defendendo* mesmo as *causas* mais opostas – como será demonstrado, ainda, neste estudo – não se apresenta diverso apenas *entre* as obras, mas, também, *nas* obras.

Assim, a argumentação que leva a crer que as fases da vida do poeta têm relação direta com as produções que lhes são específicas deixa de fazer sentido quando se atenta, por exemplo, para o fato, notório, de que o eu poético ovidiano não é homogêneo inclusive dentro de cada livro específico. Fora os casos mais explícitos, como o da *Arte de Amar*, em que há propósitos paradoxalmente conflitantes, verificados através de escritos destinados ora aos

homens, ora às mulheres, ou mesmo o caso das *Heroides*, em que as *duas versões*, tanto a do herói – cartas XVI, XVIII e XXI – quanto a da heroína – todas as outras –, um culpando o outro pela situação de separação e abandono, contrastam, mesmo dentro das elegias dos *Amores* tal situação não é incomum. É impossível precisar um único eu poético que apareça de maneira homogênea em todos os poemas.

Frente ao problema de o eu poético ovidiano apresentar-se de modo não uniforme em uma mesma obra, ou seja, ser diverso mesmo em uma única fase da vida do poeta, o que vai de encontro à teoria proposta por Green, o pesquisador simplesmente justifica o fato alegando *mudanças de ânimo*. Assim, *a ocasião faz o poema* e, para o inglês, um momento de maior intimidade de Ovídio com a pessoa amada resultaria em um determinado tipo de texto, enquanto outro momento, de maior inquietação sexual, geraria poemas em que as juras de fidelidade não fossem o mote.

Green dá atenção ao fato, mas tenta justificar a incoerência para com sua tese principal, mais uma vez, de forma bastante inconsistente, como se pode observar na seguinte passagem:

Apliquemos essas conclusões a outro par de poemas também irreconciliáveis entre si (pelo menos é o que nos garantem): *Amores* 1.3 e 2.4. No primeiro, Ovídio jura devoção eterna à sua donzela de então (significativamente anônima): assegura-lhe que não é nenhum malabarista sexual. No segundo – em geral desdenhado pelos ovidianos –, faz uma profissão de fé mais casanovista do que se podia esperar. Um proclama fidelidade; o outro, infatigável concupiscência. *Ergo*, argumenta-se, um dos dois ou ambos só podem ser um exercício literário. [...]. Ele podia assumir, alternadamente e sem esforço, os papéis ou máscaras (*personae*) de amante devotado, animal social, mulherengo avuncular, *dom-juan* cínico, fofoqueiro literário e *praeceptor* (como uma variante de *desultor*) *amoris*. Mas essas mudanças de ânimo não provam de modo algum que os poemas eróticos de Ovídio são pura fantasia literária. Igualmente inválido é presumir que os empréstimos literários, quando demonstráveis, excluem de algum modo a experiência direta. Como a visão de Ovídio em *Amores* 2.4 tinha sido, até certo ponto, antecipada por Propércio [...], acaso temos de concluir que ele escreve apenas variações sobre um tema – como se não tivesse desejo próprio e como se as emoções sexuais não fossem os impulsos mais amplamente compartilhados e perenes a atormentarem o coração humano? (p. 62-63)

Tematicamente, como bem frisa o estudioso inglês, a elegia citada se contrapõe, realmente, à elegia I, 3, afinal nesta o enunciador faz votos de fidelidade à amada e, naquela, declara seu amor a todas as mulheres, já que todas agradariam ao poeta, seja fisicamente ou pelo gênio e habilidades.

Mesmo com a menção à antecipação do tema por Propércio, que junto à diversidade de ponto de vista, no que concerne à oposição entre *fidelidade* e *promiscuidade*, levaria à concepção óbvia da prevalência do *exercício literário* sobre o *fato pontual vivido*, Green ainda mantém a defesa, a esta altura de causa já bastante comprometida, de que o presumivelmente ficcional não exclui a *experiência direta*, como se houvesse qualquer relevância em se precisar, ou não, isso, e como se tal definição pudesse acrescer qualquer sentido à leitura.

A limitação do viés analítico de Green, deflagrada pelo trecho, consiste, principalmente, na dependência que é feita entre a percepção ampla da vida, presente na literatura, e a própria vida real, já que, para o pesquisador, só é possível expressar *emoções* e *impulsos* humanos caso uma experiência direta e pontual os tenha produzido.

Para ele, a literatura feita como mero *exercício* e que tenha prescindido dessa etapa, a da experiência pessoal, é vazia daquilo que se pode definir como *condição humana*. Green sequer aventa a hipótese de o artista poder *perceber* tal condição, não em uma experiência factual, mas em muitas, sem que tenham que ter sido, necessariamente, pessoais, para então expressar o *humano* – aquilo que é passível de experimentação e consequente reação psicológica – em seus textos. Ao condicionar o escritor a dar conta apenas daquilo que *ele vive*, o pesquisador o confina a uma situação de restrição, em que ele não poderia discorrer, com profundidade, a respeito daquilo que, essencialmente, *todos vivem*³⁸.

³⁸ Videau (2010), encontrando relações entre o discurso ovidiano e aquele da esfera jurídica, sugere que o poeta possa ser o porta-voz de uma espécie de discurso social próprio de sua época, representando um falar que trate de tensões coletivas, ou seja, aquilo que é vivido, generalizadamente, por seus contemporâneos. Obviamente, não há necessidade de que o poeta tenha vivenciado determinadas situações, mas tão simplesmente as tenha percebido na própria discursividade de seu contexto social, para tratar delas em textos poéticos. Sobre a *troca de cartas* entre Acôncio e Cídipe, por exemplo (cartas XX e XXI), presente nas *Heroides*, entendendo a voz do poeta como resposta a questões relativas à *Lex Iulia*, estipulada em 18 a.C, Ovídio teria tratado, segundo a pesquisadora, do mito de forma diferente do que havia feito, antes dele, Calímaco, que deu a seu discurso tom mais religioso. Entende-se, assim, que a expressão poética obedeça mais a um imperativo social contemporâneo que a uma experiência necessariamente pessoal: [...] *les représentations juridiques [...] se déploient dans l'élégie ovidienne. En y recourant dans les Amours, Ovide rénove la querela élégiaque à travers une parodie audacieuse où il rapproche la liberté du demi-monde [...] de la codification sérieuse du droit. Il transpose le registre du deuil dans celui de la doléance, au coeur d'un univers de tromperie, de furtum. Les Héroïdes, qui continuent de mettre en scène les rapports entre homme et femme, offrent, avec le diptyque épistolaire en forme de controverse Acontius-Cydippé, une autre réflexion sur la tromperie, mais sous des auspices plus sérieux. Elle semble marquée par un débat de société contemporain sur la femme comme sujet ou objet, et porter la trace de la renouation du droit conjugal. Ovide emprunte parfois des réflexions au droit, plus souvent invente une grammaire poétique qui rend compte de situations juridiques.* (p.118-119) “[...] as representações jurídicas [...] se desenvolvem na elegia ovidiana. Recorrendo a isso nos *Amores*, Ovídio renova a querela elegíaca por meio de uma paródia audaciosa em que ele aproxima a liberdade do *demi-monde* à codificação séria do direito. Ele transpõe o registro do luto indo ao da lamentação, no coração de um universo de engodos, de furto. As *Heroides*, que continuam a pôr em cena as relações entre homem e mulher, oferecem, com o dístico epistolar na forma da controvérsia Acôncio-Cídipe, outra reflexão sobre o engodo, contudo, sob auspícios mais graves. Ela parece

Explicar as qualidades da obra por meio de presunções biográficas pode levar, em alguns casos, a negligenciar as características de um texto literário *ad absurdum*. É o que se verifica, não só em Green, mas também em Darcos, por exemplo:

Sa fixation [d'Ovide] sur l'échec et la mort l'a conduit à des redites, à un style litanique souvent fastidieux mais dont la sincérité ne peut pas nous échapper. Si tous les poètes de son temps ont parlé de la mort et appelé à saisir l'éphémère et la vanité de la vie, lui seul a fait vraiment l'expérience de ce qui n'est, pour les autres, qu'un sujet à littérature. Son sentiment tragique n'a peut-être pas enrichi sa passion d'écrire, [...] il se sentit peu à peu stérile, mais Ovide s'est vu mourir et n'a plus écrit et pensé qu'en termes issus du champ sémantique de la mort. Son langage s'est figé comme sa vie, et ses litanies sont ces ritournelles obsédantes et obligées qui psalmodient tout chant funèbre [...]. (2009, p.53)³⁹.

Para o estudioso francês, o que se presume como vida, pode-se notar, influencia a leitura que se faz dos textos poéticos. Não seria alguma qualidade mais imanente aos escritos o que teria dado a sensação de *sinceridade* a respeito do tema da morte, tratado pelo poeta latino na produção do exílio, mas o fato de o poeta ter vivido o exílio e estar em constante relação com a possibilidade do aniquilamento físico, bem como com a do aniquilamento social – já em curso desde sua expulsão de Roma. Teria o crítico concluído isso a partir do cotejamento dos poemas ovidianos com aqueles de outros poetas latinos ou, o que parece ser mais provável, simplesmente estabelecido isso *a priori*, como uma conclusão *a que se quer chegar*, já que assim o exigiam os dados da biografia?

Darcos, desta maneira, relaciona cada análise textual à vida que se supõe ter vivido o poeta, extraída dos versos, em relação que não pode ser outra que não a de conformidade plena:

L'analyse des principales oeuvres d'exil ne contredit pas, pour tout dire, l'impression que nous lègue Ovide lui-même : à tourner en rond et ressasser son chagrin, à s'obséder sur l'injustice d'un exil dont le retour lui paraissait incertain et l'obligeait à des lettres de circonstance, le poète a réduit sa

marcada por um debate da sociedade contemporânea sobre a mulher como sujeito ou objeto, e parece carregar o traço da renovação do direito conjugal. Ovídio serve-se, às vezes, de reflexões do direito, e, muito comumente, inventa uma gramática poética que dá conta de situações jurídicas.”

³⁹ “A fixação de Ovídio sobre o revés e a morte conduziu-o a repetições cansativas e a um estilo como o da litania, comumente fastigioso, mas do qual a sinceridade não nos pode escapar. Se todos os poetas de seu tempo falaram da morte e convocaram a compreender o efêmero da vida – e que ela é vã – somente ele fez, verdadeiramente, a experiência disso que não é, para os outros, nada além de um assunto literário. Seu sentimento trágico não enriqueceu, pode ser, sua paixão por escrever, [...] ele se sentiu, pouco a pouco, estéril. Mas Ovídio se viu morrer e não mais escreveu e pensou senão em termos saídos do campo semântico da morte. Sua linguagem paralisou-se, como sua vida, e suas litanias são esses estribilhos obsedantes e obrigatórios que marcam qualquer canto fúnebre”.

vision, appauvri son imaginaire, mis un terme à ses grands projets, comme les *Fastes* interrompus au milieu de l'année ou les *Métamorphoses*, qu'il n'a pu finir. Il a conscience de ses redites, et craint de lasser ses lecteurs auxquels il s'adresse souvent en importun ou quémendeur, puisque les élégies « gétiques » visent moins à « l'art pour l'art » qu'à intéresser relations et amis, ou parents, en sa faveur, et à solliciter interventions ou sympathies. [...]. Cet homme qui cherche et fuit la mort à la fois, dont la dualité insatisfaite et irresolue gêne l'ouverture d'esprit, n'invente plus vraiment. On peut penser que l'appauvrissement de la manière et du contenu sont liés chez lui, d'une part à ses malaises et à ses préoccupations, d'autre part à sa désillusion sur lui-même.⁴⁰ (*ibidem*, p.90-91)

O essencial daquilo que se encontra nas elegias ou epístolas produzidas sob o signo do exílio é, para o pesquisador, resultado do próprio exílio. Quando cita as repetições excessivas na forma textual, Darcos não atenta para o fato – e basta uma simples leitura, mesmo superficial, para que se perceba isso – de que tais repetições já estavam presentes, por exemplo, nos *Amores*⁴¹. Os capítulos seguintes deste trabalho mostrarão como há, precisamente, epístrofes e anáforas – marcas evidentes de expressividade enquanto recurso poético – tanto em uma elegia dessa obra da fase inicial da produção de Ovídio, quanto em uma das cartas das *Pônticas*⁴². Ou seja: não há uma radical ruptura no fazer poético ovidiano, em se considerando a concretude artística como objeto de análise. Como Darcos justificaria tais elementos em obras que não tenham o exílio para explicar o tom *fastioso* e de *litania*?

⁴⁰ “A análise das principais obras do exílio não contradiz, pensando completamente, a impressão que nos lega Ovídio ele próprio: ao rodar em círculo e repassar sua tristeza, ao se obcecar pela injustiça de um exílio cujo retorno lhe parecia incerto e o obrigava a cartas de circunstância, o poeta reduziu sua visão, empobreceu seu imaginário, colocou um termo a seus grandes projetos, como *Os Fastos*, interrompido no meio do calendário ou as *Métamorphoses*, que ele não pôde revisar. Ele tem consciência de suas repetições cansativas, e teme deixar seus leitores, aos quais ele se dirige constantemente como importuno ou queixoso, já que as elegias ‘géticas’ buscam menos a ‘arte pela arte’ que a manter relações com amigos ou parentes a seu favor e a solicitar intervenções ou simpatias. [...]. Esse homem que procura e às vezes foge da morte, cuja dualidade insatisfeita e não resolvida impede uma abertura de espírito, não cria mais realmente. Pode-se pensar que o empobrecimento na forma e no conteúdo estão ligados, em Ovídio, de um lado a suas mazelas e preocupações, de outro a sua desilusão sobre si mesmo.”

⁴¹ Videau (2010, p.226) vê tais repetições expressivas como sendo próprias ao próprio gênero elegíaco, o que vai contra a tese de Darcos, de que seriam justificadas apenas na produção do exílio: « Parmi les spécificités syntaxiques, figurales et rythmiques propres au genre particulier qu'est l'élégie on doit donc ranger l'asyndète et l'anaphore, et leur coexistence. Comme toute poésie, celle-ci relève du jeu répétitif des sons, l'incantation, mais elle apparaît comme une poésie de la grammaire dans l'anaphore prépondérante d'unités grammaticales renvoyant plus particulièrement à l'énonciation et à sa relation avec l'énoncé. L'épopée a ses « formules épiques » depuis Homère, dans les anaphores, on a pu reconnaître des « formules élégiaques » [...]. “Em meio às especificidades sintáticas, figurativas e rítmicas próprias ao gênero particular que é o da elegia, deve-se organizar o assíndeto e a anáfora, levando em conta sua coexistência. Como toda poesia, a elegia também revela o jogo repetitivo dos sons, o encantamento, mas ela aparece como a poesia de uma gramática que tem na anáfora aquilo que prepondera em unidades gramaticais, reenviando isso, mais particularmente, para a enunciação e para sua relação com o enunciado. A epopeia tem suas ‘fórmulas épicas’ desde Homero; nas anáforas, podem-se reconhecer as ‘fórmulas elegíacas’ [...].”

⁴² Far-se-á, em um capítulo seguinte deste estudo, justamente para que se defina certo estilo de composição mais homogêneo e uniforme entre as produções erótico-amorosas e aquelas do exílio, uma análise comparativa da elegia II, 4, dos *Amores*, e da epístola III, 8 das *Pônticas*, em que se privilegiem semelhanças expressivas.

Ou, ainda, como não aventar, ao menos, que seja esse tom um recurso poético que permite que se leia o texto, exatamente, com esse tipo de impressão? Frente a uma conformidade entre expressão e conteúdo, que é sugerida pelo texto, como privilegiar a suposição de uma conformidade entre expressão e biografia, sempre mais questionável, porque incerta, indireta e um pouco tangente aos aspectos mais estritamente linguísticos?

O que causa, ainda, mais estranheza na obrigatoriedade do se levar em conta a biografia para se entender a obra é o fato de que o estudioso francês percebeu relações nítidas entre os poemas do exílio e os outros da produção anterior do poeta latino. Darcos dedica seu estudo à prova da ligação entre *amor* e *morte* e como esta perpassou toda a obra ovidiana, mesmo quando o poeta teria privilegiado aquele como tema principal. Assim ele discorre, sobre as *Heroides* em particular:

Les *Héroïdes*, au fond, ne parlent de rien d'autre [que de la mort] : Briséis, abandonné par Achille, veut que la terre l'engloutisse ou que la foudre la frappe [*Héroïdes*, III] [...]. Hypermestre réclame la mort à Lyncée [*Ibid.* XIV] [...], comme Hermione à Horeste [*Ibid.* VIII] [...]. Quant à Déjanire, apprenant la perte de son époux, elle est saisie de regrets et souhaite partager le trépas d'Hercule [*Ibid.* IX] [...]. Phyllis [*Ibid.* II] [...] et surtout Didon [*Ibid.* VII] [...] ne se contenteront pas de la menace du suicide, comme on sait⁴³. (2009, p.12)

E sobre as *Metamorfoses*:

Mort invincible, amour irrésistible : deux forces égales et contraires qui ne peuvent trouver leur résolution et le dépassement du conflit que dans leur achèvement commun.

Certes Ovide, avec les *Métamorphoses* en particulier, fait place à des sentiments moins baroques et excités, s'essayant à immortaliser la tendresse. Mais ses histoires d'amour sage aboutissent de toute manière à une fin partagée, à une euthanasie à deux, prix divin d'une conjugalité sans tâche. Et pour l'amant, c'est aussi un moyen de pression sur celle qu'il insultera quelques minutes plus tard. Les serments de fidélité éternelle viennent en alternance des souhaits de mort moins paisibles⁴⁴. (*Ibidem.* p.31-32)

⁴³ “As *Heroides*, no fundo, não falam de outra coisa [que não seja da morte]. Briseida, abandonada por Aquiles, quer que a terra a engula ou que o raio a destrua [*Heroides*, III] [...]. Hipermestra reclama a morte a Linceu [*Ibid.* XIV] [...], como Hermione a Orestes [*Ibid.* VIII] [...]. Quanto a Dejanira, ao saber da perda do esposo, é apanhada de desgosto e deseja dividir, com ele, sua morte [*Ibid.* IX] [...]. Filis [*Ibid.* II] [...], e principalmente Dido [*Ibid.* VII] [...], não se contentaram, apenas, com a ameaça de suicídio, como se sabe.”

⁴⁴ “Morte invencível, amor irresistível: duas forças iguais e contrárias que não podem encontrar a resolução do conflito se não for por seu termo comum. Ovídio, certamente, com as *Metamorfoses* em particular, dá lugar a sentimentos menos barrocos e animados, imortalizando a ternura. Mas suas histórias de amor douto tendem, de toda maneira, a um fim partilhado, a uma eutanásia a dois, preço divino de uma relação conjugal sem esforço. E para o amante, é também um meio de pressão sobre aquela que ele insultará alguns minutos depois. Os juramentos de fidelidade eterna vêm em alternância com os desejos de morte menos pacíficos”. A esse respeito,

Não só se encontram relações de um dos temas principais do exílio, a morte – seja física, literária ou ainda histórica, representada pela possibilidade de que se esqueçam do poeta e de sua obra – cuja presença ronda, constantemente, a produção derradeira ovidiana, com a frustração amorosa, ou seja, a possibilidade de que o amor almejado pelo eu poético ou por algum personagem se expressando liricamente, na obra precedente do próprio Ovídio, não se concretize, como, e isso não passa despercebido a Darcos⁴⁵, encontram-se relações desse tema com as produções de outros poetas latinos. Assim, tem-se o estabelecimento da morte como motivo lírico/elegíaco em uma tradição poética romana, dentro da qual Ovídio se insere naturalmente. Por que haveria, pois, que se dar primazia à presunção de um fato biográfico – não se excluindo, nunca, a possibilidade de que ele tenha, mesmo, ocorrido – em análises literárias, sendo que as obras do exílio se encontram justificadas pela própria produção ovidiana e, além disso, pela tradição literária de Roma?

Quando se reduz a expressão poética a uma posição periférica em análise de poesia, perde-se o elemento mais metalinguístico do texto, aquele em que a arte justifica-se – em maior ou menor grau – por ela mesma. Nessa situação, a poesia passa a servir a outros propósitos, a ser *de ocasião*, como sugere o estudioso francês ou, ainda, a ser *refúgio* ou a ter um *papel terapêutico*, como ele afirma no seguinte trecho:

L'activité littéraire [d'Ovide au exil] devient un refuge et joue un rôle thérapeutique de divertissement, de consolation, tout en donnant sens à une vie qui n'en a plus guère. Ainsi avoue-t-il que ce n'est même plus la gloire mais l'apaisement qu'il cherche en composant, comme l'esclave, le batelier,

vale ressaltar os relatos das metamorfoses de Píramo e Tisbe (IV, 55-166), de Eco e Narciso (III, 339-518) ou, ainda, de Apolo e Dafne (I, 452-559).

⁴⁵ [...] *c'est finalement dans l'élegie que la réflexion existentielle sur la mort va vraiment prendre forme et s'exprimer sans détours. L'amour et la mort commencent à animer une dialectique versifiée qui ne cessera plus guère jusqu'à nous. Catulle, en son temps, avait pu méditer douloureusement, et avec une sensible sincérité, sur la mort de son frère [Carmina 65 et 68] [...]. Tibulle aussi laisse partout sentir combien sa sensualité ombrageuse et violente et ses aspirations à la jouissance sentimentale sont un refuge et un divertissement compensateur de la crainte de la mort qui vient [Élégies, I, 1] [...].*

De même, Properce, dans une peinture quasi clinique de l'amour passion, place son oeuvre lyrique sous le signe de l'illusion de la vie et unit étroitement les fantasmes de la mort et la volupté. [...] la connexion de l'amour et de la mort est au moins aussi présente dans la poésie amoureuse d'Ovide que dans celle de ses prédécesseurs. (p. 09-10) “É finalmente na elegia que a reflexão existencial sobre a morte vai, verdadeiramente, tomar forma e se exprimir sem rodeios. O amor e a morte começam a animar uma dialética versificada que não cessará mais até nós. Catulo, em seu tempo, tinha podido meditar dolorosamente, e com uma sensível sinceridade, sobre a morte de seu irmão [Carmina 65 e 68] [...]. Tibulo, também, permite que sintamos o quanto sua sensualidade desconfiada e violenta e suas aspirações a uma fruição sentimental são um refúgio e um divertimento compensador para o temor da morte que vem [Elegias I, 1] [...]. Do mesmo modo, Propércio, em uma pintura quase fiel do amor-paixão, coloca sua obra lírica sob o signo da ilusão da vida e une estreitamente os fantasmas da morte e da volúpia. [...] a conexão entre o amor e a morte é tão presente na poesia de Ovídio quanto naquela de seus predecessores.”

le rameur, le berger, la fileuse qui adoucissent ainsi leur peine et font courir le temps.⁴⁶ (*Ibidem*, p.99-100)

Entender a biografia de um poeta como importante ou não irá depender, sempre, da análise que se faça a respeito de sua obra. Ao ver deste estudo, tal direcionamento não privilegia os aspectos mais imanentistas dos textos, justamente os essenciais. *Aceitar* a biografia, no entanto, não implica a admissão de que a própria obra seja rebaixada para que haja uma conformidade entre vida e escrita.

2.2 Vida *pitoresca*: condição para uma obra não *ordinária*

Além do problema de se relegar à margem as relações mais essenciais que existem para os textos artísticos, que são os *diálogos* dos próprios textos com os demais textos canônicos de sua tradição – seja dos poemas com a obra mesma do próprio poeta que os criou ou, ainda, com a gama de vozes literárias que ecoam, direta ou indiretamente, em uma determinada sociedade em dada época – há o fato de que é impossível que se aceitem correlações tão diretas entre vida e obra, afinal trata-se de realidades distintas, cada qual com suas características, por mais que a arte tente representar, *grosso modo*, a existência humana, suas indagações e vicissitudes.

No caso de Ovídio, para que a vida particular a nortear a produção dos textos seja aceita como válida, aquilo que o poeta *viveu* há de ter sido bastante *sui generis* – uma relação tão estreita entre vida e obra não poderia deixar de distorcer um dos lados, justamente pela aproximação que se faz ao outro. Não há como, ao se adotar o expediente do biografismo para os estudos ovidianos, deixar de *romancear*, demasiado, certos episódios da vida do poeta, exatamente por crê-los reais a partir das narrações contidas nas obras do exílio.

Certa visão que Darcos tem das *Metamorfoses*, por exemplo, não só usa o fato presumivelmente real para justificar a qualidade do texto poético como, ao fazê-lo, transforma o que se considera tenha sido vivido em uma evidente peça dramática, pouco verossímil a contexto que não seja o artístico⁴⁷:

⁴⁶ “A atividade literária [de Ovídio no exílio] torna-se um refúgio e assume um papel terapêutico de distração, de consolação, dando sentido a uma vida que já o havia perdido. Assim, ele confirma que não é mais a glória, mas o apaziguamento que ele procura ao compor, como o escravo, o barqueiro, o remador, o pastor, a fiandeira, que aliviarão, assim, sua pena, e fariam passar o tempo.”

⁴⁷ Tal visão, presente em Darcos, é bastante comum, o que faz com que não possa ser vista como um detalhe de menor importância. Em introdução a uma edição das *Pônticas*, por exemplo, José Geraldo Albino (2009, p.XVII) reproduz a crença no relato como fato real: “Ao que parece, o poeta, ao partir para o desterro, indignado

Quand la colère d'Auguste le frappa, Il achevait l'ouvrage [*Les Métamorphoses*]. Interrompu par l'exil dans cette grande tâche⁴⁸, comme Virgile l'avait été par la mort pour l'*Énéide*, il voulut livrer aux flammes ce monument qu'il ne pouvait tolérer imparfait⁴⁹. (2009, p.42)

Se o percurso vida-obra restringe as análises, por engessar os estudos que se fazem dos textos aos supostos fatos biográficos mais notórios, aqueles citados explicitamente nos poemas, mais inverossímeis são as conclusões que se tiram do percurso inverso, aquele que busca estabelecer uma biografia mais interpretativa – não necessariamente evidente nos textos. A partir daquilo que Ovídio *viveu*, expresso nos poemas de forma mais direta, há o que ele *teria*, também, vivido, isso sendo *descoberto* de acordo com a leitura mais subjetiva do analista. Para Darcos, por exemplo, depreende-se, da produção do exílio, a constante depressão e a tentação do suicídio, o que carece, evidentemente, de uma base objetiva mais rigorosa:

[...] la tentation du suicide, chez Ovide, fut peut-être plus réelle et consciente qu'on ne le croit généralement, tant le style larmoyant et itératif de ces pages lasse le lecteur qui n'y voit plus que formulations conventionnelles. Victime de langueur, d'asthénie, Ovide traverse une véritable dépression nerveuse qui le prive de toute envie de survivre et surtout d'écrire. Voilà pourquoi cette même pauvreté lassante [...] contribue à traduire son état⁵⁰. (*Ibidem*, p.73).

Deflagram-se, na tentativa do estabelecimento de uma vida repleta de *peripécias*, dois graves problemas: o primeiro diz respeito ao fato de tal *vida do poeta* ser extraída, toda, de sua obra exílica. Mesmo em se considerando que a literatura, para os latinos, não tenha tido o mesmo caráter que a contemporaneidade lhe atribui⁵¹, e, ainda, admitindo-se que, na elegia, o eu poético se confunda com a pessoa real, ainda assim, extrair biografia de poemas

com seus dotes poéticos, responsáveis pela sua condenação, teria lançado as *Metamorfoses* às chamas, as quais só se conservaram mercê de algumas cópias de que dispunham seus leitores”.

⁴⁸ Cf. *Tristes*, I, 7.

⁴⁹ “Quando a cólera de Augusto o atingiu, ele dava acabamento à obra [*Metamorfoses*]. Interrompido pelo exílio em meio a esse grande trabalho, como Virgílio havia sido pela morte, com relação à *Eneida*, ele quis jogar ao fogo esse monumento que ele não poderia tolerar imperfeito”.

⁵⁰ “[...] a tentação do suicídio, em Ovídio, foi, pode-se entender, mais real e consciente do que se crê geralmente, tanto o estilo lamentoso e repetitivo dessas páginas cansa o leitor que não vê, aí, nada além de formulações convencionais. Vítima de langor, de astenia, Ovídio atravessa uma verdadeira depressão nervosa que o priva de toda vontade de sobreviver e, sobretudo, de escrever. Eis então porque essa mesma escassez enfadonha [...] contribui para traduzir seu estado.”

⁵¹ A noção moderna de literatura como sendo a do texto necessariamente artístico e que proporcione prazer estético através da leitura não é a mesma da antiguidade clássica, em que se admitiam tanto textos desse tipo como, também, outros mais *utilitaristas*, como os da historiografia ou da oratória. Ver, a esse respeito: Martins, 2009a (p.23-24)

metricamente versificados e *recheados* de figuras de linguagem é empreitada, ao menos, bastante questionável.

A relação dos escritos ovidianos com os textos de outros poetas, e com seus próprios textos, ou seja, as relações *intertextuais*, *interdiscursivas* e *dialogicas*⁵², desta maneira, é relegada a uma atenção periférica, e eis, então, o segundo problema. Ovídio, embora tenha sido de uma inventividade evidente dentro da literatura latina, está, justamente, inserido dentro dela. É com ela que o eu poético *dialoga* – em alguns casos explicitamente e, como se sustenta aqui, de modo constante, o que o *romancear* da vida de Ovídio, idealizado tanto por Darcos quanto por Green, parece ignorar.

Para o pesquisador inglês, inclusive, a criativa jocosidade com que Ovídio justifica a escrita em dísticos elegíacos e não em hexâmetros datílicos⁵³, claramente um *manifesto poético*, um atestado de um fazer literário que se insere em determinada tradição, é encoberta por algum motivo *achado* em um dos versos dos *Tristes*:

Ora, interessante e significativo na sua breve vida pública é o fato de Ovídio ter se esquivado do *tirocinium militiae* (*Am.* I.15.1-4, *Tr.* 4.I.71). Essa omissão, ainda que possivelmente legítima – Ovídio dá a entender que lhe faltavam condições físicas para o serviço (*Tr.* 4.10.37) –, valeu-lhe muitas reações adversas e chega até a explicar a sua atitude ambivalente e um tanto tímida para com a vida de soldado, a sua exaltação da *militia amoris*. (2011, p.25)

Desta maneira, a declaração do eu poético, logo no início de sua primeira obra, demarcadora do *campo* de atuação artístico que o jovem Ovídio fará vingar, cede espaço a um determinismo biográfico *ceifador* de qualquer leitura que evidencie sua singular inventividade. Usando-se, aqui, a metáfora do *jogo*, tão correlata ao fazer poético, pode-se afirmar que é ao *brincar* com o número de pés dos versos, uma vez que o hexâmetro tem seis pés e o dístico elegíaco *claudica*, revezando o verso de seis pés com o de cinco – pentâmetro – que o poeta firma a *posse* de seu gênero e contexto, definindo que fará parte do *time* dos elegíacos, que se introduzirá na tradição de Catulo, Tibulo e Propércio, e não na dos poetas épicos⁵⁴. O *cartão de visitas* de Ovídio, porém, é tão somente a simplista frustração, para Green, de um jovem que não pôde seguir a carreira militar.

⁵² Os conceitos de *intertextualidade*, *interdiscursividade* e *dialogismo* serão mais bem explanados em capítulo próximo (capítulo 4).

⁵³ *Amores*, I, 1, 01-05

⁵⁴ Embora, em produções posteriores, Ovídio tenha versegado em hexâmetros e narrado episódios notadamente épicos, sobretudo nas *Metamorfoses*, como os relatos a respeito de Eneias, Perseu ou Jasão, presentes nessa obra.

Obviamente que não se pode mensurar, apenas presumir, qual tenha sido a recepção dos textos ovidianos por parte de seus contemporâneos. No entanto, excetuando-se aquilo que seja mais pontualmente ligado a fatos de época, percebe-se, no poeta latino, mesmo passados, aproximadamente, dois mil anos da publicação de seus escritos, um perene traço humorístico, de caráter mais universal, em alguns trechos e textos específicos. As já citadas elegias dos *Amores*⁵⁵, em que, primeiramente, nega à sua enunciatária que tenha tido qualquer ato de infidelidade e, logo na sequência, admite à suposta amante tal ato, por certo que trazem o elemento cômico à própria compreensão. Assim também é a mencionada elegia II, 4 da mesma obra, em que o poeta descreve, inclusive por meio de *exempla* extraídos aos relatos mitológicos, todos os tipos de mulheres e explica os motivos pelos quais todas o atraem, declarando-se, finalmente, inocente por *amar tanto* como *qualquer romano*. Do mesmo feitio é o verso citado por Green na seguinte passagem:

Como o seu pai tinha pelo menos quarenta anos, provavelmente mais, quando do nascimento de Ovídio (*Tr.* 4.10.77-82, 93-8), é improvável que ela [a mãe de Ovídio] fosse a sua primeira esposa. Os meninos receberam instrução inicial em casa (*Tr.* 2.343-4), e, supondo que a família observasse a tradição da classe alta romana, o que parece provável, a encarregada de educá-los até os sete anos de idade era a mãe. A partir de então, essa incumbência passava para o pai ou a escola local. Considerando uma passagem de uma *vita* posterior do poeta, a primeira hipótese pode ser verdadeira. O pai de Ovídio o repreendeu severamente por escrevinhar poesia em vez de fazer a lição de casa, ao que o garoto exclamou: “Parce mihi! Nunquam versificabo, pater!” (“Perdoa-me, pai! Nunca hei de escrever um verso!”). Naturalmente, como é de esperar, as palavras (*Tr.* 4.10.19-20, 25-6) formam um belo pentâmetro, apenas com uma métrica dúbia para que o verso improvisado pareça mais plausível. (*Ibidem*, p.15)

Bastante cômico é um expressar-se em verso com a afirmação de que nunca fará um verso. O humor desse tipo de ironia, por ser atemporal, pode ser apreendido por leitores de qualquer época. É possível que muito da comicidade ovidiana, entretanto, não seja percebido por leitores não latinos, justamente por não serem conhecedores dos contextos sociais exatos de produção dos textos ou, ainda, não alcançarem, por falta de domínio pleno – o que só um falante natural teria – toda a potencialidade do latim, cujo amplo domínio, como acontece com qualquer língua, permitiria não apenas *brincar* com o idioma, isso sendo da parte do poeta, mas também *entender* essa brincadeira de acordo com seu repertório linguístico e cultural, isso sendo da parte de sua recepção.

⁵⁵ *Amores*, II, 7; II, 8.

Para o estudioso britânico, no entanto, mais uma vez a *qualidade* ovidiana, mesmo a que leva à percepção inevitável de um inconfundível traço cômico, é devida a algum fato da vida do poeta, afinal isso estaria atestado na *veracidade* dos *Tristes*, lido, denotativamente, *ipsis litteris*. Segundo Green, deduz-se, caso Ovídio não tivesse tido uma vida – presume-se – assaz *pitoresca*, ele nunca teria sido um grande poeta.

Não são as notórias qualidades estéticas o que tem valor a uma análise biografista, já que elas são ignoradas em estudos desse tipo. Quando, porém, se percebe alguma *genialidade* no que há de inventivo em Ovídio, ela é atribuída, como faz Green, a uma *vida superior que a arte*, sendo que, paradoxalmente, essa suposta vida, se é científica ou esteticamente interessante, o seria apenas por méritos artísticos; não somente aqueles da referida expressividade retórica inerente ao poeta, mas, também, os do próprio engendrar da *história* ovidiana, que seu eu poético constrói. Green, por sua vez, aborda tudo aquilo que trouxe possibilidade de desenvolvimento das habilidades expressivas de Ovídio, a hipérbole inverossímil de uma saga quase *heroica*, como fatos de uma vida mais interessante que a arte, ignorando, justamente, os *diálogos* que os poemas deixam entrever com seu próprio fazer artístico e o de seu tempo:

[Augusto] atingia-o em seu instrumento de expressão, a língua latina, abandonando-o em um deserto lingüístico de grego corrompido, sármata e gético: “Compor um poema que a ninguém podes ler”, queixou-se amargamente (*EP* 4.2.33-4), “é como dançar no escuro”. Para os getas, o bárbaro era ele (*Tr.* 5.10.37). Acima de tudo, despia-o de conceitos literários, transformava em um fato atroz todas as suas elegantes metáforas militares e navais para a *vie amoureuse*. Agora Ovídio navegava mares revoltos de verdade para chegar ao seu destino, sofria com o frio de invernos de verdade, cingia um capacete de verdade para ajudar a repelir selvagens saqueadores. Por uma ironia suprema, o antigo *tenerorum lusor amorum* ficou totalmente indiferente ao sexo (*EP* I.10.33-4). A vida, como ele próprio reconheceu (*Tr.* 5.1.25-8), superara deveras a arte em seu mundo criativo. (*Ibidem*, p.44-45)

Para que os relatos ovidianos dos *Tristes* e das *Pônticas* sejam tomados como real material biográfico, é preciso, ao menos, reconhecer que tenha havido uma coincidência sem precedentes na relação entre vida e obra de Ovídio. Como observar de modo diverso o fato de os poemas exílicos trazerem uma espécie de final ou conclusão a posturas do eu poético ovidiano nas obras iniciais? Isso se verifica não só na explícita relação de causa e efeito que se quer tenha biograficamente existido entre a obra erótico-amorosa e a do exílio, mas, também, em pequenos *fechamentos*, como o apontado no trecho acima apresentado, em que o *tenerorum lusor amorum* termina *totalmente indiferente ao sexo*.

Também outros *desfechos intertextuais* se fazem presentes na obra exílica: aquele que não poderia expressar-se senão em versos é obrigado a viver apartado não só de Roma, como da própria língua latina que lhe era tão cara; aquele que optou por não cantar soldados e guerras, mas que era *militar no amor*, agora se via em meio a um real contexto bélico; as metáforas militares e náuticas usadas, principalmente, nos *Amores*, não eram mais metáforas, mas realidade bastante dura nos *Tristes*, etc.

Caso se aceite que, com relação ao exílio, tudo tenha se passado tal como explicitado nos *Tristes* e nas *Pônticas*, há que se recorrer a algumas justificativas demasiadamente mirabolantes e folhetinescas, como a apresentada por Green, em que, por obra de Augusto, calculadamente se destruiu o eu poético de Ovídio mais que ao próprio poeta. Como se pode verificar na seguinte passagem, o pesquisador inglês resolve as incongruências de uma *vida* que não se explica por uma *obra* citando o *sadismo* de um conveniente *antagonista*, o imperador, cuja figura retratada seria mais condizente com a de uma bruxa má de um conto de fadas que com a de uma pessoa real:

No mínimo, queremos saber *por quê*, uma vez que, *prima facie*, há uma irracionalidade inquietante no procedimento como um todo. Se a verdadeira causa do exílio (como ainda querem alguns) foi a *Arte de Amar*, por que Augusto demorou tantos anos para agir contra o seu autor? Se o objetivo do banimento era calar a boca de Ovídio, por que o autorizaram e até estimularam a se corresponder livremente com os amigos em Roma (*EP* 3.6.II-2)? Se, como o poeta afirmou mais de uma vez, ele não havia perpetrado nenhum crime passível de sanção penal, por que Augusto foi tão inflexível? Enfim, diante da punição escolhida, todo o episódio induz a suspeitar de um sadismo calculado e de um vingativo rancor pessoal. (p.46)

Embora a arte mantenha indissociável relação com a existência humana, representando-a e suscitando reflexões a seu respeito, sendo, mesmo, um de seus *produtos* mais nobres, não se pode admitir uma ligação tão estreita como essa que sugere Green. Esse tipo de relação leva a uma inevitável caricaturização da *pessoa real* para que se encaixe nos parâmetros da *pessoa literária*. Isso, além das restrições óbvias que acabam sendo impostas às análises que se façam aos textos artísticos, também gera um fantasiar da própria História, uma vez que pessoas que de fato existiram, como o imperador Augusto, ganham requintes *literários* e não condizentes com sua própria biografia.

2.3 A poesia de Ovídio: uma inovação do gênero

Se a impossibilidade de precisão no que respeita a um Ovídio homogêneo dentro de uma mesma obra é questão que se apresenta repleta de incongruências para um viés analítico que tenha suas bases fundadas em uma biografia extraída das próprias obras do poeta, uma vez que a hipótese de um eu lírico que se exercita em jogos retórico-literários com maestria, como se viu em Green, mas também em Darcos, é refutada, é certo que, frente a uma disparidade de temas e posicionamentos argumentativos que se verificam quando se comparam as várias produções de Ovídio, tal viés analítico se encontra em posição dificilmente sustentável.

Como já foi mencionado, mesmo entre os *Amores* e a *Arte de Amar*, obras próximas quanto à cronologia e de temática ainda semelhante, há propostas poéticas notadamente diferentes. Se nesta o eu poético é apresentado mais cínico e racional, na busca de um prazer que é satisfação física e ao ego de um *conquistador* amoroso, naquela aparece mais apaixonado e sentimental, e o prazer buscado levaria a um intentado estado de comungada felicidade. Se a homogeneidade não é encontrada nem mesmo dentro de uma mesma produção poética, as diferentes facetas de Ovídio aparecem e acentuam ainda mais uma perceptível inconstância quando se sai da seara erótico-amorosa das primeiras obras e comparações são feitas entre essa produção e as posteriores. Mesmo Green não deixa de notá-lo:

Poucas coisas surpreendem mais na obra de Ovídio que o contraste entre o exibicionismo erótico-literário dos *Amores*, o *praeceptor amoris* blasé de AA e RA [*Arte de Amar* e *Remédios do Amor*, respectivamente], o manipulador de deuses e homens de *Metamorfoses* – uma *persona* cujo elemento central é a brilhante autoconfiança – e o humilde peticionário que aparece nos poemas do exílio [...]. (p.31)

Pode-se definir Ovídio, sem receio de generalização, como o poeta das *metamorfoses*. Não pela publicação homônima, somente, mas, além disso, por ter desenvolvido uma obra poética que, tendo apresentado um *estilo* perene e consistente, fundado na expressividade retórica, também se colocou sob a condição do *desafio* e da *inventividade*. O poeta latino não se *acomodou* a um fazer estético já sabido e dominado, mas, ao contrário, propôs-se a novas fórmulas.

É por isso que, se se descarta o *estilo* já anteriormente mencionado, tem-se um Ovídio *novo* a cada produção, capaz de assumir um eu poético feminino; mais ou menos confiante; mais ou menos cômico; capaz de tratar o mesmo tema de formas distintas.

Ovídio não instaurou, em Roma, o gênero elegíaco, já que esse papel coube a Catulo – ao menos com uma *marca* mais individual que depois se revelou a base de uma tradição, e o fez *bebendo*, naturalmente, na *fonte* dos gregos. Tampouco o solidificou como gênero canônico romano, como fizeram Tibulo e Propércio. Diferentemente disso, o poeta dos *Tristes* teve a incumbência de dar prosseguimento a um tipo textual já estabelecido, cujas fórmulas já eram sabidas e esperadas por uma recepção bastante adestrada.

Como é comum à literatura de todas as épocas, semelhante contexto leva a uma necessidade de recriação por parte dos grandes artistas, sob o risco de repetirem, simplesmente, um modelo, o que leva à exaustão e ao tédio da própria recepção. O que fica claro com relação a Ovídio é que, pelo tanto que *testou* novas formas e temas, o *já estabelecido* não teria sido suficiente, pelo pouco que, possivelmente, exploraria de suas habilidades. Restou ao escritor latino dar veio a uma natural e premente tendência à modernização. Desse modo, a elegia, enquanto gênero, não pode ser vista como sendo a mesma a partir da evolução que teve lugar com Ovídio, que tentou testar as formas poéticas além dos limites fixados – inclusive experimentando os versos hexamétricos para *episódios* claramente amorosos, como fez em *Metamorfoses* – o que o condicionamento a uma análise biográfica não leva, evidentemente, em conta:

Mas nenhum desses motivos explica a súbita e brilhante mudança de rumo poético representada pelos *Fastos* e as *Metamorfoses*. No entanto, acaso podemos correlacionar timidamente esse fenômeno com alguma alteração significativa na situação pessoal de Ovídio? (Green, 2011, p.37)

A capacidade de Ovídio em ser um poeta múltiplo foi desenvolvida, sobretudo, por meio de um *estilo* retórico-expressivo. Diante de tal notação, não há como não perceber, no escritor latino, um fazer literário *irrequieto* e em busca dos meios de expressão adequados, além de uma manifesta noção do *lugar* desse *produzir poesia* dentro da tradição literária romana. As mudanças temáticas, de verso, de tipo textual, configuram-se não como mero exercício técnico e semanticamente vazio, sem apelo ao *humano*, mas, ao contrário, são, justamente, os meios pelos quais a verve poética de Ovídio pôde dar vazão a um versejar singular e que precisava inscrever-se dentro da poesia latina precedente.

Com base nisso, pode-se questionar o viés analítico essencialmente biografista, aqui representado pela refutação contundente ao texto de Green, que vê nas *inconstâncias* ovidianas não o simples meio do expressar poético mais adequado, mas a finalidade mesma da escrita.

A respeito da produção exílica, por exemplo, considerá-la predominantemente uma *propaganda interessada* faz a abordagem passar ao largo das características centrais mais importantes dessas obras, quais sejam a mistura de gêneros e as inovações temáticas para a elegia, bem como uma voz ainda naturalmente ovidiana, ou seja, retórica e expressiva, produzindo poesia tão qualitativamente distinta como a das obras anteriores. Há, pois, mais *beleza* nessa produção que mera *propaganda*, que é como Green insiste em ver:

[...] quase tudo quanto Ovídio escreveu no exílio foi propaganda interessada e desesperada com o objetivo principal de abrir caminho para a reabilitação (ou pelo menos para o abrandamento do castigo), restaurando as suas conspurcadas credenciais morais. (p.67)

Para validar tal tese, seria preciso relegar o artístico, em Ovídio, a um papel secundário e desprestigiado. Haveria, no entanto, fora desse âmbito, real necessidade em estudá-lo dentro da *literatura latina*, se, à parte isso, só há imprecisões baseadas em suposições?

Quando os *diálogos* de um texto literário com os outros textos de uma tradição são percebidos, obviamente que se multiplicam as possibilidades de vislumbrar sentidos para esse texto. O público receptor irá construir sua interpretação com base em seu próprio repertório discursivo. Se um público, por exemplo, não tiver conhecimento mais sólido a respeito de determinados gêneros e textos que o compõem, não haverá compreensão de relações entre um texto presente e aqueles outros de um cânone, por mais que o *autor* tenha tido a *intenção* de estabelecer essa relação⁵⁶.

Se os estudos mais biografistas elevam a relação entre vida e obra a fator principal, isto é, tratam os *diálogos* existentes entre elas como uma condição, reduzem-se naturalmente os *sentidos* textuais. No caso específico de Ovídio, o biografismo que enxerga os *motivos* textuais na vida – suposta, sempre – tende a ignorar os *motivos* que o próprio repertório cultural de um contexto, tanto do poeta quanto de seu público, teria legitimado.

⁵⁶ Um exemplo mais evidente encontra-se na literatura brasileira: no capítulo IX de *Macunaíma* (Andrade, 1999, p.71-82), Carta pras Icamíabas, a paródia a um estilo rebuscado e erudito vigente na época da escritura da obra, cuja reprodução no texto de Mário de Andrade contrasta com o estilo de todo o restante do livro, só pode ser concebida se o público reconhecer, ali, ecos de textos já lidos e ouvidos e que pertencem ao mesmo estilo. Caso contrário, perceber-se-ia apenas falta de uniformidade sem qualquer *sentido* para isso, ou seja, falta de qualidade estética.

A crítica mais moderna, no entanto, diferentemente de Green e, em parte, também de Darcos⁵⁷, parece não ignorar tais prerrogativas de análise, o que se pode verificar, preponderantemente, em Videau (2010):

Ce qui est là [dans Properce, Élégie III, 7] récit disloqué, a été repris de manière très analogue dans l'élégie I, II des *Amours*, mais avec un renvoi plus explicite à l'épopée [...]. Dans les *Tristes*, le motif devient, quoique toujours enchâssé à l'intérieur d'une prière, un récit ordonné chronologiquement [...]. L'élégie semble se rapprocher ainsi progressivement de la narrativité ordonnée du grand genre. Absorbant des éléments de l'*Énéide*, elle tend à acquérir une unité d'action. On pourrait dire qu'à l'époque augustéenne, la « classicisation » de l'élégie se fait donc par insertion massive, non étrangère au genre [...] d'éléments épiques⁵⁸. (p.231-232)

E também:

À l'époque augustéenne, l'élégie flirte donc au plus près avec le grand genre épique, se classicise en approchant sa narrativité, en lui empruntant des motifs, en gagnant en unité. À travers les personnages de dimension épique qu'elle met en scène, elle tend à dépasser les contradictions qu'elle accentue ordinairement. Le mouvement atteint son comble chez Ovide, dans l'une des oeuvres élégiaques les plus tardives de la période, les *Tristes*, construits globalement comme le journal d'un voyage puis d'une résidence en exil, avec des renvois constants à l'*Énéide*⁵⁹. (p.235)

O presente trabalho não tem por intenção expor os diálogos ovidianos com os outros poetas elegíacos do cânone latino, tampouco com aqueles de outros gêneros de composição, como os da poesia épica ou dramática – embora isso seja citado aqui e no capítulo seguinte, para efeito de reforço argumentativo – mas somente verificar contatos que possam ser

⁵⁷ Embora não teça relações mais aprofundadas da obra ovidiana com aquelas de seus predecessores, sobretudo os elegíacos, o pesquisador francês não é insensível às relações notoriamente existentes entre os textos das diferentes fases poéticas de Ovídio, como as vislumbradas entre os *Amores* e os *Tristes*. Resumidamente, Darcos vê, assim como Videau, na obra inicial, a *tendência à morte*, que será notada de maneira mais substancial nas obras finais.

⁵⁸ “O que está deslocado em Propércio [Elegia III, 7] foi retomado de maneira muito análoga na elegia I, 2 dos *Amores*, mas com uma relação mais explícita com a epopeia [...]. Nos *Tristes*, o motivo se transforma, quase sempre colocado no interior de um pedido, em uma narrativa ordenada cronologicamente [...]. A elegia parece se aproximar, assim, progressivamente da narratividade organizada do grande gênero. Absorvendo elementos da *Eneida*, ela tende a formar uma unidade de ação. Poder-se-ia dizer que, na época de Augusto, o ‘tornar-se clássico’ da elegia se faz, então, pela inserção maciça, não estranha ao gênero [...], de elementos épicos.”

⁵⁹ “Na época de Augusto, a elegia flerta, então, ao máximo com o grande gênero épico, torna-se clássica ao se aproximar de sua narratividade, tomando-lhe os temas, ganhando sua unidade. Por meio dos personagens de dimensão épica que ela coloca em cena, tende a ultrapassar as contradições que ela acentua geralmente. O movimento alcança, em Ovídio, seu auge, em uma das obras elegíacas mais tardias do período, os *Tristes*. Construída, globalmente, como o diário de uma viagem, seguida de uma residência no exílio, com referências constantes à *Eneida*.”

considerados como *dialógicos*⁶⁰ dentro dos próprios textos ovidianos. Ainda assim, não é inútil atentar para o fato de que, se não se toma o elemento biográfico como condição de análise, abrem-se muitas e enriquecedoras possibilidades de se *ler* Ovídio.

Se, para Green, a recusa de Ovídio em produzir poemas épicos é motivada por questões biográficas, Videau, não crendo fielmente em um eu lírico mais irônico e jocoso que sincero, percebe uma evidente metalinguagem nessa recusa, em que o poeta latino escolhe, em um momento, fixar-se na tradição dos elegíacos, mas, não fortuitamente, *revisa* a epopeia e a tragédia em seus textos, ao dar voz, na elegia, a personagens tradicionalmente fixados nesses outros gêneros, como faz nas *Heroides*, por exemplo, o que se atesta nos trechos acima citados. Nessa obra, as *outras versões* aparecem, como a de Briseida com relação a Aquiles ou a de Penélope com relação a Ulisses, em pleno *diálogo* com as versões já estabelecidas. A grandiosidade da literatura latina potencializa qualquer análise que se faça sobre a poesia de Ovídio, não havendo necessidade de uma *vida grandiosa* para isso, o que seria, inclusive, limitador.

Videau, dentro de viés caro a esta pesquisa, vê nas elegias do exílio uma continuidade do gênero, já prenunciada não só pela produção de Tibulo e Propércio, mas, principalmente, pelas próprias elegias erótico-amorosas de Ovídio:

Les thèmes du départ et de la mort provoquent la description du corps en désordre : elles sont particulièrement récurrentes dans les *Héroïdes* mais déjà développées chez Tibulle et Propertius. Les larmes seules appartiennent aussi aux poèmes catulliens, les cheveux épars ou mis en pièces, les seins lacérés ou frappés, les joues marquées apparaissent chez les élégiaques plus tardifs. Toute description de l'amour tend à l'exhibition sur le corps des blessures que cause, métaphoriquement, la flèche du dieu⁶¹. (1991, p.530)

E, sobretudo:

[...] l'élégie d'exil reste en rigoureuse continuité avec l'élégie amoureuse dans ses thèmes et dans ses constantes stylistiques, dans la situation fondamentale qu'elle répète avec sa temporalité et son espace spécifique. Il s'agit d'un remodelage, d'un déplacement en fonction d'un exil qui, pour être original, n'est pas étranger à l'élégie⁶². (1991, p.529)

⁶⁰ Tal conceito será mais bem desenvolvido no capítulo 4 deste estudo.

⁶¹ “Os temas da partida e da morte provocam a descrição do corpo em desordem: eles são, particularmente, recorrentes nas *Heroides*, mas já desenvolvidos em Tibulo e Propércio. As lágrimas solitárias pertencem, também, aos poemas de Catulo, os cabelos desganhados, os seios lacerados ou golpeados, as faces marcadas também aparecem nos elegíacos mais tardios. Toda descrição do amor tende a uma exibição, sobre o corpo, de ferimentos causados, metaforicamente, pela flecha do deus [Cupido].”

⁶² “[...] a elegia do exílio apresenta uma rigorosa continuidade frente a elegia amorosa, em seus temas e em suas constâncias estilísticas, e também na situação fundamental que ela repete com sua temporalidade e seu espaço

Caso o exílio fosse, realmente, tema completamente estranho ao fazer elegíaco, naturalmente uma explicação excepcional teria que ser buscada. Nesse contexto, dados biográficos poderiam fornecer um motivo para uma espécie de ruptura com os temas poéticos até então desenvolvidos. Ainda assim, a qualidade estética dos textos teria que ser avaliada não a partir desses dados, sob o risco de se buscar, no texto, somente o que se queria previamente encontrar, ou seja, confirmações daquilo que a pretensa biografia havia sugerido. No entanto, não há como insistir no biografismo como ponto de partida e finalidade dos estudos feitos sobre a produção do exílio e sobre a obra ovidiana de um modo geral, se o tema do exílio combina perfeitamente com os desenvolvidos, até então, pela tradição elegíaca latina. O pensamento de Videau é bastante significativo a esse respeito:

Le caractère problématique du lecteur, destinataire des poèmes d'exil, ne fait que continuer l'incertitude de tout destinataire de la parole dans l'élégie amoureuse. La recherche d'une solution de fuite dans l'exercice de la poésie reproduit la fuite de l'amoureux devant l'alternance, dans l'amour, de la haine et de la tendresse. Ainsi, au sein de la poétique de Nason, se lit la rupture qui pèse sur toute parole élégiaque mais aussi le désir d'y échapper⁶³. (1991, p.536)

Não se pode considerar o exílio um tema extraordinário para a poesia latina, afinal, como bem define Videau, o gênero elegíaco o comportava perfeitamente. Isso implica entender, como menciona a estudiosa, que não há uma mudança na expectativa do público leitor, que recebe/recebeu as elegias do exílio com a mesma *feição problemática* e com idêntica *incerteza* para com gênero tão paradoxal. O exílio não só se adapta à elegia, por suas características inerentes, como também aproxima-se mais de suas origens:

L'écriture décrite dans l'élégie est donc la proie de la dualité. Marquée dans son contenu et dans sa forme par l'interdit, par le retrait de l'autre, destinataire et/ou inspirateur, par les troubles de la matière, corps et support de l'écriture, peut-être vaine mais seule à pouvoir être efficace, elle représente la transgression de l'interdit. Il semble facile de rapporter sa dualité à celle du distique élégiaque puisqu'il joint l'ampleur et la complétude, relative, de l'« un », de l'hexamètre, [...] premier dans le distique, à la petitesse et au manque du pentamètre, c'est-à-dire de cet « autre » qui, par son premier hémistique, participe de l'« un ». En

específicos. Trata-se de uma remodelagem, de um deslocamento em função de um exílio que, por ser original, não é estranho à elegia.”

⁶³ “A feição problemática do leitor, destinatário dos poemas do exílio, não faz nada além de continuar a incerteza de todo destinatário dos poemas na elegia amorosa. A procura de uma solução de fuga através do exercício da poesia reproduz a fuga do amante frente à alternância, no amor, do ódio e da ternura. Assim, no seio da poética de Nasão, lê-se a ruptura que pesa sobre todo verso elegíaco e, também, o desejo de escapar dessa condição.”

présentant l'élégie comme l'inscription poétique d'une impossibilité dépendant d'un interdit et/ou d'un défaut provenu du corps, on rend perceptible la cohérence entre la destination funèbre originelle de l'élégie, ses thèmes funèbres dans l'élégie littéraire et sa destination et ses thèmes amoureux⁶⁴. (Videau, 1991, p.537-538)

A poesia de Ovídio ganha em possibilidades de leitura, quando, por suas experimentações temáticas e de forma, verificadas tanto nas *Heroides* e nas *Pônticas* quanto nos *Tristes*⁶⁵, é vista sob a luz da própria literatura latina, contexto de obras de um repertório partilhado por um público capaz de reconhecer-lhes as referências. Se, ao contrário, fica condicionada a um biografismo geralmente restritivo, com fim em si mesmo, tende a tornar-se mero material para que se comprovem dados, nem sempre verossímeis, a serem utilizados na simples construção de uma cronologia.

O contexto literário de um poeta é também influenciado pela sociedade em que vive. Assim, sem generalizações, o artista é aquele que consegue perceber os *discursos* e os anseios sociais, criando um novo contexto, o artístico, que englobe tais *vozes* – pois sua obra deve ressoar e dialogar com uma recepção apta a entendê-la de alguma forma. Uma vez devolvida à sociedade de que foi fruto, a obra de arte – a poesia, no presente caso – passa a fazer parte também desse contexto real, acrescentando-lhe algo que o confirme ou o questione.

Por essa razão, pode-se entender, em termos lógicos, que o contexto seja aquele que contém também as obras artísticas. O poeta, dessa maneira, ao *perceber* a realidade que o cerca, produz peça que dialogue com essa realidade, e o faz, é claro, por meio de *diálogos* com o repertório de um dado contexto social. O texto que dialoga traz à análise os sentidos daquilo que está sendo referido, já estabelecidos pela tradição; são novos sentidos reverberando outros já existentes.

2.4 O biografismo e suas contradições

⁶⁴ “A escritura que se descreve na elegia é, então, presa da dualidade. Marcada em seu conteúdo e em sua forma pelo que é interdito, pelo que retira o outro, destinatário ou inspirador, pelos enganos da matéria, corpo e suporte da escrita, que pode ser vã, mas é a única a poder ser eficaz, ela representa a transgressão do que é interdito. Parece fácil de transportar sua dualidade àquela do dístico elegíaco, já que ele junta a amplitude e a completude, relativas, do ‘um’ do hexâmetro, [...], primeiro no dístico, à pequenez e à incompletude do pentâmetro, ou seja, do outro que, por seu primeiro hemistíquio, participa daquele primeiro. Apresentando a elegia como a inscrição poética de uma impossibilidade dependente de um interdito e/ou de um defeito proveniente do corpo, torna-se perceptível a coerência entre o destino fúnebre original da elegia, seus temas fúnebres na elegia literária e seu destino e seus temas amorosos.”

⁶⁵ Nas *Heroides*, inova-se formalmente por se compor toda uma obra epistolar em dísticos elegíacos, e tematicamente por se trazer, para a elegia, os personagens da epopeia e da tragédia; Nas *Pônticas*, mais uma vez há a escrita epistolar feita por versos elegíacos, com a temática não sendo a amorosa, mas a do padecimento de um exilado em terra hostil, tema semelhante ao dos *Tristes*, em que, também, narram-se as agruras por mar pelas quais o eu poético teria passado.

Além dos problemas relativos a uma espécie de restrição a leituras mais imanentistas, a análise ovidiana com base em leituras biografistas, calcadas em passagens da obra exílica, também representa, *a priori*, certa incoerência. Caso se aceite que tudo aquilo que o eu poético afirma em suas obras derradeiras seja verdadeiramente fiel aos acontecimentos relacionados à pessoa histórica que foi Ovídio, há que se resignar com o fato de que, segundo esse mesmo eu poético, as obras erótico-amorosas iniciais são completamente fictícias. Desculpando-se de seu suposto *crime*, o eu lírico ovidiano alega serem apenas pretexto literário suas aventuras amorosas⁶⁶ e, além disso, confirma ter sido Corina uma mera criação artística⁶⁷. Dessa maneira, a crer nos dados fornecidos nos *Tristes* e nas *Pônticas* como sendo os da vida do poeta, há que se admitir que sejam, também, biograficamente reais tais afirmações.

Em face dessa situação, a crítica biografista encontra-se frente a um dilema: ou crê fielmente na obra exílica e, assim, descarta a obra erótico-amorosa como condizente com a suposta *vida* do poeta, ou — estratégia menos excludente — admite terem sido apenas os versos da obra exílica, em que se confessa o ficcional nas obras iniciais, os únicos não verdadeiros. De toda maneira, não há como se conceber uma leitura que seja totalmente biografista, pela incoerência que ela traria essencialmente.

Green, por exemplo, resolve a questão negando credibilidade aos versos indesejáveis — e, convenientemente, somente a eles. Ovídio não seria fiel à própria *história* em alguns poucos versos, para que se possa ver, a todos os demais, como fielmente biográficos:

A discussão acerca da *persona* de Ovídio sofreu muita esquematização excessivamente rígida. A tradição, que enxergava Corina como uma personagem “real” e a poesia erótica de Ovídio como autobiográfica no sentido mais pleno, provocou uma reação crítica que sustentava que Corina era uma criação fictícia composta das características literárias das amantes da poesia erótica e colocada em situações elegíacas tradicionais. De acordo com essas interpretações, tanto Corina quanto o “eu” dos poemas, o narrador, são uma máscara, uma *persona* tanto sexual quanto política que não tem necessariamente semelhança com o homem Ovídio. Ironicamente, os defensores dessa visão a defendem com citações da apologia exílica composta para demonstrar para a cética burocracia de Roma e sua retidão pessoal (em oposição à literária): “Minha Musa é lasciva, mas minha vida é casta” (*Tr.* 2.353-6). Querem que escolhamos entre dois estereótipos convenientes: caráter biográfico ou caráter ficcional, cada qual no seu bem-arrumado escaninho. Essas duas atitudes me parecem equivocadas; mas, em virtude da fortíssima tendência antibiográfica da crítica literária moderna, que vai muito além do campo dos estudos clássicos, a questão em geral é

⁶⁶ *Tristes*, II, 353.

⁶⁷ *Tristes*, IV, 10, 60.

tratada como se tivesse sido resolvida de uma vez por todas. Não é nem de longe o caso. (p.57)

A *saída* de Green, a de não crer fielmente em todos os versos exílicos, como nesse verso citado na passagem há pouco transcrita, coloca-o em posição privilegiada: ao mesmo tempo em que se opõe ao que classifica como *crítica literária moderna*, justamente aquela de cunho antibiografista, cujos preceitos não lhe são caros, não admite dar prosseguimento à *ingenuidade* que essa abordagem alega existir nas análises biografistas, ao condená-las também, mesmo que de maneira parcimoniosa. Dessa forma, o pesquisador inglês resguarda-se de condenações óbvias a problemas de metodologia e lógica que, naturalmente, seriam – e são – encontrados nas revisões aplicadas aos estudos ovidianos mais tradicionais. Paralelamente, Green dá continuidade ao viés biografista, em seu grau mais elevado, simulando não fazê-lo:

Mas para o crítico [...] semelhante conduta [de um equilíbrio entre a análise biografista e a ficcional] desafia a crença. Mais fácil (e menos inquietante) é descartar o espetáculo desconcertante, classificando-o como variações retóricas sobre um tema projetadas por uma *persona* não identificável com o autor. Então, de pronto, os poemas se convertem em “literatura pura”, i.e., passam a ter toda a liberdade de ser irracionais sem que ninguém se aborreça com isso. “Tudo é mentira; veneno de mentira. Nada que possa ofender.” A arbitrária dicotomia entre poeta e *persona* obnublou a questão crítica como nada mais o teria podido fazer, uma vez que Ovídio, mais do que a maioria dos artistas criativos, se revela em máscaras literárias: a obsessão pela metamorfose é fundamental no seu impulso poético. Enquanto for estudado em termos simplistas, como mera escolha entre “autobiografia” e “ficção”, o problema continuará insolúvel [...]. No caso de Ovídio, é impossível entender a *persona* literária sem aceitar o fato de ela incorporar e explorar o material da vida do poeta. (p.61-62)

Na verdade, ao assumir a crença de que só se pode *entender a persona literária* a partir da aceitação de que ela *incorpore e explore o material da vida do poeta*, Green não propõe um *meio termo* entre as análises que se fazem de Ovídio, mas, diferentemente disso, propõe, disfarçadamente, tão somente uma análise que seja biografista, dentro de um limite plausível para que ela possa ser feita, eliminando-se o caráter biográfico justamente de versos que comprometam esse viés de abordagem. Não há para Green, como já foi exposto anteriormente, qualquer vislumbre de hipótese de que os fatos literários em Ovídio não obedeçam a acontecimentos pontuais de sua presumível vida.

Se Green adota, mesmo não admitindo fazê-lo, o viés biografista quase integral, uma análise mais comum aos estudiosos de Ovídio seria, no entanto, aquela em que se crê no exílio, mas não em Corina. Ou seja, trata-se de uma análise em que são biográficos os versos

do exílio, incluídos aí também aqueles que o estudioso inglês dispensa porque, em sua concepção, não se apresentam como verdadeiros, exatamente aqueles que admitem o ficcional dos *Amores*. Semelhante viés de análise, a de um biografismo intermediário – o defendido, mas não seguido por Green – é adotado, por exemplo, por Ana de Bem, em sua introdução já citada a obra de Ovídio:

Em seu poema autobiográfico, escrito na ocasião do exílio, Ovídio resume sua obra de estreia, *Os Amores*, em poucos versos: uma poesia que narra as relações do eu poético com uma personagem feminina fictícia, chamada Corina. (2010, p.09)

Percebe-se que, para a pesquisadora e tradutora de Ovídio, há que se acreditar no exílio como um fato, extraído, porém, da leitura das obras dessa fase. Porém, com base nessa mesma produção, os *Amores* devem ser entendidos — principalmente os poemas dos livros que fazem referência a Corina — como sendo essencialmente ficcionais. Ana de Bem, entretanto, condena as análises que considera biografistas, o que, para ela, seriam as obras que buscam um referente real para a figura feminina dos *Amores*, como se pode depreender da leitura da seguinte passagem:

É preciso evitar juízo de valor moralista, que impede a contemplação plena da elegia erótica, podendo nos conduzir por análises equivocadas e impertinentes. Durante muito tempo, talvez por uma forte influência do Romantismo, a elegia romana foi mal interpretada pela leitura biografista. Seus temas subjetivos (e não raras vezes, delicados), levavam críticos a confundir o poeta com o seu eu poético; a jovem bela e amada dos versos, por receber um nome e uma descrição física e psicológica detalhada, parecia ter, obrigatoriamente, uma contraparte real. Perdeu-se muita tinta em longas discussões sobre a “autenticidade” de Corina: ela teria sido uma das esposas de Ovídio ou uma amante casual? Era uma cortesã liberta ou uma matrona desposada?

O material antigo ao qual temos acesso hoje (poemas, comentários, relatos, anedotas etc.) não nos permite dizer, com certeza, o quanto há de real ou fictício numa elegia romana.

De forma salutar, a crítica contemporânea tem visto na elegia erótica a construção de um mundo discursivo próprio, bem delimitado, muito diverso, em alguns aspectos, do mundo real. (*Ibidem*, p.15-16)

Mas a pesquisadora, embora afirme que não se possa precisar *o quanto há de real ou fictício numa elegia romana*, não leva isso em consideração, entretanto, quando crê na *elegia exílica*, uma vez que aceita os dados nela fornecidos como *reais*, sem fazer sequer um questionamento a respeito do que poderiam apresentar, também, de *fictício*. É o que se evidencia a partir da leitura dos dois trechos seguintes:

Essa característica galante e jocosa perpassa toda a produção juvenil de Ovídio e pode ter deixado marcas indeléveis em sua vida e obra. Do cidadão romano Ovídio, sabemos pouco: exerceu alguns cargos, casou-se algumas vezes, teve uma filha [Tristes IV, 10]... Contudo, um acontecimento marcante seguramente ocorreu em sua vida: o exílio. Não se sabe ao certo o que provocou o abandono forçado de Roma. (*Ibidem*, p.24)

E também:

Enfim, não se pode dizer, com segurança, qual teria sido a obra que possivelmente influenciou, de forma negativa, a juventude da época ou se Ovídio teria, de fato, se envolvido em algum tipo de escândalo entre a nobreza de seu tempo.

Podemos ler, em sua obra de exílio, pedidos de desculpas, justificativas e louvores ao imperador. O poeta mais espirituoso e cidadão de Roma morreu sozinho nas inóspitas terras do Mar Negro, em 17 d.C., sem conseguir alcançar o perdão e o direito de retornar a Roma. (*Ibidem*, p.24-25)

Esse viés analítico adotado por Ana de Bem – o de crença no biografismo da produção *exilica*, mas não no da produção *amorosa* – difere daquele de Green que, de forma conveniente, como já foi exposto, não crê sinceros apenas alguns versos dos *Tristes*, considerando-os como simples desculpas para uma tentativa de suavização da pena da *relegatio* – mais uma vez a biografia a justificar o texto – ao passo que não entende de maneira igual *todos* os outros versos dessa mesma fase e produção, chegando ao ponto de *ouvir* uma hipotética e bastante questionável *voz do próprio Ovídio* soando através dos textos, como se pode observar no excerto que segue:

Por outro lado, seria difícil dizer que os poemas do exílio *não* são substancialmente autobiográficos. Podemos descontar alguns horrores, como propaganda destinada ao consumo doméstico, mas, no caso, o *alter ego* fictício se reduz ao mínimo, a voz que ouvimos é a de Ovídio mesmo. A vida ultrapassa as mitologias do poeta; a história e a arte se cruzam em meio às neves de Dobruja. (2011, p.58)

Se há *voz de Ovídio mesmo* nos textos exílicos não é outra senão aquela de seu próprio *estilo*, bastante expressivo e presente também nas outras obras, independentemente da fase da vida do poeta. Assim, não há como não tomar a *certeza* de Green como temerária, uma vez que, empiricamente, como seria possível dar precisão à voz de um Ovídio real dentro dos textos? Resta a presunção – não exata, pois – de que Ovídio é tão bom poeta a ponto de convencer seu público da veracidade daquilo sobre o que versifica. E não seria exatamente isso o que buscam todos os poetas? E não seria isso alcançado também através do recurso da

expressividade, tão presente na produção ovidiana? Apesar de não ser possível precisar o que Green entenda por *voz do poeta mesmo*, o pesquisador não reconhece essa voz apenas em alguns poucos versos. Para que sua tese seja regular, Green sacrifica a própria poesia de Ovídio, encontrando nela irregularidades.

2.5 Sem *simulação*, a elegia descaracteriza-se

Em seu já clássico *L'Élégie Érotique Romaine*, Paul Veyne discute, principalmente nos capítulos 3 e 4, quais sejam, *les confidences fausses: maniérisme et humour*, bem como *les fausses confidences: le typique*, como a voz poética em primeira pessoa seria usada, precisamente no gênero elegíaco, mais como estratégia de composição que como manifestação sincera de um eu poético. Assim, o que há de biográfico nos versos, se não pode ser descartado inteiramente, serve a uma confusão que se quer produzir, ajudando a que se simule mais convincentemente uma honestidade por parte de um enunciador que, antes de falar de si próprio, fala mesmo é de seu público. É a condição para que a elegia *funcione*. O sentimento não é real, mas naturalmente *fingido*, e trata do amor mais como o sentem os próprios romanos de um dado contexto histórico-social que, propriamente, como o sentiria o poeta, pessoa real, a menos, é claro, por pertencer ele próprio ao mesmo corpo social dos que assim sentiam e experimentavam o amor àquela época.

Não se encontra, na obra de Veyne, uma crítica contundente ao biografismo, mas uma demonstração de como a sinceridade elegíaca não pode, nunca, ser considerada como *honest* – isto é, com relação ao sentimento real de uma pessoa histórica. A esse respeito, o pesquisador é contundente: « *À lire les élégiaques, il est difficile de ne pas soupçonner chez eux quelque artifice et encore plus difficile de dire pourquoi. On peut leur reconnaître mille mérites, une seule chose manque, l'émotion* »⁶⁸. (2003, p.62)

O mais interessante, na análise de Veyne, é que sua defesa da *falta de emoção* nos poemas elegíacos não é feita sob a forma de uma crítica negativa ao gênero. Pelo contrário, ele vê na evidência uma característica, ou seja, toma-a por essencial. O *jogo* de simulada sinceridade, desenvolvido com a participação de um público obviamente sabedor de suas regras, diz muito sobre os sentidos que as produções elegíacas recebiam de sua recepção contemporânea e, também, os sentidos que seu público tardio – os leitores modernos – lhe podem atribuir.

⁶⁸ “Ao lermos os elegíacos, é difícil não suspeitar de algum artifício neles, e ainda mais difícil de dizer por quê. Pode-se-lhes reconhecer mil méritos, mas uma única coisa falta: a emoção.”

Mesmo sem tratar, de forma mais direta, de biografismo, está implícito, em alguns de seus comentários, o quanto uma análise guiada por ele cercearia, por não compreender o que há de mais central na elegia, qualquer estudo minimamente competente:

Les élégiaques ne sont pas sérieux ; ils se comportent comme s'ils étaient metteurs en scène de sentiments qu'ils affectent de vivre en leur propre nom. [...] le poète affecte en principe d'épouser les sentiments qu'il développe, le démenti ne venant que du mouvement d'ensemble ; mais, fréquemment, le poète manie aussi des traits d'humour plus explicites et ses propres paroles font entendre qu'il s'amuse avec son lecteur et qu'il ne participe pas à ce qu'il met en scène. C'est bien ainsi que les lecteurs antiques ont compris l'art élégiaque, cette « création trompeuse »⁶⁹. (*Ibidem*, p.66)

A elegia, em Ovídio, encontrou um hábil versejador. A elegia ovidiana (repleta de figuras de linguagem), pela qual o poeta latino teria sido criticado até mesmo por seus contemporâneos – como as passagens de Quintiliano e Sêneca anteriormente citadas comprovam⁷⁰ – *adequou-se* perfeitamente à característica do gênero. Não apenas pela arte de Ovídio, mas principalmente por causa dela, a elegia desenvolveu-se fugindo do paradigma, poder-se-ia dizer, *clássico* do gênero. O que poderia ser excesso a outros gêneros foi, para a criação elegíaca, competência *apta*. Dessa forma, só seria lícito julgá-la não pelos preceitos mais *clássicos* vigentes no século de Augusto – como fez a crítica tradicional, da qual Ovídio, com seus *defeitos*, foi a principal vítima – mas por aquilo que ela apresentou de singular, a saber, um certo *maneirismo*, mais característico do período seguinte da literatura latina (o chamado *século de prata*).

Ovídio percebe, com clareza, o *lugar* da elegia na literatura de Roma. Não fortuitamente, ele se justifica em seus primeiros versos, explicando por que fará poemas desse gênero e não poesia épica⁷¹. Ao proceder dessa maneira, o poeta latino demarca sua posição, a de não versejar por meio do gênero mais nobre⁷². A poesia épica, no contexto de Ovídio, pode

⁶⁹ “Os elegíacos não são sérios; eles se comportam como se eles fossem encenadores de sentimentos que eles afetam viver em seu próprio nome. [...] o poeta finge, em princípio, partilhar os sentimentos que ele desenvolve, e o desmentido vem apenas do movimento do conjunto geral dos poemas; mas, frequentemente, o poeta maneja também traços de humor mais explícitos; suas próprias palavras fazem compreender que ele se diverte com seu leitor e que ele próprio não participa daquilo que ele coloca em cena. É assim que os leitores antigos compreenderam a arte elegíaca, essa ‘criação do engano’.”

⁷⁰ Na introdução deste estudo (capítulo 1): p.20.

⁷¹ *Amores*, I, 1, 01-06.

⁷² Cf. classificação de Aristóteles, em que, por imitarem ações de seres superiores, a epopeia e a tragédia seriam gêneros também superiores: “Como aqueles que imitam imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más [...], isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais [...]. Essas diversidades podem ocorrer igualmente na arte da dança, na da flauta ou da cítara; bem assim no que tange à prosa e na poesia não musicada. Homero, por exemplo, imitava pessoas superiores.” (2005, p.20)

ser considerada como o modelo clássico por definição, já que tinha presenteado aos latinos, por meio de Virgílio, a *Eneida*, o *clássico* máximo da literatura romana.

Se a elegia dependia de um *maneirismo*, que se traduzia por um exagero expressivo, e que gerava certa impressão de descomedimento, de irregularidade – justificada pelo próprio *claudicar* dos dísticos – ela se estabelece, apesar do sugerido viés autobiográfico, como um dos gêneros latinos em que a biografia deva ser levada menos a sério, uma vez que é nela que o eu poético é *usado*, mesmo que implicitamente, em uma situação que se presta mais a encenar uma vida, com finalidades retóricas, em lugar de realmente vivê-la.

Quando se considera o pensamento de Veyne, não há como não questionar a crítica que Green fez àqueles que tomavam o eu elegíaco como uma simples *persona* poética, uma vez que ela passa a ser uma condição mesma para que esse *eu*, dentro desse gênero específico, se apresente e participe de um *jogo poético*. Se aquilo que o poeta canta não for desmentido, não for desmascarado – tal é o *jogo* – a elegia deixa de fazer sentido, afinal perde seu traço talvez mais característico, o humor:

Si [...] chez les élégiaques, le maniérisme prend le sens d'un démenti, au lieu de se borner à diversifier la saveur de leurs vers, c'est parce qu'il converge avec une autre particularité qui, elle, est décisive, à savoir l'humour perpétuel de leur poésie. Cet humour et la déformation gratuite ou la dissymétrie disent avec redondance la même chose, à savoir que le poète reste sans cesse en retrait sur ses affirmations⁷³. (Veyne, 2003, p.61)

Em tal contexto de produção artística, não é possível considerar aquilo que há de biográfico nos textos poéticos como sendo a expressão pura de uma autobiografia, já que ela *não se presta* a isso. Como todo gênero literário, a elegia seguia suas regras de composição. Apesar do fato de sempre haver inovações trazidas ao longo do tempo, graças à inventividade dos poetas – e à adaptação do gênero a novos contextos de produção – todo gênero tem sua base sólida em um modelo extraído de uma tradição. No caso da elegia, a simulação de uma autobiografia faz parte das características básicas do gênero, e, portanto, não é pertinente que isso seja ignorado em qualquer análise que se faça, como bem define Veyne. A esse respeito, tomem-se os trechos seguintes do pesquisador francês:

⁷³ “Se, [...] entre os elegíacos, o maneirismo toma o sentido de um desmentido, em lugar de se limitar a diversificar o sabor de seus versos, é porque ele converge com outra particularidade que, essa sim, é decisiva, a saber, o humor perpétuo de sua poesia. Esse humor e a deformação gratuita ou a dissimetria dizem, com redundância, a mesma coisa, ou seja, que o poeta fica, continuamente, em contradição sobre aquilo que ele afirma.”

[...] pour fabriquer une oeuvre d'art, il faut se soumettre à des lois artistiques et pragmatiques impérieuses, sans parler des conventions du genre; les éventuels matériaux autobiographiques en sortent tellement métamorphosés, en règle générale, que l'oeil même de leur père les méconnaîtrait; et quand même les matériaux seraient restés identiques à la lettre, l'usage qui en est fait n'est plus sincère : entreprendre de fabriquer des vers avec ses émotions, c'est cesser de réagir en homme qui souffre pour agir en poète et le commun des mortels appelle cela du cabotinage plutôt que de la sincérité⁷⁴. (*Ibidem*, p.63)

E também :

[...] on ne peut remonter, des vers de nos poètes, à leur biographie, parce que ces vers ne découlent pas de leur vie comme d'une source sous pression; le mode de création de cette poésie insincère n'est pas le soulagement des émotions de ses auteurs⁷⁵. (*Ibidem*, p.109)

O pensamento sobre a elegia desenvolvido na obra de Veyne, a partir também da concepção de que uma aparente sinceridade do poeta teria de ser entendida como necessária simulação para que o gênero *funcione* e faça sentido, já é bastante aceito nos estudos mais recentes. Paulo Martins, por exemplo, em estudo publicado a respeito da elegia romana, propõe, com bastante propriedade, o conceito de que, uma vez havendo mimese poética, não é mais a biografia do poeta – sempre suposta – o material que se expõe à análise, mas, sim, um *fazer discursivo* contextual:

[...] o “lugar-comum” da crítica biográfica é crer na irrerealidade: Cíntia é Hóstia, Clódia é Lésbia. A crítica, portanto, se encanta com o “romance” e nele sobrevive como se fosse verdade; não percebe certa crítica que no texto tudo passa por mimese; e que somente articulando-se o conceito de verossimilhança a um sistema retórico-poético de época determinada é que se pode estudar um texto sem cometer sérios equívocos. (2009b, p.30)

Dissertando, sobretudo, a respeito de Propércio, mas abarcando o tipo textual elegíaco e a produção dos poetas que versaram por meio desse gênero poético, Martins ainda pondera não ser a biografia a *intenção* da elegia, sendo que a *simulação* biográfica, nesse caso, não

⁷⁴ “Para produzir uma obra de arte, é preciso submeter-se a leis artísticas e pragmáticas imperiosas, sem falar das convenções do gênero; os eventuais materiais autobiográficos saem daí de tal forma metamorfoseados, como regra geral, que mesmo o olho do próprio pai não os reconheceria; e mesmo quando os materiais continuam idênticos ao que está escrito, o uso que se faz disso não é mais sincero: fabricar versos com suas emoções é parar de reagir como homem que sofre para agir como poeta, e o comum das pessoas chama a isso mais atuação que sinceridade.”

⁷⁵ “[...] não se podem remontar os versos de nossos poetas a suas biografias, porque esses versos não decorrem de suas vidas como de uma fonte sob pressão; o modo de criação dessa poesia não sincera não é o alívio das emoções de seus autores.”

passa de subterfúgio de expressão, como se pode compreender pela análise do seguinte trecho do mesmo estudo:

Descarta-se [...] qualquer postura biográfica do texto que faça daquilo que é vivido pelo construtor do discurso o cerne da obra ou mesmo seu “Ser”, como causalidade romântica, pois não se crê que o discurso elegíaco se predisponha, *genus* discursivo, a este tipo de realização letrada, a saber: a biografia. (*Ibidem*, p.23-24)

A escritura elegíaca, pela característica de expressão de um eu poético em 1ª pessoa, bem como pelo fato de apresentar o desenvolvimento artístico de sofrimentos pelos quais ele supostamente passa, faz com que haja uma relação entre a *voz* do texto e a do ente histórico (a pessoa) que, de fato, *cria* essa voz. Tal *confusão*, geralmente, não é dirimida pelo eu poético que, ao contrário, em determinadas ocasiões, até a busca de maneira explícita, citando nomes de pessoas reais nos textos, além do seu próprio.

Assim como outros tipos textuais mais modernos, como a crônica literária, que se apresenta à maneira da expressão do cotidiano do cronista, ou ainda o romance memorialista em 1ª pessoa⁷⁶, a elegia é tida, devido às características citadas, como um texto mais *real* que outros. Não se pode, entretanto, olvidar, como bem defendeu Veyne – e o defendem os estudiosos que seguem sua linha de raciocínio – que esse *realismo* seja também, como tudo o mais em textos artísticos, criado. A relativa *impressão do real* é a condição indubitável para o fazer elegíaco.

Esse viés mais moderno de análise para os poemas elegíacos afasta-se, obviamente, do viés biografista, aqui representado pela refutação a alguns dos pensamentos principalmente de Green. Para finalizar o capítulo de forma coerente e, sobretudo, para efeito de contraste às passagens citadas de Veyne, convém, portanto, que alguns trechos do estudioso inglês ainda sejam apresentados, uma vez que sua posição é contrária ao entendimento de que a presença de uma *persona* poética não seja apenas comum à elegia, como também necessária — como característica do próprio gênero — a esse tipo de composição. Atente-se, pois, para a concepção do pesquisador presente no seguinte trecho:

⁷⁶ Como exemplificação, há, na literatura brasileira, as crônicas de Rubem Braga, nas quais discorre sobre fatos de seu dia-a-dia, como ter plantado acidentalmente um pé de caju em um vaso (Quem sabe Deus está ouvindo), ou ter conversado sobre o céu estrelado com um taxista (A outra noite) (*200 crônicas escolhidas*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011). Como romance memorialista, destaca-se, por exemplo, *Quase Memória*, de Carlos Heitor Cony, em que ao lembrar sua infância, acompanha também o cotidiano do próprio pai, em meio a um Rio de Janeiro dos anos 30 e 40 (São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003).

Os defensores da “teoria da *persona*” tendem a aplicá-la à maioria das categorias da literatura, sem meticulosa discriminação de gênero ou ocasião. No entanto, a diferença é imensa quando o autor escreve ficção declarada (por exemplo, uma peça de teatro, um épico, um romance, uma epístola imaginária) e quando escolhe um tipo de literatura em que ele fala ou finge falar na sua pessoa identificável, como os diários, as autobiografias, as memórias, as cartas pessoais, a poesia lírica ou elegíaca pessoal e a sátira na primeira pessoa. Nem sempre os críticos fazem essa distinção e, no caso de Ovídio, ela está surpreendentemente ausente. Os argumentos favoráveis a uma *persona* ovidiana sempre se concentraram sobremaneira nos poemas eróticos, embora estes não sejam de modo algum os únicos de Ovídio, ou mesmo os mais prováveis para inferir tal *persona*. (Green, 2011, p.58)

Quando o estudioso afirma que não se pode comparar a escrita da elegia com a de outros tipos textuais notadamente mais ficcionais – ou que transmitam essa impressão – coloca-se um problema que respeita ao próprio conceito de obra literária. Independentemente do que se considerou ser literatura ao longo do tempo – e cada época, com cada recepção específica, definiu-a de maneira diversa – há um caráter universal na escrita literária que pode ser, portanto, afirmado a respeito de qualquer produção de qualquer época. De acordo com isso, convém que seja observada a seguinte afirmação de Roman Jakobson, que vai ao encontro da teoria que se irá aplicar, também, à análise dos textos de Ovídio selecionados para o corpus desta pesquisa:

[...] não há dúvida de que todas as artes – sejam elas essencialmente temporais, como a música e a poesia, ou de natureza meramente espacial, como a pintura e a escultura, ou ainda sincréticas, espaço-temporais, como os espetáculos teatrais, o circo e o cinema – referem-se ao signo. Falar de “gramática” de uma arte não é fazer uso de uma metáfora ociosa: o fato é que todas as artes implicam uma organização de categorias polares e significantes com base em uma oposição de termos marcados e não-marcados. Todas as artes estão ligadas a um sistema de convenções artísticas. (1974, p.55 apud Calabrese, 2006, p.82-83)

A textualização⁷⁷, por si só, já separaria radicalmente aquilo que é *criado* daquilo que é *real*. Mesmo em textos cuja finalidade seja meramente transmitir uma informação de ordem mais prática – com predominância do que Jakobson definiu como *função referencial da linguagem*⁷⁸ – não há uma transcrição perfeita da realidade; o que há é tão somente uma tentativa de representação – de um fato ocorrido, por exemplo – através de uma visão particular desse fato. Uma notícia jornalística não é, pois, a expressão pura da realidade, por

⁷⁷ O ato de concretizar, em um texto, qualquer experiência real vivida, saindo do âmbito dessa experiência e entrando no das regras de composição específicas do tipo textual.

⁷⁸ Jakobson, 2005, p.129 e ss.

mais que se busque fazê-lo com a maior exatidão possível, e, sim, apenas uma versão textualizada de um modo específico sob o qual foi apreendida essa realidade.

Green, por sua vez, embora admita que se possa *fingir falar na sua pessoa identificável*, com respeito a gêneros textuais definidos, ignora o fato de que, uma vez que se produza um texto, mesmo a partir de uma experiência real, o limite que separa a realidade da ficção já está ultrapassado. Pouco importa, a uma narrativa textual, tenha ou não acontecido como fato real, já que o essencial seria apresentar-se como uma narrativa pertinente, de acordo com as características do gênero textual em que tenha sido concretizada. Mesmo a escrita elegíaca, bem como a de tipos textuais em que o eu poético *pareça* estar mais próximo da pessoa física e real, não pode fugir à característica essencial das criações artísticas: a de que ela faz parte do âmbito da linguagem, mantendo relações indiretas com os referentes “reais”, mas sem com eles identificar-se de fato.

O pesquisador inglês, que aqui representa o pensamento biografista tradicional mais pleno, além de não conceber que a escrita elegíaca possa ser bem mais inventiva do que supõe, não atenta para as características do fazer elegíaco especificamente ovidiano. Diferentemente de Tibulo e Propércio, que desenvolveram, todavia, esse tipo poético entre os romanos de maneira também magistral e inventiva, com base na escrita de Catulo e, antes dele, Cornélio Galo, Ovídio também testou novas fórmulas no gênero, sobretudo a partir dos temas que ele explorou e do hibridismo que promoveu com outros tipos textuais.

Não se pode desconsiderar, portanto, que as *Heroides*, produção evidentemente ficcional – mesmo para Green – tenham sido escritas dentro da métrica elegíaca e que esse tipo de produção comporte assuntos, de forma predominante⁷⁹, não biográficos. E se, ao largo da questionável teoria de que Corina teria sido a suposta primeira esposa do poeta, ou mesmo qualquer outra figura real supostamente reconhecível, considerarem-se abertamente ficcionais os versos dos *Amores*, como tem feito a crítica moderna, não há por que não ser plausível que, em face de duas obras, uma tradicionalmente elegíaca e outra epistolar-elegíaca, quais sejam, os *Amores* e as *Heroides*, reconhecidamente *inventadas*, ambas da primeira fase da obra poética de Ovídio, outras duas, os *Tristes* e as *Pônticas*, respectivamente, também não possam ser entendidas pelo que são — produções poéticas — e não meros relatos biográficos. Fica evidente, ao menos, que Ovídio teria, antes da obra do exílio e em dísticos elegíacos, conseguido escrever de maneira não biográfica.

⁷⁹ Safo, enunciadora da epístola XV, teria sido uma personagem também histórica.

Perderiam, assim, as análises ovidianas que enveredam por um determinismo biográfico e histórico, sob o risco de circunscrever poetas dentro de um condicionamento que não leva em conta dois fatores: as características próprias a cada um dos artistas e o fato de que um mesmo contexto – literário e social, pleno de discursos – pode gerar *vozes* múltiplas e distintas, de acordo como cada criador recebe e processa essa realidade comum. Desse modo, se Ovídio versou, por exemplo, sobre o tema da infidelidade, seja na *Arte de Amar* ou mesmo nos *Amores*, obtendo sucesso a partir disso, nada mais natural que se aceite que o assunto era de interesse de sua recepção contemporânea, ou seja, fazia parte do contexto *discursivo* social de sua época.

Se há uma relação do fazer poético com referentes reais que possa ser mais precisa, seria justamente essa, em que o poeta *dialoga* com seu contexto – englobados, aí, todos os *discursos* sociais e a tradição literária – e a base condicional para tanto é que o artista tenha *sentido*, satisfatoriamente, esse contexto, a ponto de expressá-lo através de um modo próprio, e ser recebido por um público apto para entender, dentro de suas capacidades e de acordo com seu grau de domínio das convenções, o que ele está expressando, ou seja, que aquilo faça algum sentido, direta ou indiretamente, expressa ou alusivamente.

Dessa forma, análises que busquem definir com maior exatidão o contexto social e artístico de produção de determinadas obras literárias são úteis, nunca substituindo a leitura mesma dos textos, mas fornecendo-lhe possíveis referentes, na medida em que apresentam material para que o pesquisador possa presumir sobre *o que se falava e para quem*, e em que auxiliem no estudo daquilo que não seja tão universal nas obras, mas mais específico – embora os *grandes temas* sejam, predominantemente, atemporais, como o amor, o abandono, a morte, etc.

Apresentam-se, a seguir, três trechos — os últimos desta análise sobre o citado prefácio de Peter Green — em que se pode notar que o pesquisador, mesmo que tenha concebido Ovídio como parte de certa situação singular da história da literatura latina e, também, da própria história romana, permitiu que sua análise fosse totalmente subjugada por um determinismo biográfico. Essa percepção – o maior problema do biografismo – não foi suficiente para que o estudioso inglês aceitasse que o contexto era propício ao desenvolvimento de uma inventividade tão latente como aquela de Ovídio, bem como a de outros poetas, sobretudo os elegíacos:

Naturalmente, é possível que esse veio estivesse esgotado; afinal, em I d.C., o poeta já tinha quarenta e tantos anos e não ia passar o resto da vida

escrevendo apenas sobre sexo. [...]. Também é possível que o medo o tivesse afastado do tema. A legislação draconiana de Augusto contra os adúlteros, a começar pela *Lex Iulia de adulteriis coercendis*, de 18 a.C., obrigara-o a modificar ou, pelo menos, camuflar a antiga convenção elegíaca da devoção apaixonada e da conquista da mulher de outrem. (p.37)

E também:

Nenhum governante, muito menos uma raposa política, como Augusto, imporia sanções tão severas se o adultério não fosse, havia muito tempo, a diversão predileta da classe alta – e não é outra coisa que ocorre a quem estuda pela primeira vez a tradição elegíaca romana. Além disso, como a *Arte de Amar* de Ovídio (que formalizou várias gerações de divertimentos requintados em uma quadrilha erótica dotada de sofisticadas regras próprias) foi publicada, com imensa publicidade, quase duas décadas depois da promulgação da *Lex Iulia de adulteriis coercendis*, é lícito supor que essa lei fosse, por assim dizer, mais honrada na violação que na observância. (p.70)

Por último:

Ovídio, quando ainda adolescente e impressionável, deve ter conhecido bem o *affaire* e os poemas que gerou. Propércio lia regularmente a sua obra para ele (Tr. 4.10.45-6), e Ovídio, que tinha boa memória, imita-a, parodia-a, adapta-a ou a ela se refere reiteradamente nos seus poemas. (p.30)

Independentemente da citação nos *Tristes*, o último trecho traz à tona o fato de que Ovídio teria, naturalmente, herdado uma tradição literária latina, sobretudo a elegíaca, gênero textual em que ele foi mais profícuo. Há, nas elegias do poeta latino, diversas relações *interdiscursivas* que dizem respeito a esse tipo textual, cujo estabelecimento se deve às obras de Propércio e Tibulo, principalmente. Nada mais natural, portanto, que Ovídio as *imite*, *parodie*, *adapte* ou *a elas se refira* em seus poemas, o que configura a própria *emulação* comum ao fazer artístico dos antigos romanos⁸⁰. A verificação disso prescinde de alguma afirmação mais direta feita pelo enunciador dos *Tristes* e a interpretação dessas relações pode ser auferida através da própria análise imanentista dos textos, levando-se em conta outros fatores que não os estritamente biográficos.

O biografismo, como o de Green, ignora aquilo que, no limite, faz de Ovídio um poeta mais acentuadamente *metalinguístico*, uma vez que o latino ajuda a construir, como seus predecessores, de forma inovadora, o tipo textual elegíaco, e o faz *dialogando* com a tradição

⁸⁰ A noção de *emulação* será mais bem definida no capítulo 4 deste estudo.

do gênero. Ovídio, por esse viés, muitas vezes *fala* da própria elegia, independentemente do tema mais imediato que se percebe na superfície textual.

As relações de Ovídio com os poetas elegíacos que o precederam compõem também aquilo que se definiu, mais acima, como o *contexto literário*, propiciador de certa produção poética singular, no caso, a ovidiana. Se Green o percebe, não deixa, porém, de analisá-lo por uma pontualidade – e apenas por isso – de uma citação presente em uma das obras exílicas, o que constitui o tipo de erro mais grave da metodologia de abordagem por ele empregada, bem como das abordagens biografistas de um modo geral.

Os outros dois trechos apresentados nesta parte final da análise a respeito do prefácio de Green, ou seja, os dois primeiros antes transcritos, apresentam a *Lex Iulia de adulteriis coercendis*, uma lei que estipulava a punição aos adúlteros romanos, promulgada por Augusto. Tal lei faria parte do que se definiu, anteriormente, como *contexto discursivo social* da escritura de Ovídio e embasa, também, a tese que aqui se defende.

Se para Green a *desilusão amorosa* de Ovídio – a pessoa, não a *persona* – com o término do primeiro casamento, motivou a escrita da *Arte de Amar*, sendo a responsável pela *guinada* do eu poético em direção à defesa da infidelidade e à sua didática, a ideia que ora se defende, pela presente análise, é a de se abordar o tema desenvolvido pelo poeta latino não sob esse prisma biografista. Diferentemente disso, através da concepção de que haja um interesse universal e inerente ao tema, em conjunto com uma intensificação de relevância do assunto a partir de uma presumível situação romana de *cerco fechado* aos infiéis no casamento, por advento da referida lei, entende-se que Ovídio tenha dado *voz* a esse contexto.

Como já se afirmou aqui, um poeta não precisa experimentar situações de modo concreto para versificar a respeito delas; ao contrário, basta que ele saiba perceber e traduzir expressivamente tensões sociais e literárias existentes num contexto de produção, em que essas situações possam estar presentes, através de um fazer poético peculiar. Se tal caracterização do artista não exclui a possibilidade *coincidente* de que, de modo pontual, os fatos possam, também, ser vivenciados em termos pessoais e individuais, isso não se coloca como uma condição ao fazer estético.

Todavia, mesmo que Green reconheça um contexto propício, tanto à escrita da *Arte de Amar* – porque admite o adultério como prática comum aos romanos; daí a necessidade, para Augusto, da criação da lei mencionada – quanto à abordagem da temática do exílio – o poeta já maduro não continuaria *escrevendo sobre sexo* o resto de sua vida, até porque já havia saturado o tema nas obras da juventude – ele não chega a admitir nem entender o contexto *discursivo* e literário, com o qual o poeta naturalmente *dialoga*, como elemento

suficientemente motivador à escrita diversificada e criativa de Ovídio – bem como o é para os outros poetas.

Para finalizar a análise feita ao prefácio de Green, exemplo ímpar da aplicação do viés biografista mais comum aos estudos ovidianos (mesmo em tempos recentes), chega-se à conclusão de que o pesquisador inglês, ainda que reconheça, na obra de Ovídio, tanto um contexto repleto de *discursos* socialmente disseminados, como, também, um contexto literário, com os quais o poeta latino notadamente *dialoga*, não consegue conceber que o fazer artístico de Ovídio esteja ligado a uma relação indissociável com esse contexto, propício para a produção de elegias com as características exibidas pelas desse poeta. Green, frente à diversificação da obra ovidiana, não aceita essa relação, senão com base em suposta biografia, cuja manutenção lógica mostra-se demasiado frágil para que não seja crítica e argumentativamente questionada.

Ao tomar por sinceros os lamentos de um eu poético que se manifesta em 1ª pessoa, dando a esses versos caráter inclusive autobiográfico, o biografismo deixa de atentar para uma característica central da elegia, que é a necessidade de *fingimento*, por parte desse *eu*, cuja própria contradição – percebida imediatamente pelo leitor mais atento – é condição para o desenvolvimento do texto. Quando *fala* de um *eu*, o poeta – e essa é a chave de interpretação da elegia – *fala*, na verdade, de um *nós* ou, ainda, até mesmo de um *eles*. Simulando o que sente, dá conta daquilo que seu público sente, tomado aqui virtualmente, ou seja, um público em potencial, antecipado na escrita. Quando acusado por *amar tanto*, Ovídio se defende, afirmando que apenas gosta das moças que *agradariam a todo e qualquer romano*⁸¹. Após livrar-se da culpa, lança-a de volta àqueles que a projetaram nele. Não perceber essa relação entre o poeta e seu público, cuja base é a *simulação*, é deixar de explorar o verdadeiro potencial de sentido dos poemas:

Les élégiaques, eux, n'ont pas choisi de faire parler des amoureux, d'imiter l'amour, mais de le chanter sous tous ses aspects, sous la fiction humoristique d'une première personne, qui camoufle mal l'objectivité de la troisième du pluriel⁸². (Veyne, 2003, p.95)

O uso da primeira pessoa serve, na elegia, também para dar veracidade aos sentimentos que nela se representam. Daí uma aparência de sinceridade e uma decorrente,

⁸¹ *Amores*, II, 4. Uma vez que ela também faz parte do corpus da pesquisa, essa elegia será analisada em capítulo seguinte.

⁸² “Os poetas elegíacos não escolheram fazer falar os amantes ou imitar o amor, mas cantá-lo em todos seus aspectos, sob a ficção humorística de uma primeira pessoa que esconde mal a objetividade da terceira do plural.”

mas não fortuita, confusão entre o enunciador e a figura real e histórica do poeta. O sucesso do lamento expresso na elegia, porém, depende de uma identificação do público com esse lamento, de modo que ele também possa *senti-lo*. Não há como, dada essa condição, os poemas serem tão ligados a uma existência particular, por mais que aparentem, através de *fingimento poético*, o contrário.

3 Os diálogos de Ovídio

*não me toquem nessa dor
ela é tudo que me sobra
sofrer, vai ser minha última obra*
(Leminski, 1995, p.74)

Da mesma maneira que se fez uma análise à introdução de Peter Green para a obra *Amores & Arte de Amar*⁸³, recente publicação nacional, propõe-se, para a continuidade desta pesquisa, que o já citado prefácio de Jean-Pierre Néraudau⁸⁴ seja, também, analisado mais pormenorizadamente, havendo, sempre, o complemento de propostas e análises de outros autores, o que será feito na sequência deste capítulo.

A escolha dos textos de Green e Néraudau para objeto de abordagens críticas minuciosas no presente estudo deve-se ao fato de que, além de terem sido escritos por renomados pesquisadores da área da literatura clássica antiga, e terem sido publicados recentemente em edições nacionais, servindo de amostragem do modo de se apresentar Ovídio atualmente, também se colocam como exemplos de vieses analíticos bastante representativos e distintos, diante dos quais se posiciona esta pesquisa.

Ao contrário daquilo que foi postulado por Green, Néraudau concebe o contexto – social e literário – de Ovídio como propício, através da expressão das características dos poemas do autor latino, à produção de suas obras. Por não abarcar as obras centrais da controvérsia *biografia x ficção*, tradicional aos estudos ovidianos – os *Amores*, a *Arte de Amar*, os *Tristes* e as *Pônticas* – mas, especificamente, apenas as *Heroides*, em sua apresentação, Néraudau não se posiciona a respeito da veracidade ou não do exílio ovidiano. Apenas, através de viés partilhado pela presente pesquisa, julga não ser necessária essa definição para uma abordagem satisfatória das produções poéticas do escritor latino. Desta maneira, ainda que discorra sobre obra diferente das majoritariamente analisadas por Green, o pesquisador francês apresenta-se em posição analítica divergente.

Mesmo que não entre na *seara da questão do exílio*, Néraudau mostra-se logicamente crítico com relação à credulidade nos textos dessa fase, tão comum nos estudos que dizem respeito a Ovídio. Sempre discorrendo sobre as *Heroides*, o pesquisador não deixa de notar que, situada entre as outras obras do poeta latino – as amorosas anteriores às *Heroides* e as do exílio –, essa produção não deixa de conter os mesmos *crimes* encontrados nas outras, o que torna incoerente a presunção de que seria a *Arte de Amar* ou seriam os *Amores* os

⁸³ Ovídio, 2011.

⁸⁴ Ovídio, 2003, p.09-40.

responsáveis pela suposta *relegatio* do poeta, como se pode verificar através da leitura da seguinte passagem:

Se a *Arte de Amar* foi queimada e proibida nas bibliotecas do império, porque Ovídio foi muito longe no desprezo aos valores pregados pelo poder, o resto de sua produção erótica não a contradiz em nada, nem mesmo *As Heroides*, apesar do afastamento mitológico de seu tema. (2003, p.12)

Além de uma crítica menos *ingênua* com relação aos *atos do exílio*, Néraudau não condiciona a escrita ovidiana a acontecimentos vividos pelo poeta, como faz Green. Nem mesmo a crítica de cunho mais biografista veria em obras como as *Metamorfoses*, os *Fastos* ou as *Heroides* relatos da vida de Ovídio. Ainda assim, o pesquisador francês, em seu prefácio, afirma o caráter ficcional do livro das heroínas. Se tal definição não serve como novidade, portanto, que possa trazer luz a desenvolvimentos teóricos acerca do poeta latino, mostra um Ovídio capaz de tratar, de forma inquestionavelmente fictícia e criativa, do tema amoroso:

Naturalmente, trata-se de uma impressão do real, e ninguém acreditará na existência dessas cartas, mormente porque não se acredita na existência da escrita nos tempos mitológicos. A ficção é mantida pelo poeta com desenvoltura, porque, se o leitor puder adivinhar que algumas cartas foram encaminhadas por uma ama cúmplice, como a carta de Fedra a Hipólito [carta VI], ou a de Cànace a Macareu [carta XI], e se Ovídio ainda mencionou o barco que vai levar a carta de Leandro a Hero [carta XVIII], ele não explicou como foram encaminhadas a carta de Penélope, que ignorava onde estava Ulisses [carta I], a de Ariadne [carta X], isolada numa ilha, ou ainda a de Hipermnestra na prisão [carta XIV]. O caso extremo é indicado pela carta que Dejanira continuava a escrever, mesmo sabendo que Hércules, seu destinatário, estava morrendo [carta IX]. (*Ibidem*, p.14)

É mais que óbvia a não necessidade da prova de que não havia como Penélope enviar uma carta a Ulisses, por exemplo, para se atestar o caráter ficcional das *Heroides*. Para o pesquisador, tratar-se-ia de *uma impressão do real* apenas, o que não se pode questionar.

O interessante na apresentação dessas *incongruências* – caso as cartas tivessem sido, realmente, escritas pelas pessoas nomeadas, e não pelo eu poético ovidiano – é que a explanação, uma vez que sejam acrescentadas outras informações a respeito da obra em questão, leva a que seja plausível conceber a escrita elegíaca de maneira ficcional.

Se as *Heroides* são, notadamente, *impressão do real*, e se foram escritas em versos elegíacos, por que não seria possível que Ovídio fizesse o mesmo nas outras obras elegíacas? Independentemente do fato de o eu poético nomear-se como sendo Nasão nas outras

produções, através da escrita das *Heroides*, uma das primeiras obras publicadas pelo poeta, o autor já havia demonstrado ser possível escrever *elegiacamente* e de forma *fingida*.

Ovídio, inclusive, não pode ser *rotulado* como sendo *sincero* ou não de acordo com a obra, uma vez que seu enunciador tende a *burlar*, como já se argumentou no capítulo anterior, qualquer convenção desse tipo, o que, aliás, é próprio do fazer elegíaco.

Se o viés analítico de Néraudau não é o biografista, frente ao qual o pesquisador apresenta relativo teor crítico, suas definições para as *Heroides* permitem, além de reflexões acerca de um fazer elegíaco de caráter ficcional – em se considerando o fato de as cartas terem sido compostas em dísticos –, que Ovídio seja abordado a partir de uma contextualização, sobretudo, literária. Essa é a tendência, também, dos estudos mais contemporâneos, como se mostrará no desenvolvimento deste capítulo. Assim, as características mais inerentes às produções ovidianas revelam-se em uma situação que lhes é plausível.

O estudioso francês considera a obra em análise a partir do seu estabelecimento dentro da tradição literária de Roma, fornecendo subsídios para que sejam verificadas as relações *interdiscursivas* ou mesmo *intertextuais*⁸⁵ com outras obras de mesmo gênero, ou, ainda, obras de gêneros diferentes. Ao situar Ovídio a partir de seus *diálogos* com o cânone poético latino – seja por meio de contrastes ou conformidades – Néraudau fixa uma profícua base de análise. As duas passagens, apresentadas a seguir, servem à demonstração de como é importante que as *Heroides* se insiram no contexto literário romano para que, condicionalmente, qualquer apontamento sobre as inovações da escrita ovidiana possa ser feito:

Ovídio apresenta *As Heroides* como cartas edificadoras de um novo gênero. [...]. Entretanto, ele não pode reivindicar a invenção da carta em versos, pois, antes dele, Catulo havia escrito a seu amigo Mânlio uma carta em dísticos elegíacos [poema 68] e um bilhete erótico a uma amiga que ele desejava encontrar [poema 32]. Propércio escreveu em dísticos elegíacos a carta de Aretusa a Lícotas [*Elegias*, IV, 3], provavelmente antes *d'As Heroides*, definindo de fato o programa poético. Enfim, mais ou menos ao mesmo tempo em que Ovídio compunha as Epístolas em verso. A originalidade reivindicada não é devida à escrita de uma carta em versos. Dever-se-ia à escolha do tema, que é sempre o amor? A incerteza sobre a conexão cronológica entre a elegia de Propércio e *As Heroides* impede uma resposta exata. Além disso, ignoramos se os poetas alexandrinos utilizavam esse gênero. (*Ibidem*, p.12-13)

E também:

⁸⁵ Tais conceitos serão mais bem definidos no próximo capítulo do estudo (capítulo 4).

[...] os destinatários d'*As Heroides* são personagens de fábula. Nenhuma carta fictícia, que falasse de amor e fosse escrita por uma heroína de fábula, parece ter sido concebida por um poeta alexandrino. Se tais cartas tivessem existido, Ovídio teria a glória, não de ter inventado um gênero, mas de tê-lo introduzido em Roma. (*Ibidem*, p.13)

A precisão de tais dados, referentes à publicação das *Heroides* e supostas primazias da obra, não teria sentido maior que o do estabelecimento de uma cronologia literária. Contudo, Néraudau a utiliza, justamente, para entender e situar as inovações e modernidades presentes nos versos de Ovídio dentro de um contexto, uma vez que as percebe. Pode-se afirmar que o pesquisador lê a obra ovidiana e a justifica a partir de seus *diálogos* com o todo de uma tradição artística.

Se Ovídio apresentou, em sua produção poética, o *novo*, só pode tê-lo feito em contraste àquilo que não fosse. Com base nessa consideração, o rigor cronológico buscado pelo estudioso francês para a análise das *Heroides* ganha sentido. É a condição para uma pesquisa mais abrangente sobre as peculiaridades do autor latino, como se pode atestar pela análise que faz da *inovação* ovidiana no seguinte trecho:

A novidade é pois a carta de amor, escrita em dísticos elegíacos, por uma heroína que a envia ao herói que ama e que está longe. Esse gênero se destaca do exercício literário, mas Ovídio, de acordo com sua costumeira prática da poesia, misturando o sério com o brincalhão, explorou todas as potencialidades da forma que criou. Assim, após ter dado às mulheres a iniciativa de enviar cartas que ficaram sem resposta, ele a deu aos homens, colocando assim as mulheres numa posição nova, que não implicava mais em abandono e silêncio, e a novidade do gênero é sem dúvida mais complexa do que pode parecer. (*Ibidem*, p.13)

A contextualização, sobretudo literária, mas especificamente elegíaca, tem estado presente nos estudos mais contemporâneos a respeito de Ovídio. Ana de Bem, que em sua já citada introdução à tradução do Livro I dos *Amores* não propõe um estudo biografista, ou seja, que condicione a escrita do poeta latino a fatos pontuais de uma presumível vida – embora aceite o exílio como um dado histórico – também entende a elegia, sobretudo a de Ovídio, como carregada de relações intertextuais. Para a pesquisadora, bem como para Néraudau, se há uma peculiaridade, inclusive moderna, presente na produção poética desse autor latino, ela somente se faz verificável através da distinção frente ao próprio gênero anteriormente estabelecido pelas produções de outros autores. É o que se pode compreender a partir da

leitura das passagens seguintes, respectivas aos *Amores*, mas, também, ao próprio tipo textual ora abordado:

Em linhas muito gerais, podemos dizer que esse universo poético [da elegia] possui alguns pilares temáticos, presentes nos poetas elegíacos [...]. Em Propércio, Tibulo ou Ovídio encontraremos poesias pertinentes ao tema da milícia amorosa (*militia amoris*), no qual o poeta-amante, renunciada a poesia épica e a carreira militar romana, dedica-se à vida amorosa como um soldado se dedica a um batalhão. (2010, p.16-17)

E também:

E é nesse cruzamento de gêneros poéticos que se constitui o gênero elegíaco romano, rico de reminiscências e alusões. São tantas e tão diversas que seria impossível indicá-las todas. Além das alusões a outros gêneros [...] há, ainda, alusões entre os próprios poetas elegíacos: do início ao fim, os *Amores* evocam e brincam com seus predecessores. Neste momento, basta estarmos atentos e abertos a esses jogos, conscientes de que tais processos intertextuais enriquecem a interpretação da obra, possibilitando captar parte da sua ironia e jocosidade. (*Ibidem*, p.19)

Aos pesquisadores modernos cabe, como bem definiu Ana de Bem, buscar a identificação de relações *intertextuais*, quando o texto referido é passível de identificação precisa, ou *interdiscursivas*, quando o *diálogo* é feito com o próprio fazer elegíaco, poético ou, mesmo, literário, e o texto ovidiano não faz referência a outro texto específico, e sim a algo comum a vários deles, de modo que se perde a noção de autoria.

Na elegia II, 6 dos *Amores*, na qual, por exemplo, o eu poético ovidiano canta, *chorosamente*, a morte do papagaio de sua amada, há uma relação intertextual nítida, e até paródica, com o célebre poema 3 de Catulo, em que o amante de Lésbia lamenta, também, a morte do pássaro de sua *puella*. Já na criação artística de Corina e no cantar, a ela, seus amores, motivo reincidente na obra inicial de Ovídio, o eu poético também evidencia relações com outras figuras femininas elegíacas, Lésbia – do próprio Catulo, como mencionado –, Délia, de Tibulo, e Cíntia, de Propércio. Essas relações, entretanto, não apontam para um ou outro poema específico, mas para muitos deles; é o *diálogo* realizado com um dos *motivos* mais caros à própria elegia, configurando uma nova maneira de se ver o próprio tipo textual, seja através de confirmações, seja através de questionamentos.

Em um artigo⁸⁶, o pesquisador Paulo F. Alberto também não deixa de situar Ovídio, como Néraudau, Anne Videau – conforme já apresentado no capítulo anterior – e Ana de Bem

⁸⁶ Alberto, 2010.

o fazem, em um contexto discursivo-literário, a partir do qual as análises à obra do poeta latino podem ganhar em possibilidades de sentido. É o que se percebe pela leitura das duas passagens a seguir, extraídas de sua publicação, em que o primeiro poema dos *Tristes*, mais que qualquer diálogo com os supostos fatos históricos ligados ao exílio, apresenta relação *dialogica* com *motivos* literários comuns à tradição latina, bem como com outros autores canônicos:

O poema que nos vai ocupar serve de abertura prefacial e programática a novo livro de Ovídio, escrito em Tomos entre os anos 9 e 10, época em que o autor ainda não desesperara de ver a sua situação reverter-se [...]. Estrutura-se em torno de motivo bem conhecido desde pelo menos Horácio (*Ep.* 1, 20), e que terá uma vida longa [...]: o rolo de papiro personificado que vai no lugar do poeta. Já no famosíssimo poema inicial do primeiro livro dos *Tristia*, Ovídio, a caminho do exílio, pedia ao rolo para ir a Roma no seu lugar (*Tr.* 1, 1, 57). (2010, p.117)

E na sequência:

Um dos aspectos que mais chama a atenção é a utilização que é feita do espaço urbano. Com efeito, o livro chega a Roma, humilde e temeroso, sujo e mal apresentado, espelhando a difícil situação do autor, num contraste flagrante com a sociedade romana culta [...], e percorre as ruas em busca de acolhimento. Ao mesmo tempo, tudo vai observando numa espécie de visita guiada e explicada, sem nunca deixar de implorar perdão para o seu senhor. [...]. O paralelo que, de imediato, surgiria aos olhos dos leitores era o incontornável passeio etiológico de Eneias guiado por Evandro (*Eneida*, 8), por lugares onde um dia, no contemporâneo do poeta, existirão edifícios e espaços dotados de significados sociais e políticos [...]. No poema de Ovídio, o livro passeia na Roma contemporânea, e as ruas e edifícios trariam forçosamente aos olhos de todos complexas evocações políticas e ideológicas. (*Ibidem*, p.117)

Mesmo que o pesquisador sugira *complexas evocações políticas e ideológicas* a partir do motivo do livro que vai sozinho à cidade sem o seu autor, exatamente o desenvolvido no poema dos *Tristes* citado, há, de antemão, *complexas evocações literário-discursivas* notoriamente presentes, como aquelas percebidas pelo próprio estudioso, ligando Ovídio a Horácio e a Virgílio. Essas associações, além disso, podem ser legitimadas através de análises feitas às próprias obras, diferentemente das abordagens que visem ao estabelecimento de relações entre o texto poético e fatos históricos, que dificilmente ultrapassam o limite da suposição. A *conversa* entre os poemas, ao contrário, pode, sempre, ser atestada.

Dangel (2007, p.13-14) também percebe relações das *Heroides*, como havia percebido Néraudau e os outros autores citados, com o próprio cânone literário estabelecido em Roma, e

vê, nisso, uma inovação. Isso não se dá, entretanto, pelo *dialogismo* mais imediato, comum a qualquer literatura, mas pela mistura de gêneros produzida por Ovídio na composição das cartas de suas heroínas:

Les héroïnes [...] convoquées viennent directement de la littérature, dans un intéressant mélange des genres. S'y entrecroisent en effet d'une part des figures majeures des deux grands genres aristotéliens – épopée et tragédie –, recélant des destins célèbres, d'autre part des figures mineures issues de mythes moins connus ou tardifs et provenant de genres variés. Ces lettres prennent de fait appui sur des textes et de genres qui sont convoqués pour une écriture complexe autant que paradoxale. Elles sont à ce titre une innovation ovidienne: elles visent non plus le mythe d'éternité qui intégrerait des contingences particulières, mais le fait unique d'une expérience humaine, fût-il inséré dans une histoire universelle.⁸⁷

Assim, a inovação de Ovídio, nas *Heroides*, não pode ser vista apenas formalmente, mas, também, como aquela capaz de deslocar o mito de seu *lugar* já definido na escrita elegíaca tradicional, o de simples alusão ou referência. A elegia das epístolas ovidianas coloca o mito no centro do elemento patético, eis também sua novidade⁸⁸.

Perceber a inovação da escrita ovidiana e, principalmente, entendê-la como novidade se comparada à tradição latina, descortinando, por consequência, os diálogos intertextuais, torna mais rica e eficaz qualquer leitura que se faça desses textos. Para Néraudau, por exemplo, que vê a contextualização como indispensável a análises profícuas, as *Heroides* constituem uma proposta modernizadora à criação poética. Tal proposta, porém, somente se estabelece em contraste com a tradição, ou seja, a partir de um *diálogo* entre o fazer poético ovidiano e o precedente ou mesmo contemporâneo. Isso pode ser entendido através da leitura da seguinte passagem, em que se evidencia que a *fides* comum à figura masculina elegíaca – o enunciador –, necessária ao *foedus* amoroso, não é seguida pelas figuras masculinas que recebem as cartas *queixosas*, daí a causa maior de terem sido escritas:

⁸⁷ “As heroínas [...] convocadas vêm diretamente da literatura, em uma interessante mistura de gêneros. Ali [nas *Heroides*], se entrecruzam, de fato, de um lado figuras maiores dos dois grandes gêneros aristotélicos – a epopeia e a tragédia –, encobrendo destinos célebres e, de outro, figuras menores saídas de mitos menos conhecidos ou tardios, e provenientes de gêneros variados. Essas cartas se sustentam sobre textos e gêneros que são convocados por uma escrita complexa, ao mesmo tempo que paradoxal. Elas são, por causa disso, uma inovação ovidiana: elas visam não mais ao mito da eternidade que integraria contingências particulares, mas ao fato único de uma experiência humana, inserido em uma história universal.”

⁸⁸ Cf. Delbey, 2005, p.24: *Cette esthétique de la grandeur renouvelle l'inspiration de l'épique latine en mettant au centre ce matériau mythologique qui jusque-là faisait l'objet d'allusion ou de références*. “Essa estética da grandeza renova a inspiração da elegia latina ao colocar, no centro, esse material mitológico, que até então era objeto de alusão ou de referências.”

Ovídio não manifestou a misoginia habitual dos romanos e não emprestou aos homens um belo papel, ainda que todos não sejam igualmente culpados. Mas, no conjunto, eles traem a lealdade (*fides*) que os poetas anteriores a Ovídio, Catulo, Tibulo, Propércio haviam erigido como fundamento do pacto (*foedus*) amoroso. Nesse sentido *As Heroides* são a vingança da elegia e de suas graças femininas sobre a epopeia e seus valores viris. (2003, p.38)

A análise que leva em conta tais relações entre textos, não apenas permite que se *interprete melhor a obra*, como dispôs o pesquisador, uma vez que há sentidos que só podem ser construídos a partir dessas percepções, como também, no caso específico ovidiano, afirma a consistência da obra do poeta dentro do contexto da própria literatura latina, não de uma suposta biografia.

Há que se entender que Ovídio não escreveu seus textos *amorosos* – dentro dos quais se encontram as epístolas das *Heroides* – com a finalidade de serem compreendidos muitos anos depois, por conta de um exílio. Os *jogos* de interpretação que lá estão foram feitos para um público contemporâneo douto e erudito o suficiente para entendê-los. Não se cita um mito e, mais ainda, dá-se a ele tanto destaque, como nas cartas das heroínas, sem se levar em conta todo o repertório de significação que ele pudesse trazer às leituras textuais, repertório esse partilhado por uma recepção. Vale ressaltar, deste modo, toda a carga semântica trazida pela *alusão*⁸⁹ como um elemento indispensável à escrita ovidiana e, mais particularmente, à produção das *Heroides*, como bem atesta Jean-Christophe Jolivet:

[Le procédé allusif] repose naturellement sur une communauté de culture entre l’auteur et son public, sur la capacité du lecteur ou de l’auditeur à identifier dans l’oeuvre nouvelle les références à des oeuvres plus anciennes ou contemporaines. L’allusion repose ainsi sur une certaine compétence du public et ne peut exister s’il ne dispose pas de la culture littéraire, de la mémoire poétique nécessaires. Que l’on songe à la différence

⁸⁹ Cf. Jolivet (2001, p.193): *L’analyse contemporaine du phénomène allusif fait paraître [...] la notion de mémoire poétique, d’emprunt général à la langue poétique créée par la tradition. La question de l’intention mise par les poètes anciens dans les allusions que l’on décèle dans leurs oeuvres est ainsi au centre des débats. Elle s’avère en effet parfois difficile à résoudre. Le poète imite-t-il consciemment un modèle ou bien se trouve-t-il simplement tributaire d’une convention stylistique, d’une manière d’écrire, d’une culture littéraire, de la codification implicite propre à tel ou tel genre, tous éléments qui déterminent, du point de vue de l’histoire littéraire, la création de l’oeuvre ? [...]. En fait, l’essentiel n’est pas tant de spéculer sur l’intention de l’auteur que de mettre en valeur les rapports étroits entretenus par le texte avec la tradition, de voir comment le poème s’inscrit dans une filiation littéraire.* ”A análise contemporânea do fenômeno alusivo faz aparecer uma noção de memória poética, de empréstimo geral da língua poética criada pela tradição. A questão da intenção colocada pelos poetas antigos nas alusões que se revelam em suas obras está, assim, no centro dos debates. Ela se evidencia em problema difícil, às vezes, de resolver. O poeta imita conscientemente um modelo ou se encontra, simplesmente, tributário de uma convenção estilística, de um modo de escrever, de uma cultura literária, da codificação implícita própria a este ou àquele gênero, todos esses elementos que determinam, do ponto de vista da história literária, a criação da obra? [...]. De fato, o essencial não é tanto especular a respeito da intenção do autor, mas de dar valor às relações estreitas do texto com a tradição, de ver como o poema se inscreve em uma filiação literária.”

d'interprétation dont sont susceptibles les *Héroïdes* selon qu'elles sont lues de façon isolée ou en regard de la tradition⁹⁰. (2001, p.194-195)

E também:

[La] langage poétique s'élabore plutôt dans une référence constante à la tradition. Ceci montre, non pas que les *Héroïdes* se réduisent à une dimension de jeu littéraire, mais que procéder à leur analyse en termes de vérité psychologique, voire de naturalisme peut s'avérer une approche réductrice. La puissance émotionnelle de certaines lettres est grande. Cette émotion elle-même ne nous renvoie pas à la vie, mais aux grands archétypes littéraires, au sort des figures féminines de la littérature héroïque. Le poète ne prend pas ses types dans la vie ; il les prend dans la tradition⁹¹. (*Ibidem*, p.229)

Se Ovídio realoca os mitos comuns à epopeia e à tragédia e os instaura, na elegia, em posição inédita, ou seja, não na de simples citação, mas na de protagonismo, não se pode considerar que sua experimentação com os gêneros literários seja apenas formal, como a proposta pela escrita de epístolas em versos elegíacos pode parecer sugerir. A mistura de gêneros também se dá pelo *diálogo* entre eles, causado por Ovídio, produzido no centro das cartas das heroínas, situação em que a epopeia e a tragédia são evocadas e novas leituras são indicadas. É o que afirma, também, Néraudau:

Vemos que o maneirismo das *Heroides* é inerente ao gênero, pois Ovídio quis submeter ao ritmo elegíaco textos escritos em outros ritmos. Esse trabalho, que é uma ilustração da capacidade da elegia em acolher outros gêneros, transforma profundamente os textos reescritos. A intriga trágica, reduzida a um monólogo ou a um diálogo fictício, é diminuída sem perder seu poder de emocionar. (2003, p.28-29)

As *Heroides* se colocam, portanto, como uma inovação não somente formal e simples, uma vez que apresentam cartas em ritmo elegíaco, pela escrita em dísticos próprios do gênero,

⁹⁰ “[O procedimento alusivo] repousa, naturalmente, sobre uma comunidade de cultura existente entre o autor e seu público, sobre a capacidade do leitor ou do ouvinte de identificar, na nova obra, as referências às obras mais antigas ou contemporâneas. A alusão repousa, assim, sobre certa competência do público e não pode existir se ele não dispõe de cultura literária ou de memória poética necessária. Que se reflita a respeito das diferenças de interpretação para as *Heroides* caso elas sejam lidas de maneira isolada ou, diferentemente disso, levando-se em conta sua relação com a tradição.”

⁹¹ “[A] linguagem poética se elabora, antes de tudo, em uma constante referência à tradição. Isso mostra que as *Heroides* não se reduzem a uma dimensão de jogo literário, mas que proceder a sua análise em termos de verdade psicológica, ou mesmo de naturalismo, pode se verificar uma aproximação redutora. A força emocional de certas cartas é grande. Essa emoção não nos reenvia à vida, mas aos grandes arquétipos literários, ao destino das figuras femininas da literatura heroica. O poeta não retira seus tipos da vida; ele os retira da tradição.”

mas, também, como uma inovação mais complexa, por conta da temática eleita e do destaque que se dá a ela nos poemas.

A escolha de Ovídio por epístolas *fingidamente* escritas por personagens famosos da mitologia obriga que os textos sejam lidos de forma *dialógica*. Difícil crer que obra que *mexa* com tantos aspectos da tradição literária greco-latina, propondo um novo fazer elegíaco e reapresentando, singularmente, *vozes* até então presentes em outros tipos textuais, esteja condicionada a fatos pontuais da vida do poeta.

Néraudau, mais uma vez, sem dedicar-se à prova ou refutação da suposta biografia do poeta, opta por, simplesmente, ignorá-la, uma vez que se faz premente, ao seu viés analítico – ao menos com relação a essa publicação –, esclarecer os *diálogos* existentes entre as cartas das *Heroides* e a própria tradição poética legada a Ovídio e à sua recepção, a partir do que sua interpretação ganha em pertinência. Também para esse pesquisador, ler a obra ovidiana levando-se em conta o quanto ela diz sobre – e *para* – a tragédia e a epopeia, principalmente, é a condição para uma compreensão mais satisfatória:

Assim o poeta participou ativamente na diminuição da cesura entre a retórica e a poética que era feita nas escolas. Como os oradores, que iam com frequência procurar a matéria de seus discursos e a forma de seus escritos em outros poetas além dos poetas trágicos, em Virgílio principalmente [...], Ovídio recolheu a matéria de suas *Heroides* tanto nos trágicos como nos poetas épicos; em Homero cuja *Iliada* é invocada [cartas I e III], assim como a *Odisseia* [carta I], em Apolônio de Rodes, cujos *Argonautas* estão presentes nas *Heroides* VI e XII; e finalmente Virgílio, de quem o quarto canto da *Eneida* é reescrito na *Heroide* XV, de Calímaco, que tinha contado a história de Cídipe e de Acôncio e talvez a de Leandro e de Hero, e de Catulo, cujo poema 64 é reescrito na *Heroide* X.

Esse catálogo das fontes das *Heroides* dá uma visão do múltiplo intertextualismo que os leitores antigos sabiam apreciar. Ovídio lembrou-se de muitos outros textos, desaparecidos para nós, e, como faziam todos os poetas da Antiguidade, dedicou-se a um trabalho de artesão, tecendo diversos fios para criar textos novos. (*Ibidem*, p.24)

Ovídio talvez deva seu proclamado reconhecimento, durante a Idade Média⁹², também a fatores como os mencionados acima. Se o poeta latino foi, pelo período medieval, o *Who's Who* da mitologia greco-romana⁹³, não seria somente pela erudição quase enciclopédica a respeito do tema, encontrada nas *Metamorfoses* e, também, nos diversos *exempla* apresentados nas elegias, mas, além disso, por um amplo domínio do assunto, atrelado a uma

⁹² Cf. Curtius, 1957, p. 49-51.

⁹³ *Idem, ibidem*, p. 50.

característica criação estética, o que lhe permitiu revisar os relatos mitológicos dando-lhes, nas *Heroides* principalmente, novos pontos de vista.

Ao dar primazia às *vozes* – e versões – femininas dos mitos, na forma epistolar, Ovídio reinscreve a elegia. Contudo, a inovação elegíaca traz, conjuntamente, pela temática e proposta poética da obra, um *diálogo* que *questiona*, majoritariamente, a epopeia e a tragédia. Tem-se, pois, a configuração única de um novo gênero híbrido, capaz de referir-se aos demais, propondo-lhes outras interpretações. Nas *Heroides*, portanto, não é somente a elegia que está em *xequê*, mas o cânone latino:

Mas é a epopeia que sofre uma profunda mudança ao integrar-se aos monólogos de inspiração trágica e escritos em dísticos elegíacos. A *Iliada*, na carta de Penélope, é contada no fim das refeições por velhos combatentes que desenham com algumas gotas de vinho o lugar de Tróia [carta I], Briseis incita Aquiles a retomar o combate a fim de que fique com ela [carta III] e Laodâmia pensa, como Penélope [carta I], que há mais coragem em amar do que em combater [carta XIII]. E a missão de Eneias, que deve fundar em terra italiana o poderio romano, torna-se uma perfídia no julgamento de Dido [carta VII]. Reduzida a breves relatos e amputada em seus valores heroicos, e ainda contaminada pela tonalidade trágica das cartas, a epopeia ficou desnaturada. (Néraudau, 2003, p.30)

Também Jolivet, indo ao encontro do pensamento de Néraudau, apresenta os *diálogos* de Ovídio, não apenas com as próprias elegias pertencentes ao cânone latino, mas com outros gêneros, os considerados *elevados*, de acordo com a classificação aristotélica. *Ler Ovídio* não pode, assim, prescindir de tais relações:

Il s'agit seulement de constater l'importance du jeu littéraire avec la tradition et d'en tirer les conséquences. L'artifice littéraire occupe une dimension essentielle dans ces lettres qui dialoguent sans cesse avec l'épique, la tragédie, la comédie, la rhétorique, et même les aspects non littéraires de la tradition [...]⁹⁴. (2001, p.228)

De mesma opinião é Isabelle Jouteur, que considera as *Heroides* como uma obra metalinguística por excelência, uma vez que tem, em seu eixo, a preocupação genérica, o que se faz óbvio quando se atenta para a experimentação formal, da mistura da elegia com a epístola, e também temática, situação em que os mitos da tragédia e da epopeia são reinscritos em outro tipo de poesia, menos *elevado*, menos *grego*:

⁹⁴ “Importa, somente, constatar a importância do jogo literário com a tradição e de tirar, daí, as consequências. O artifício literário ocupa uma dimensão essencial nessas cartas que dialogam sem cessar com a elegia propereiana, com a epopeia, com a tragédia, com a comédia, com a retórica e, mesmo, com os aspectos não literários da tradição.”

[Les *Héroïdes*] réintègrent des motifs comiques, satiriques, épiques, tragiques, élégiaques, et remodelent sous une nouvelle forme les thèmes mythiques que les Grecs avaient traités antérieurement sous une forme épique ou tragique. Cette défiguration des mythes par le mélange des tons annonce la cohérence d'ensemble des oeuvres ovidiennes, marquées par une préoccupation générique sans précédent⁹⁵. (2001, p.47)

Quando utiliza as heroínas míticas em contexto pouco usual, experimenta formas pouco canônicas ou, ainda, traz à tona uma natural discussão⁹⁶ a respeito dos gêneros da poesia clássica, Ovídio produz uma escrita que não pode, jamais, referir-se predominantemente a elementos externos, como os da biografia, história ou política. Seus textos reportam-se ao próprio fazer literário de Roma, sendo através disso que fala, também, de si e dos próprios romanos. Como bem define Jouteur, é se apresentando como *metamorfose* que, *metapoeticamente*, o enunciador ovidiano põe em evidência as transformações por que passa, de um modo geral, a própria literatura:

Le poète de Sulmone, qui ne cesse dans ses oeuvres d'exil de proclamer le caractère fictif de la mythologie, a écrit une oeuvre à dominante mythologique, où l'éclectisme générique trahit un réel souci d'expérimentation. La question du genre permet finalement de cerner les multiples variations dont la matière mythologique est l'objet. L'oeuvre d'Ovide, pour qui la prend dans sa globalité, apparaît structurée par une cohérence interne, qui pourrait avoir comme clé l'incessante métamorphose de la littérature⁹⁷. (*Ibidem*, p. 66)

Se nas epístolas das heroínas se discute a própria literatura, uma vez que a tragédia, a epopeia, e principalmente a elegia, enquanto gêneros, são alçadas à condição de assunto – Ovídio faz uma proposta estética que confronta, em certo sentido, o cânone – não há como não conceber a obra como aquela que trata, também, da própria literatura de Roma. Sua proposta inovadora sugere que a literatura seja questionada e produzida sob um ângulo que

⁹⁵ “[As *Heroides*] reintegram motivos cômicos, satíricos, épicos, trágicos e elegíacos, e remodelam, sob uma nova forma, os temas míticos que os gregos tinham tratado anteriormente sob uma forma épica ou trágica. Essa descaracterização dos mitos pela mistura de tons anuncia a coerência do conjunto das obras ovidianas, marcadas por uma preocupação genérica sem precedentes.”

⁹⁶ Não se trata de uma discussão real, entre debatedores, mas de compreender que, uma vez que uma estética esteja sendo proposta, ela se coloca em contraste frente a outras estéticas já existentes, *disputando* um espaço literário dentro de um contexto social. Não se toma essa proposta ovidiana, também, como semelhante à de um *manifesto* de uma determinada escola artística, mas como aquela que surge, naturalmente, da evolução da literatura de qualquer época.

⁹⁷ “O poeta de Sulmona, que não cessa, em suas obras do exílio, de proclamar a característica ficcional da mitologia, escreveu uma obra com predomínio do mitológico, em que o ecletismo genérico denuncia uma real preocupação com a experimentação. A questão do gênero permite, finalmente, abranger as múltiplas variações, de que a matéria mitológica é o objeto. A obra de Ovídio, para quem a aborda em sua globalidade, aparece estruturada por uma coerência interna, que poderia ter, como chave, a incessante metamorfose da literatura.”

pode ser considerado inédito. Esse *ângulo* diz muito, inclusive, a respeito da preocupação de Ovídio com a questão do gênero textual, já que suas experimentações não podem ser tomadas como sendo fortuitas:

Si l'angle générique semble un critère pertinent pour aborder l'oeuvre d'Ovide, c'est parce que le poète de Sulmone, à la différence de Tibulle ou de Properce, s'est essayé à tous les genres, dans un éclectisme qui dépasse l'appartenance au seul genre élégiaque, auquel il est traditionnellement attaché⁹⁸. (Jouteur, 2001, p.46)

É possível afirmar que a *inquiétude* ovidiana transformou a escrita artística latina. Inicialmente, pela não *conformidade* a tipos textuais já estabelecidos, com características e *motivos* bastante definidos, o que o levou à composição de gêneros híbridos ou, se não tanto, ao menos reorganizados. É o caso dos *Tristes*, cuja temática foge àquela mais tradicionalmente latina para a elegia, a do lamento erótico-amoroso, abarcando o exílio como mote contínuo de criação poética. Também é o caso das *Metamorfoses*, obra que se apresenta em hexâmetros datílicos, aqueles da poesia épica – embora também usados pela poesia *didática*, como nas *Bucólicas*, de Virgílio, ou até mesmo por Horácio, em suas *Sátiras* –, mas não fornece um *herói* – a não ser que se considere o eu poético, em sua empreitada *hercúlea*, como tal –, tampouco uma narrativa convencional a uma epopeia.

Contudo, além de suas próprias propostas estéticas inovadoras, a obra ovidiana lançou luz inédita, também, à tradição poética romana como um todo. Como ler Virgílio, após a escrita da missiva de Dido a Eneias – carta VII –, por exemplo, sem esse novo repertório? E por que não considerar, ainda, que a carta seja uma leitura de Ovídio à referida passagem da *Eneida*, oferecendo-lhe uma nova interpretação, ou mesmo para a poesia épica em geral – considerando-se também as outras cartas que compõem as *Heroides*? Ignorar as relações das obras ovidianas com as outras obras da tradição literária latina, e não buscar, nos textos, as possíveis referências e alusões, não é somente negligenciar a produção de Ovídio, mas, além disso, não perceber, também, o quanto o poeta trouxe à interpretação dessa mesma literatura e ao modo de concebê-la.

O que se convencionou chamar de *modelo clássico de literatura latina* diz respeito à literatura que se produziu, especificamente, em uma época situada entre o crepúsculo da república e a alvorada do império romano. O *período de César* e o *período de Augusto*

⁹⁸ “Se o ângulo genérico parece ser um critério pertinente para abordar a obra de Ovídio, é porque o poeta de Sulmona, diferentemente de Tibulo ou de Propércio, se lançou a todos os gêneros, em um ecletismo que ultrapassa o pertencer unicamente ao fazer elegíaco, ao qual ele é tradicionalmente vinculado.”

seriam, assim, aquelas etapas históricas que, além de terem apresentado uma relevância política inegável, também propiciaram o florescer daquilo que a posteridade elegeu como o cânone das letras latinas – um conjunto seleto de obras e autores.

Entretanto, não se pode entender que tal vigor nas práticas letradas⁹⁹ tenha surgido apenas factualmente e de maneira espontânea. Excluindo-se as relações possíveis que se estabelecem, comumente, entre o fazer artístico e a política romana, bem como o contexto social gerador de autores e leitores, tem-se o fato de que, independentemente dos *incentivos* externos próprios do período, a literatura latina se estabeleceu através de um processo gradual, tendo sido resultado de evoluções constantes ao longo dos séculos.

Com a elegia, por exemplo, tem-se o caminho que vai da instauração do tipo textual, feita por Catulo, a partir da *emulação* dos modelos gregos, sobretudo a obra dos alexandrinos¹⁰⁰, ao estabelecimento do gênero, por Tibulo e Propércio. Contudo, já se fazia elegia antes de Catulo, e o que o poeta definiu foi um modelo a ser seguido – dentro dos limites respeitantes às singularidades composicionais de cada artista – pelos autores que o sucederam.

Se o *modelo clássico*, que foi o do estabelecimento do cânone e dos próprios gêneros, trouxe, como ápice de uma evolução literária que se desenvolveu ao longo de vários séculos, obras de qualidade e prestígio – merecido – inegáveis, também se colocou como *fardo* à criação dos poetas vindouros. Embora o conceito de originalidade, para os antigos, não fosse exatamente aquele que, atualmente, considera-se, não há produção artística que se proponha, somente, como *imitação* de algo já feito, pois se assim fosse não haveria variações consideráveis no fazer estético.

Dentro do conceito de *emulação*, caro aos latinos, havia também a invectiva da modificação do modelo *imitado*. Não bastava a *ars* de composição, que pressupunha o domínio da técnica, ou seja, um *fazer tão bem quanto o canônico*, mas, também, era necessário o *ingenium*, ou seja, um *estilo* próprio e inato que trouxesse uma qualidade *nova* ao tipo textual desenvolvido.

Virgílio, assim, não apenas *imita* Homero, mas busca inová-lo, o que faz, também, através da sugestão de que, em sua *Eneida*, estariam presentes as duas obras célebres do poeta grego. Analisando a proposição do poema, é desta maneira que Paulo Martins (2009a, p.27) vê o *dialogismo* presente entre esses textos:

⁹⁹ Para não correr o risco de definir a literatura romana de forma anacrônica, Martins (2009a, p. 23-24) nomeia por *práticas letradas* toda a produção escrita regida por disciplinas que visavam à instrução da escrita e da recepção, como as poéticas, retóricas e gramáticas, estando o fazer poético incluso.

¹⁰⁰ Cf. Cardoso, 2011, p.57; Martins, 2009b, p.35.

As palavras-chave desse início [da *Eneida*] são armas (*arma*) e varão (*uirum*); tais palavras indicam o início da emulação de Virgílio com Homero. A *Eneida* irá cantar as armas, como Homero cantou na *Ilíada* e também irá cantar o homem, varão, assim como o mesmo poeta grego fez na *Odisseia*. O segundo momento da emulação é o desdobramento dessa intenção inicial, pois o termo varão vem desdobrado em “nos mares e em terras vagou” como Ulisses e o termo *armas*, em “guerras sem fim sustentou” como Aquiles.

[...]

Entretanto, o mais interessante é o dialogismo existente entre a obra romana de Virgílio e as duas epopeias gregas de Homero. Pode-se dizer que os temas da *Ilíada* e da *Odisseia* estão presentes na *Eneida*. Assim, os seis primeiros cantos da *Eneida*, por tratarem da viagem de Eneias para a Península Itálica, dialogam com a *Odisseia*, que fala da viagem de volta de Ulisses/Odisseu para Ítaca depois da Guerra de Troia. Já os seis últimos cantos, por tratarem da guerra de conquista da Península Itálica, dialogam com a *Ilíada*, cujo pano de fundo é a Guerra de Troia.

O português Camões, já distante dos antigos gregos e romanos, embora ainda bebendo em suas *fontes*, quando da escrita d’*Os Lusíadas*, propõe, a seu enunciador, superá-los¹⁰¹, desde que tenha, para tanto, *engenho* e *arte*. Se, entretanto, mesmo a um poeta português vivente quase dezesseis séculos após a escrita virgiliana, e mais distante, ainda, da escrita homérica, o cânone clássico foi *modelo* e *sombra*, muito mais *impositiva* teria sido essa tradição canônica estabelecida aos poetas imediatamente seguintes a ela, ou seja, aqueles que vieram logo após o período clássico.

Qual o procedimento a se adotar frente a um modelo de perfeição estética? Simplesmente *imitá-lo*, sem qualquer inovação, apresentaria dois problemas: a reprodução mecânica que levaria a um saturar natural de fórmulas e ao embotamento da criatividade artística, e o risco de, ao se reproduzir o modelo, não atingi-lo em plenitude, ou seja, não desenvolvê-lo com a mesma qualidade do texto do cânone.

A partir de Ovídio, embora o autor das *Metamorfoses* ainda se situe, cronologicamente, dentro do *período clássico*, o que se vê no fazer literário latino é uma mudança de rumos. Se a posteridade elegeu os autores clássicos como a tradição a ser seguida, as características das obras dos autores que seguiram a esse período não podem passar sem notação. O que faria Lucano, em face do modelo de Virgílio, senão buscar uma

¹⁰¹ Trata-se dos dois primeiros versos da terceira estrofe do Canto Primeiro: “Cessem do sábio grego e do troiano/ As navegações grandes que fizeram”. Cf. Camões, 1999, p.11.

nova solução à epopeia, evoluindo-a a partir de temas contemporâneos e não mais mitológicos em sua *Farsália*¹⁰², por exemplo?

Em Ovídio, o prenunciador já *maneirista* das variações literárias latinas que se impunham, a proposta de inovação não é somente temática, mas formal e de gênero. A partir dos *Amores*, em que ainda há uma composição poética elegíaca mais próxima à dos autores predecessores, com o desenvolvimento dos mesmos *motivos*, não coincidentemente sua obra inicial, Ovídio *questiona* os tipos textuais estabelecidos. É o que se verifica também nas *Heroides*, produção híbrida entre a elegia e a epístola e *dialógica* à epopeia, à tragédia e à retórica; nas *Metamorfoses*, escritas em hexâmetros, mas de narrativa não semelhante à épica; e nos *Tristes*, em que a elegia se apresenta fora dos padrões tradicionais de temática erótico-amorosa comum à literatura latina. A esse respeito, pondera, mais uma vez, Jouteur:

En associant grandeur et élégie, Ovide a exploité l'un de ces espaces inoccupés du système [de la poésie romaine]. Properce avait fait une tentative similaire dans le chant IV de son recueil, mais ce qui était un projet quelque peu marginal chez lui devient dans les *Fastes* l'objet d'une systématisation. Les *Métamorphoses* aussi tentent une combinaison provocatrice et totalement inédite entre épopée et élégie. Les *Héroïdes* réutilisent un matériel de provenance hétérogène, tragédie, épopée, bucolique, rhétorique, épistolarité, pour le plier à un nouveau code littéraire, la déclinaison au féminin du paradigme élégiaque. La différence et l'opposition entre les genres se font spectaculaires, et cette tendance à dramatisation, commune aux poètes augustéens, montre que le genre est pensé comme un contenu problématique dont les limites sont à définir et peuvent évoluer¹⁰³. (2001, p.60-61)

Mais formalmente, ou mais relacionadas ao tema, as variações produzidas por Ovídio fazem sobressair o caráter inovador de suas obras, entendendo-as a partir de seu *lugar* dentro de um contexto literário propício a mudanças, mas, também, como meio adequado de expressão a uma singularidade poética. É o que Néraudau afirma no final de seu estudo aqui abordado:

¹⁰² Por apresentar-se como uma epopeia tão inventiva, há uma indefinição a respeito do gênero da obra, com uma tradição de estudos que aponta, inclusive, ela sendo pertencente à historiografia. (Cf. Vieira, 2011, p.25)

¹⁰³ “Ao associar grandeza e elegia, Ovídio explorou um desses espaços vagos dentro do sistema [da poesia latina]. Propércio havia feito uma tentativa similar no canto IV de sua coletânea de poemas, mas o que era um projeto um pouco marginal para ele, se transforma, nos *Fastos*, no objeto de uma sistematização. As *Metamorfoses*, também, insinuam uma combinação provocativa e totalmente inédita entre epopeia e elegia. As *Heroides* reutilizam um material de procedência heterogênea – tragédia, epopeia, bucólica, retórica e escrita epistolar – para o submeter a um novo código literário, a declinação ao feminino do paradigma elegíaco. A diferença e a oposição entre os gêneros se mostram espetaculares, e essa tendência à dramatização, comum aos poetas da época de Augusto, evidencia que o gênero é pensado como um conteúdo problemático, cujos limites estão indefinidos e podem evoluir.”

A carta fictícia, a palavra dada às mulheres, o afastamento mitológico, a criação de um patético nascido do encontro do trágico com o épico, a escrita elegantemente distanciada, a soma de todas essas características contribui em grande parte para a originalidade de Ovídio. (2003, p.32)

Não é possível precisar, somente através desse texto relativo às *Heroides*, como Néraudau lidaria com a *questão do exílio* interposta à análise de uma determinada obra. A mesma inovação formal que as *cartas das heroínas* propõem, ao menos no respeitante à mistura da elegia com a epístola, repete-se, também, nas *Pônticas*, conjuntamente ao *estilo* de composição ovidiano.

Contudo, embora os próprios poemas pareçam confirmar a não necessidade de uma leitura que *condicione* a interpretação desses textos a um exílio real, os supostos dados biográficos fornecidos pelo eu poético ainda são mais críveis, a algumas análises, que a própria poesia carregada de expressividade e características comuns a toda a obra ovidiana, o que somente ofusca aspectos mais promissores a abordagens mais consistentes, situação em que se rebaixa a obra para que ela possa ser analisada de acordo com determinados paradigmas.

3.1 Ovídio, uma metáfora real

Além da contextualização à tradição literária, capaz de propiciar uma análise *dialógica* de Ovídio, entre suas próprias obras e, além disso, em relação ao próprio cânone romano – a sugestão de Néraudau e dos autores já abordados neste capítulo – há outro fator, na produção do poeta latino, que embasa o viés de estudo que privilegia a *intertextualidade* e a *interdiscursividade* e, conseqüentemente, a não dependência do material biográfico: o estabelecimento, por parte do próprio poeta, de sua *persona* como metáfora poética, uma vez que Ovídio coloca-se como *assunto* não apenas nas elegias.

Caso Ovídio tivesse sido um poeta pouco *ousado*, seria de causar estranhamento que tivesse fugido a certas convenções estabelecidas pelo cânone precedente sem algum motivo que fosse extraordinário. No entanto, desde a relativa jocosidade dos *Amores*, é fato que seu caminho foi, sempre, o da experimentação e inovação estéticas, por meio de uma expressão característica que as possibilitasse.

O poeta latino desenvolveu, criativamente, os tipos textuais dentro dos quais versificou, explorando ao máximo suas complexidades. Através da elegia, a *forma* que lhe foi mais adequada, fez do eu elegíaco um *meio* que evidenciasse a habilidade e o virtuosismo de

uma composição *sui generis*, sem a preocupação da falta de verossimilhança, que seria óbvia, caso um deslocamento artificial descontextualizasse essa *persona* de seu *lugar* literário e a expusesse como improvável *pessoa* vivente – o que parte da crítica futura ao poeta parece, equivocadamente, ter feito.

A elegia latina, pelas suas características, já oferecia, a Ovídio, promissoras possibilidades de criação artística. O *maneirismo* que se acentua nas obras ovidianas, a inconstância e os paradoxos, as mudanças de rumo do enunciador, também eram aquilo que a tradição já havia fixado e relegado. Paul Veyne (2003, p.60), tendo em perspectiva os dois poetas que, antes de Ovídio, mais haviam desenvolvido a escrita elegíaca, atenta para o caráter múltiplo desse tipo de composição artística:

[...] dans l'Antiquité, les connaisseurs se partageaient entre les deux poètes [...] [Properce et Tibulle]. L'art de Tibulle est de rendre insensibles à ses lecteurs ses dissonances et ses transitions ; mais tous deux sont des maniéristes, si l'on désigne par ce mot des oeuvres où le centre de gravité est décalé ou fuyant, où il y a des dissonances et des transitions arbitraires, où les points de vue sont multiples, où le ton va du sublime au terre-à-terre, où le poète s'avance masqué, ironise, se moque, et où tout est irrégulier et dissymétrique [...]¹⁰⁴.

Aproveitando-se da relativa falta de limites do gênero, o poeta, nos *Amores*, sua obra mais *comportada* – ainda não *dissonante* frente ao fazer elegíaco tradicional – já apresenta um eu poético pouco crível, só justificado em contexto estritamente literário¹⁰⁵. Utilizando-se, portanto, daquilo que era pertinente ao tipo textual no qual se expressava, a elegia, mas também de uma singularidade característica, Ovídio constrói um enunciador que, para não ser empecilho, é instrumento de sua arte.

O eu elegíaco dos *Amores*, não condizente com o que se esperaria de uma *pessoa real*, é *persona literária*, cuja existência é a poética. Como já se explanou, a confusão característica entre uma e outra é condição para que a elegia *funcione*. Se houve uma suposta relação inicial com fatos biográficos motivadores da escrita, ela não está nos poemas e, portanto, é dispensável à análise *literária* que deles se faça.

¹⁰⁴ “[...] na Antiguidade, os entendidos se dividiam entre os dois poetas [...] [Propércio e Tibulo]. A arte de Tibulo é a de tornar insensíveis, a seus leitores, suas dissonâncias e suas transições; mas ambos são maneiristas, se se designa, por esse termo, obras cujo centro de gravidade é defasado ou fugidio, em que se encontram dissonâncias e transições arbitrárias, onde os pontos de vista são múltiplos, em que o tom vai do sublime ao mundano, onde o poeta avança dissimulando, ironiza e tira sarro, e onde tudo é irregular e dissimétrico.”

¹⁰⁵ Como em *Amores*, III, 7, em que o eu lírico, para justificar a falta de ereção em um coito frustrado, alega que “em curta noite Corina exigiu-me/ Nove vezes e pude servi-la a contento”. Trad. José Paulo Paes (Ovídio, 1997, p.35).

Caso Ovídio tivesse realizado autorreferências somente nas elegias, ainda assim, pelo que se explicitou, haveria que se duvidar de qualquer relação mais sólida que se quisesse estabelecer, pela mimese inerente ao poema, entre esse eu poético e sua pessoa real. Porém, mesmo em obras de caráter ficcional explícito, como as *Heroides* e as *Metamorfoses*, cuja temática é a da mitologia, o poeta latino incorre em sugestões a respeito de si mesmo, obviamente não fortuitas, alocadas em posições-chave dos textos ou justificadas por sua relevância.

Nas *Metamorfoses*, tal referência é mais direta. Nos versos finais do poema – os nove últimos do Livro XV, o poeta afirma: *viverei por todos os séculos*¹⁰⁶. Em verdade, tal predição deve-se ao fato de a obra ter sido terminada. O poeta *viveria para sempre* desde que a fama de seus livros, há pouco compostos, fosse perene. Uma vez que narra, na obra mencionada, as metamorfoses que deram origem ao mundo, ininterruptamente, desde os mitos de criação greco-romanos até os tempos mais contemporâneos ao poeta, culminando na ascensão de Júlio César transformado em cometa, o eu poético também se inclui na lista de personagens mitológicos que sofreram mutações. Ao tratar de si, sua condição é a de outra figura qualquer do poema – e são reconhecidamente fictícias em quase totalidade. Ao dar-se o *status* de *eterno*, confirma ter sofrido uma transformação como os demais: em seu caso, metonímica, de *poeta* em *obra*¹⁰⁷.

Se o tema da *brevidade da vida* x *perenidade da obra* era um lugar-comum dos escritos poéticos latinos, principalmente pela célebre ode de Horácio¹⁰⁸, Ovídio dá consistência a esse *motivo*, pois o inclui, com pertinência, em seu projeto artístico mais ambicioso. O tema justifica-se, no texto ovidiano, como uma *metamorfose*, exatamente a essência do poema, sendo, talvez, a principal de todas elas.

No entanto, mesmo diante dessa *metamorfose maior*, análises de cunho biografista ainda podem turvar as interpretações textuais. Domingos Dias Lucas, por exemplo, traça, em um artigo (2010, p.115-116), paralelo possível entre o desfecho da obra e o motivo da suposta *relegatio*. É o que se verifica a partir da leitura do seguinte excerto:

E Ovídio conclui a sua obra maior centrado em si, desdobrando-se na obra feita e no seu nome [...].

¹⁰⁶ Tradução livre nossa, a partir do texto latino, de parte dos dois últimos versos: *Ore legar populi perque omnia saecula fama/ Siquid habent ueri uatum praesagia, uiuam* (Ovide, 2009, p.754).

¹⁰⁷ Essa interpretação dos versos de Ovídio foi originalmente feita pelo Prof. Dr. Márcio Thamos, em 2003, em minicurso ministrado na XVIII Semana de Estudos Clássicos, com o título *Metamorfoses: o caleidoscópio poético de Ovídio*, evento promovido pela SBEC e pela FCL-UNESP-CAR.

¹⁰⁸ III, 30.

A obra desafia Júpiter (que Júpiter?), desafia o fogo, desafia o ferro, desafia a voragem do tempo. O dia fatal e incerto não o perturba, pois sabe que, quando chegar, ele mesmo se não limitará a ir juntar-se aos deuses de segundo plano, onde César se encontra e para onde Augusto se encaminhará, “...mas na parte mais nobre de mim subirei, imorredouro, acima das altas estrelas, e o meu nome jamais morrerá.” O seu império é o mundo, eterna a sua memória: “E, por onde o poder de Roma se estende sobre a terra dominada, andarei na boca do povo. E... hei-de viver pelos séculos.”

Será fácil imaginar desafio maior e mais explícito, ainda que em terreno distinto, à soberania de Augusto?

Após uma compreensão de várias passagens das *Metamorfoses* como sendo meritórias à república e críticas ao império, o fecho do último livro é visto a partir da metafórica relação sugerida entre Júpiter e Augusto. Assim, ao *desafiar Júpiter*, Ovídio teria, na verdade, desafiado o próprio imperador, com a provocação maior de dar, a si, relevância. Daí, também por isso, a condenação e o consequente exílio.

Porém, uma vez que a obra busca recontar os relatos mitológicos conhecidos dos romanos, não só é natural que a figura de Júpiter tenha sido das mais presentes nos versos como, também, apareça ao final do extenso poema. Ao colocar-se como *metamorfoseado*, o enunciador ovidiano é alçado à condição de personagem das *Metamorfoses*, passível de *sofrer* o que as outras figuras da obra *sofreram*.

Muitas das transformações relatadas se deram por advento de Júpiter, como a de Io, transformada em novilha¹⁰⁹, o mesmo ocorrendo com as punições, como a de Faetonte, fulminado pelo raio do deus¹¹⁰. O próprio *pai dos deuses* se metamorfoseava, como no caso do rapto de Europa, em que, transformado em touro, ludibriou a jovem¹¹¹. Logo, as transformações, motivo maior do poema, têm Júpiter, frequentemente, como seu executor, o que faz não ser estranho que seja ele, também por ser o deus mais poderoso de todos os mencionados nos quinze livros, e assim considerado pelos latinos, a divindade *desafiada* na metamorfose principal e mais definitiva.

Domingos Dias Lucas vê, também, nos próprios *Tristes*, as referências a Júpiter como metáforas que remetem a Augusto, quando interpreta o caminho do livro que vai, sozinho, a Roma, como provocação ao imperador:

A dupla leitura [de *Tristes* I, I] é ainda mais evidente quando chegamos à residência de Augusto. Os símbolos no portal (o loureiro, a coroa de folhas

¹⁰⁹ *Metamorfoses*, I, 583-747.

¹¹⁰ *Ibidem*, II, 161-183.

¹¹¹ *Ibidem*, II, 836-875.

de carvalho, a inscrição *Pater Patriae*) sublinham a identificação do *princeps* com Apolo e Júpiter. Ora, para os leitores de Ovídio, isto nada trazia de lisonjeiro. Todo o programa iconográfico do templo de Apolo e do seu pórtico sublinhava o carácter de agressividade e crueldade, de justiça cega e desmesurada: o castigo justo mas excessivo de Níobe, o castigo poderoso e merecido dos Celtas e a sua expulsão, o castigo desproporcionado e injusto que Dánao inflige aos sobrinhos e, consequentemente, às próprias filhas, no uso desmesurado da sua *patris potestas*. A manipulação das *causae* não faz mais que expor as contradições entre propaganda imperial e a prática. Por outro lado, a identificação com Júpiter, para quem conhecia a poesia ovidiana, só reforçava este carácter de justiça cega e desumana [...]. (*Ibidem*, p.116)

A sugestão de leitura intertextual para a figura do deus romano é válida. De fato, como já explicitado, Júpiter personifica o poder e, mais fortemente, o abuso de poder, a arbitrariedade, o destino dos humildes à mercê dos humores da divindade. Pode-se, pois, de forma pertinente, ver abordagem crítica a questões sociais nos poemas ovidianos. No entanto, se a relação dessa crítica ao momento contemporâneo a Ovídio é mais imediata, desvirtua o carácter universal das obras. A figura de Júpiter não serve *somente* a Augusto, mas *também* a ele, dependendo da leitura que se faça. O condicionamento restringe as possibilidades de construção de sentido dos versos. Ovídio não tratou de Augusto, mas de Júpiter, figura metaforicamente forte o suficiente para dispensar a necessidade de ligação ao imperador da época para que se estabeleça uma conotação, ou seja, um sentido interpretado além daquele mais evidente. Mais uma vez se compreende, na leitura dos *Tristes* e das *Metamorfoses*, indícios de provocações irônicas a Augusto como sendo hipotéticas *evidências* do exílio. As obras justificam-se pelos percalços da pessoa histórica, sendo que mesmo o tema mitológico é disfarce para a abordagem de questões delicadas ligadas a um mundo romano real e que existe além da literatura.

Dias Lucas, trilhando a tradição biografista para as análises de obras do poeta latino, privilegia esse aspecto, em detrimento da relação intertextual mais óbvia, aquela que justificaria a presença de Júpiter e a *metamorfose* do eu poético, ao final do texto, com base na própria presença do deus em outros trechos do poema e a relevância desse *personagem*, tudo de acordo com a temática eleita para a composição dos livros. Além disso, ignora que, se há crítica ao poder *abusivo* da divindade, ela é crítica, de início, a todo e qualquer poder, exemplificado metonimicamente por Júpiter, não tendo que remeter, imediatamente, a Augusto. Nesse sentido, a crítica ao imperador é o *fato pontual* da *vida* a justificar a *obra*, tal como o rompimento do matrimônio com a suposta esposa e o exílio o foram para a *Arte de*

Amar e os *Tristes*, de acordo com o que se abordou, aqui, no capítulo precedente, a respeito daquilo que escreveu Peter Green.

Dias Lucas, ao menos, embora apresente a ideia comum perante as citações dos *Tristes*, considerando-as biográficas, não é temerário – como Green ao afirmar peremptoriamente que Corina teria sido a primeira esposa de Ovídio – e estabelece sua tese como plausível, mas impossível de ter a veracidade atestada:

Será que as perguntas deixadas acima [presentes no trecho anterior apresentado] serão suficientes para se tentar estabelecer um nexo de causalidade entre a publicação das *Metamorfoses* e a *relegatio* de Ovídio? Por que será que Ovídio, numa atitude mais espetacular do que destinada a obter resultados concretos, se dispôs a queimar as *Metamorfoses* e o não fez com nenhuma das outras obras suas já publicadas? Acredito que, com base nestas razões, admitindo que a leitura esteja correcta, ninguém pode afirmar a existência de uma relação directa de causa-efeito. Mas estou convencido de que, se não há, podia haver uma ligação entre os dois factos. Augusto, além de ser um excelente político, tinha bons conselheiros e era um bom intelectual. (*Ibidem*, p.116)

Se através, contudo, da leitura das *Metamorfoses* proposta por este estudo, pode-se entender que o poeta latino legitime o tratar por *personagem* o seu enunciador¹¹², uma situação específica da estrutura das *Heroides* também corrobora com essa ideia. Das 21 cartas que compõem a obra – 15 cartas de figuras femininas a outras masculinas, sem respostas, e seis cartas trocadas entre casais – todas são de heroínas – a maioria – ou de seus respectivos heróis. A única exceção é a carta XV, de Safo a Fáon¹¹³.

A escolha justa de Safo, não coincidentemente a figura feminina que está na base e é origem da poesia grega – e, por extensão, da romana – instaura a relação, mais uma vez metonímica, *poetisa* = *heroína*, afinal, nesse caso, a individualidade, pela figura seleccionada e por seu papel na história da literatura antiga, representa o coletivo: todo e qualquer poeta. Ao tratar o poeta como herói, não há, apenas, a exaltação dos *feitos* estéticos como sendo semelhantes àqueles realizados pelos personagens mitológicos, mas a permissão de se ver, a esse poeta, como a um deles, ou seja, como personagem e não pessoa, fictício, e não real e, acima de tudo, passível de ser tratado de modo semelhante a qualquer *figura da fábula*.

Assim como nas *Metamorfoses*, a colocação do poeta em meio à mitologia se dá no fechamento – presume-se que a carta XV tenha sido a última de uma primeira publicação da

¹¹² Cf. Thamos, 2003 (minicurso citado).

¹¹³ Cf. Néraudeau: *Esse título [Heroides] não serve para todas as cartas. Assim, Safo [Carta XV] não é uma heroína da fábula, mas uma poetisa que viveu em Lesbos no século VI, cujas obras ainda são lidas e que deve ao seu gênio poético o título de heroína.* (2003, p.10)

obra, com as outras sendo acrescentadas posteriormente¹¹⁴. É o *momento*, nas duas produções, escolhido por Ovídio para misturar-se, de modo indistinguível, à ficção anteriormente apresentada.

A concepção de que as cartas das *Heroides* seriam, de acordo com certas abordagens, válidas para se definir o quanto poderia ser ficcional ou não o que afirma o eu poético ovidiano, não é, contudo, aceita por todos os estudos que abordam essa obra específica para esse tipo de verificação. Carlos Miguel de Mora, por exemplo, embora se mostre simpático a teorias que questionem a importância do exílio para a análise dos poemas de Ovídio, chegando a considerar como bastante pertinente, inclusive, a tese de A. D. F. Brown¹¹⁵, a mais radical de todas¹¹⁶, não considera que as cartas da obra em questão sejam parâmetro de medição do *fingimento* do poeta latino. É o que se depreende da leitura da seguinte passagem de um artigo por ele escrito:

É certo que o autor tinha demonstrado, nas *Heroides*, ser capaz de fingir e exprimir sentimentos que não eram os próprios, tal como sugere Brown, mas este argumento não é excessivamente forte, tendo em conta que nesta obra o poeta se situa num tempo passado e mítico, alheio portanto ao seu próprio tempo, real e contemporâneo, onde se enquadra a sua obra do exílio. Desta maneira, o distanciamento entre o poeta e a personagem a quem este empresta a voz é mais fácil de efectuar, e não se diferencia muito da prática realizada pelos autores trágicos. Opinamos que são outras as obras sobre as quais devemos centrar a nossa atenção. [...]. Na sequência deste pensamento, não é nas *Heroides* que devemos procurar as provas da capacidade ovidiana para desvincular de si próprio, pessoa real que vive num determinado contexto social e histórico, o Ovídio das suas obras, personagem fictícia que perdura na intemporalidade do espaço literário. Essas provas terão de ser buscadas, sobretudo, nos *Amores*. (2002, p.104-105)

O raciocínio de Mora, apesar de válido, não leva em conta, no entanto, a presença inicialmente incoerente de Safo dentro do grupo de heroínas, o que, para a interpretação feita nesta pesquisa, é a *permissão* de Ovídio para se entender o poeta como um personagem igual aos outros. É uma interpretação possível, citada, também, por Deremetz:

¹¹⁴ Cf. Néraudau: *Vimos que o título de 'heroide' não é conveniente a essa carta de 220 versos, escrita por um personagem histórico, a menos que se admita que Safo, por seu gênio poético, mereceu entrar no mundo das heroínas mitológicas [...]. Vimos também que essa carta terminava a primeira publicação e que ela tinha um interesse programático [...].* (2003, p.173)

¹¹⁵ Brown, 1985.

¹¹⁶ O pesquisador não só descarta a relevância do exílio para os estudos ovidianos como, também, defende a ideia de que, através da análise de elementos textuais extraídos da obra do poeta latino, bem como de apreciações topográficas da região do suposto desterro, o exílio não teria existido.

[...] l'identité de la locutrice, une poétesse et non une héroïne épique ou tragique, qui en a conduit d'autres [chercheurs] à lui conférer une dimension métapoétique et à voir en Sappho une auto-représentation du poète¹¹⁷. (2007, p.37)

Uma vez estabelecido como personagem, o enunciador ovidiano reforça, inclusive, a sugestão de que não se deve acreditar naquilo que ele afirma. Ao se tomar Safo como representação metonímica da própria condição dos poetas e suas artes, tem-se a constituição de que a voz dessa figura é irônica, pois a expressão utilizada não corresponde ao conteúdo que descreve. A esse respeito, observa Deremetz:

Dans la lettre de Sappho, comme dans celle de Briséis, l'écriture est, en outre, le premier indice de l'identité de celle qui l'a tracée, une captive dont la « main barbare » (*manu barbarica*) sait à peine écrire le grec [*Héroïde* III, 1-4], dans le cas de Briséis, une épistolière à la *destra studiosa*, dans celui de Sappho [*Héroïde* XV, 1-2]¹¹⁸. (*Ibidem*, p.39)

O que há de significativo a se observar é que tanto Briseida quanto Safo não escrevem *mal*, ou seja, não apresentam um *estilo* de escrita inferior ao das outras epístolas. Isso descaracterizaria, obviamente, a poesia de Ovídio. Nesse sentido, mesmo simulando que haja outros enunciadores para seu texto, no caso femininos, o eu poético ovidiano ainda é o mesmo. Briseida, que justifica não saber escrever corretamente o grego, escreve no mesmo latim e no mesmo nível poético das outras cartas, enquanto Safo, que cita a *emoção* como motivo de uma escrita diferente, até inferior – pois, também, a elegia não estaria entre os gêneros *elevados* para os antigos, de acordo com a citada definição de Aristóteles – escreve no mesmo estilo ovidiano dos outros textos, aquele carregado de expressividade. A esse respeito, comenta Deremetz:

Sappho [dit] que la lettre est courte (et nous apprendrons ensuite qu'elle attend une réponse rapide de la part de Phaon) [...] et qui s'accorde [...] avec le commentaire qu'elle fait du genre auquel, contrairement à son habitude,

¹¹⁷ “A identidade da enunciativa, uma poetisa e não uma heroína épica ou trágica, [é aquilo] que levou outros [pesquisadores] a lhe conferir uma dimensão metapoética e a se ver, em Safo, uma autorrepresentação do próprio poeta.”

¹¹⁸ “Na carta de Safo, como naquela de Briseida, a escrita é o primeiro indício da identidade de quem a traçou, uma cativa cuja ‘mão bárbara’ sabe, a duras penas, escrever o grego [*Heroïde* III, 1-4], no caso de Briseida, e uma escritora com a *mão hábil*, no caso de Safo [*Heroïde* XV, 1-2].”

elle a recours, une élégie composée sans art sous le coup de l'émotion¹¹⁹.
(*Ibidem*, p.40)

E também :

Cette apparence est, de toute évidence, à l'image du genre qu'illustre la lettre qu'elle [Sappho] écrit et, à tout le moins, de son style : simple, naturelle, sans apprêt. Le dépouillement et la simplicité sont précisément ce qui distingue le style élégiaque du style lyrique qui est riche en figures, en couleurs et en ornements divers¹²⁰. (*Ibidem*, p.48)

É claro que a elegia escrita *sem arte* se apresenta cheia de qualidade poética, afinal é uma epístola/elegia feita por Ovídio, com suas evidentes marcas de composição. É bastante irônico quando se evidencia, na voz de Safo, que sua escrita elegíaca seria produzida *sem ornamentos*, diferentemente do estilo lírico com o qual a poetisa estaria acostumada, esse sim *ornamentado*, uma vez que aquilo que caracteriza a escrita ovidiana é, justamente, a presença bastante nítida de tais *ornamentos* – se tal característica serve ao gênero, como sugere Deremetz, não serve, ao menos, para a poesia de Ovídio. É falso, pois, dizer que a elegia, sobretudo a feita por Ovídio, seria mais simples e *menos colorida* que outra escrita poética qualquer.

Se Safo, enquanto enunciadora da epístola, assim justifica uma mudança na forma do seu versejar – em se comparando com a escrita da própria Safo, pessoa real que legou poemas gregos à posteridade – e até uma inferioridade, pela emoção e também pelo gênero *menor*, isso não pode deixar de ser visto da mesma forma que se vê, na poesia do exílio, a justificativa do eu elegíaco para uma escrita *inferior*, o que está especialmente declarado em alguns dos textos dos *Tristes*, principalmente¹²¹, isto é, de maneira irônica, desconfiando-se da veracidade daquilo que o enunciador propaga, como bem percebe, ainda, Deremetz:

[...] selon la scénographie énonciative inscrite dans cette *Héroïde* [XV], la lettre élégiaque, en se décrivant comme l'épanchement graphique d'un coeur

¹¹⁹ “Safo [diz] que a carta é curta (e nós ficamos sabendo, logo em seguida, que ela espera uma resposta da parte de Fáon) [...] e que está de acordo [...] com o comentário que ela faz do gênero ao qual, contrariamente ao seu hábito, ela recorreu, uma elegia composta sem arte, feita sob um momento de emoção.”

¹²⁰ “Essa aparência está, evidentemente, relacionada à imagem do gênero que ilustra a carta que ela [Safo] escreve e, ao menos, está ligada a seu estilo: simples, natural, sem adereço. O despojamento e a simplicidade são, precisamente, o que distingue o estilo elegíaco do estilo lírico que é rico em figuras, em cores e em ornamentos diversos.”

¹²¹ Ovídio também afirma, em *Tristes* (I, 1), que seu livro estaria sem ornamentos, como convém ao livro de um exilado; em I, 6, que seus versos seriam fracos, já que sua verve teria ficado em Roma, e em I, 7, por exemplo, que os versos das *Metamorfoses* não seriam perfeitos, afinal o exílio imediato o havia obrigado a deixar a obra inacabada (sem uma revisão).

qui souffre, se présente comme un genre scriptural non-poétique, non artistique, a-canonique [...]. Il est temps, maintenant de revenir au paradoxe [...] à savoir que, dans l'*héroïde* de Sappho comme dans les autres, cette présentation s'effectue au sein d'un discours marqué du sceau de l'érudition et de la virtuosité technique¹²². (*Ibidem*, p.50)

Em não havendo como desvincular a escrita ovidiana de um domínio pleno do fazer poético, tão profícuo a ponto de, utilizando a elegia, o poeta poder trazer ironia e humor aos textos, bem como de uma erudição que lhe é própria, só se pode considerar, tanto às afirmações de Safo enquanto eu elegíaco criado por Ovídio, quanto às de Briseida ou mesmo do próprio poeta nos *Tristes*, quando, buscando justificativas, alega uma poesia *menor*, como mais uma espécie de jocosidade sugerida. Tal *jogo*, se não percebido, tende a relegar as leituras que se façam a esses textos a um nível mais superficial, uma vez que a afirmação da *expressão* não conflui àquilo que se afirma, por seu turno, no *conteúdo* dos poemas. A descoberta dessa inadequação deve, mais uma vez, ser percebida como *desafio* à recepção. A elegia, tendo vasta base canônica, ampla necessidade de domínio técnico por parte dos poetas, dissimula-se em texto *inédito*, livre de qualquer amarra que não seja aquela da simulada emoção do momento, escondendo, sob um manto de improvisação, complexa e bem programada estrutura. Assim define, mais uma vez, Deremetz:

[...] si l'élégie, en tant qu'elle s'inscrit dans un genre établi, exige de la part du poète qu'il respecte (ou dénonce) des règles héritées et puise à une topique convenue, en tant qu'elle prétend être l'expression d'une pure émotion, elle doit masquer son rapport à la tradition et se présenter comme sincère. Je dis « masquer » et non « oculter » bien sûr, car il est nécessaire à la stratégie du poète que le protocole énonciatif qu'il emploie puisse être reconnu comme tel. L'inscription du discours des héroïnes dans celui du poète aurait alors une signification plus générale, celle de révéler la dimension essentiellement ironique de l'énonciation élégiaque¹²³. (*Ibidem*, p.50-51)

Nas elegias, o enunciador pode confundir-se com o ser vivente, pela *simulação* de uma realidade relativamente possível. Apesar disso, o fato de qualquer elegia ser produzida a partir

¹²² “[...] segundo a cenografia enunciativa inscrita nessa Heroide [XV], a carta elegíaca, ao se descrever como a confiança gráfica de um coração que sofre, se apresenta como um gênero de escrita não poético, não artístico, não canônico [...]. É tempo, agora, de voltar ao paradoxo [...], a saber, que na Heroide de Safo, como nas outras, essa apresentação se efetua no seio de um discurso marcado pelo selo da erudição e do virtuosismo técnico.”

¹²³ “[...] se a elegia, ao mesmo tempo em que se inscreve em um gênero estabelecido e exige da parte do poeta que ele respeite (ou denuncie) regras herdadas e se inspire em um tópico convencionado, pretendendo ser a expressão de uma pura emoção, deve mascarar sua relação com a tradição e se apresentar como sincera. Eu digo ‘mascarar’ e não ‘ocultar’, seguramente, porque é necessário à estratégia do poeta que o protocolo enunciativo que ele emprega possa ser reconhecido como tal. A inscrição do discurso das heroínas naquele do poeta teria, então, uma significação mais geral, a de revelar a dimensão essencialmente irônica da enunciação elegíaca.”

de uma mimese poética, como foi argumentado, invalida uma relação mais embasada que se queira sugerir entre *texto* e *vida* do poeta. Desta maneira, sequer seriam necessários outros elementos que contribuíssem à tese de que a *persona* literária deva ser vista como elemento ficcional, independentemente de haver, ou não, uma motivação eventual de algum fato biográfico. Ainda assim, no caso específico de Ovídio, o eu poético coloca-se como figura mitológica – e, portanto, notadamente fictícia – seja de maneira direta ou indireta, em obras que versam sobre essa temática – *Metamorfoses* e *Heroides*, respectivamente – o que legitima que se aborde, como estando nessa condição, inclusive o eu elegíaco de suas obras tidas, tradicionalmente, como as mais *biográficas*.

A abordagem ao *poeta exilado*, se tem validade, não a deve, portanto, ao presumível acontecimento da *relegatio* e aos aspectos a ela inerentes, mas, sobretudo, ao fato de o enunciador ovidiano ter *permitido* tratar-se como *assunto* de poesia, como metáfora às condições humanas, sejam individuais ou universais, tenham ou não ocorrido factualmente. Dentre essas condições, enquadram-se, naturalmente, as relações amorosas – com os sentimentos de satisfação, sofrimento e abandono inclusos –, bem como o isolamento, a solidão e o caráter reflexivo a respeito da existência humana, simbolizados pelo exílio – todo e qualquer exílio.

3.2 Sem a *relegatio*, a mesma poesia

Entende-se que o campo a *novas* interpretações que busquem definir historicamente o exílio ovidiano é amplo – a quantidade de estudos realizados o prova –, mas pouco profícuo, seja pelas limitações naturais de um condicionamento aos *versos do poeta*, o que torna meramente hipotética qualquer *certeza* apaixonadamente defendida, seja pelo fato de, independentemente dos rumos tomados por esses estudos, a análise da métrica, das aliterações, das assonâncias, das epístrofes, das paranomásias, das intertextualidades e interdiscursividades, das emulações e inovações estéticas, ou seja, daquilo que constitui, de fato, a poesia de Ovídio, depender muito pouco disso. Em suma, o exílio – ou não exílio – ovidiano, não só não pode ser provado – ao menos através dos dados de que se dispõe atualmente – como, caso pudesse, traria contribuições a análises cujo foco principal não fosse a poesia, antes a biografia, a história ou a mesmo a política.

Assim, do mesmo modo que se definir ter sido ou não Corina a primeira esposa do poeta não *mensura* a qualidade artística dos *Amores* de Ovídio, tampouco a tese de que o exílio não tenha ocorrido, por exemplo, traz luz a análises do exílio enquanto fato literário,

uma vez que se espera que um estudo a respeito do *poético* nas obras exílicas, por pressupor a mimese, já aborde os textos por esse viés. Por isso, a teoria de Fitton Brown¹²⁴, cujo intuito é provar que o exílio não existiu, tem a mesma validade daquelas que, como a de Green, buscam defender o contrário, e o presente estudo, por privilegiar o que considera mais essencial a uma análise literária, a estética textual, não trilha o caminho proposto por nenhuma delas.

Como exemplificação, uma vez que se deu bastante destaque, até aqui, a algumas análises predominantemente biografistas, apresenta-se a tese do não exílio, com base em hipótese inicialmente feita e já citada de Brown, mas proposta, também, por Mora¹²⁵:

[...] uma hipótese interessante foi pouco considerada, quer ao nível do apoio quer ao nível da crítica, pelos estudiosos da latinidade, que neste caso pareceram esquecer a tradicional veia polêmica que costuma caracterizar os filólogos clássicos. [...]. Trata-se de uma hipótese que, regra geral, nem sequer é tida em consideração (nem mencionada) e que, no entanto, cativa os nossos espíritos porque conjuga a sua simplicidade com a sugestão de uma imagem sublimada de um poeta que atingiu um grau de perfeição talvez sem paralelo em toda a história da literatura. Com efeito, esta teoria põe sobre a mesa a controversa questão da irreabilidade da rejeição; por que não pensar que Ovídio nunca saiu de Roma e que tudo não é outra coisa que o fruto da sua fértil imaginação? (2002, p.102)

Aproveitando-se não da defesa de que não tenha havido exílio algum, irrelevante para aquilo que aqui se propõe, mas da sugestão das características mais distintivas de Ovídio, é com o artigo de Mora que se finaliza este capítulo deste estudo.

Mora, na sequência desse artigo, estabelece um paralelo entre alguns poemas dos *Tristes* e outros dos *Amores*, mostrando que o fazer elegíaco de Ovídio manteve determinadas características e que alguns *motivos* poéticos apresentam-se bastante semelhantes, ressalvadas algumas sutis e necessárias alterações impostas pela diversidade temática, nas duas obras. A ligação entre as elegias – e também as *epístolas elegíacas* – das duas fases do poeta latino é proposta, como se pode depreender da leitura do seguinte trecho:

No momento imediatamente anterior à sua *relegatio*, é este último tipo de poesia que está a escrever [a poesia etiológica dos *Fastos*]. No entanto, o Sulmonense volta à poesia elegíaca quando decide escrever essa literatura qualificada por muitos como “de queixa” (e, de facto, o tópico da *querimonia* está sempre presente). Ovídio escreve a poesia do exílio de uma maneira semelhante à amorosa; na verdade, os poemas do exílio são epístolas elegíacas, do mesmo modo que o foram as *Heroides*, pelo que se

¹²⁴ Brown, 1985.

¹²⁵ Mora, 2002, p.99-117.

tratava da continuidade de um gênero com um tópico diferente. Continuidade com esse tipo de poesia e quebra com a poesia elevada, que é interrompida de forma brusca [...]. O poeta não permite que o leitor esqueça que se trata de poesia elegíaca e que existe uma continuidade com a poesia amorosa escrita nos inícios da sua carreira poética. (*Ibidem*, p.133)

A poesia *elevada* citada por Mora seria constituída pelas duas obras de maior fôlego de Ovídio, as *Metamorfoses* e os *Fastos*, sendo que esta ficou inacabada. O fato de Ovídio, na fase do desterro, ter interrompido uma sequência de obras diferentes das de sua produção inicial e ter voltado a composições semelhantes às primeiras, comumente foi visto, pelos estudiosos de cunho biografista, como prova do exílio: Ovídio teria sido obrigado a abortar projetos maiores já traçados e teria abraçado, novamente, a elegia, pois seria o gênero mais adequado ao tom queixoso que se imprimiu a esses textos.

Para além dessas suposições, há o fato de que, como atesta Mora, ao voltar a compor elegias, o poeta latino tenha estabelecido, de imediato, uma continuidade ao fazer elegíaco anterior, a partir do que as comparações e leituras intertextuais tornam-se inevitáveis. Porém, isso não se deve à própria sugestão do enunciador ovidiano, mas sim a elementos extraídos dos próprios poemas. A mesma *impotência* revelada no desterro também já havia se manifestado, por exemplo, na produção amorosa¹²⁶. Mora, por sua vez, não releva a *impotência* física do amante, mas aquela condizente à própria situação do penitente exilado, na qual se encontra o eu poético, evidenciada pelas queixas e súplicas, e a compara à do poeta dos *Amores*, ligada a um contexto erótico-amoroso:

A estratégia menos evidente consiste na adequação da elegia do exílio às formas previamente existentes para a elegia erótica. [...]. Pretendemos apoiar aqui a tese [...], centrando-nos numa outra coincidência entre a poesia amorosa de Ovídio e a da sua *relegatio*: a situação de impotência, de incapacidade de defesa, em que se encontra o poeta, e a sua expressão literária. Que o poeta se mostre indefeso, incapaz de se confrontar com a sua situação, é um facto muito conhecido da poesia ovidiana do desterro. Interessa-nos aqui mostrar que a forma como esta impotência ou incapacidade de defrontar a sua condição se expressa não é muito diferente daquela que podemos encontrar na poesia amorosa, especificamente nos *Amores*. E isto acontece numa dupla vertente: na impotência anímica e na impotência física do amante. (*Ibidem*, p.134-135)

A *impossibilidade* seria, assim, um *motivo* comum ao fazer elegíaco, já presente na obra inicial de Ovídio e elevada a um maior expoente na produção do exílio. Restringindo a

¹²⁶ Em já mencionada elegia dos *Amores* (III, 7), o eu elegíaco justifica-se por, fisicamente, não ter podido concretizar um ato amoroso.

relação estabelecida, Mora tece comparações entre poemas específicos dos *Amores* e dos *Tristes*:

Comecemos pelos paralelos entre a impotência do poeta exilado e a impotência anímica do amante. O primeiro indicio da incapacidade defensiva aparece logo no início dos *Tristia*. No poema que abre a coleção (*Tr.* 1.1), o autor dirige-se ao próprio livro, numa espécie de *propemptikon*, desejando-lhe uma boa viagem à Urbe e encomendando-lhe o que deve fazer e aonde se deve dirigir, visto que lhe está vedado fazê-lo ele próprio. O livro transforma-se num mensageiro necessário [...].

A impotência do poeta, que vê proibido um caminho ao qual apenas os seus livros têm acesso, lembra o mesmo desespero mostrado em *Amores* 3. 8. Se no poema do exílio Ovídio tem vedada a entrada em Roma e precisa de uma delegação no seu livro, o único a quem esta está permitida, já no poema da elegia amorosa o poeta mostra a sua frustração porque a sua amada lhe impede a entrada em casa, enquanto para os livros a passagem está livre. No primeiro caso, o que proíbe o caminho é a pena imposta pelo Imperador pelo *crimen* ovidiano; no segundo, a amada veta a entrada pela condição de pobreza do poeta [...] ¹²⁷. (*Ibidem*, p.135)

Se nas *Metamorfoses*, como apresentado e com base em interpretação feita por Thamos (2003) ¹²⁸, o poeta faz a predição de *viver através da obra*, isso podendo ser entendido, também, como uma última e mais significativa metamorfose, mais uma vez, nos poemas citados, a obra – ou seja, os livros – tomam o lugar desse poeta, representando-o. A metáfora é criada e, tanto no poema inicial dos *Tristes*, como no poema mencionado dos *Amores*, é permitido aos livros entrar em determinados ambientes, mas ao autor não.

Percebe-se, no caso, uma reincidência do *motivo*, ademais já utilizado por Horácio. Assim, pode-se compreender que as composições exílicas, ao menos por essa amostragem, não discrepam do fazer poético ovidiano, mas, ao contrário, estão inseridas no contexto de produção artística do próprio poeta e, em maior abrangência, *dialogam* com a tradição literária romana.

Esse tipo de análise que privilegia a intertextualidade – indispensável à construção de sentidos textuais mais plenos – independe de o exílio ter ocorrido ou não como fato histórico-biográfico e, por isso, prescinde dessa definição. O fato inquestionavelmente literário, por outro lado, pois resultado de um processo de mimese, tem lugar dentro de um contexto de obras e a elas reporta. No caso ovidiano, tal relação se dá, explicitamente, entre as obras

¹²⁷ Mora compara alguns versos de *Amores* (III, 8, 3-6) e *Tristes* (I, 1, 1-2), atentando para a repetição da expressão *non licet ire* (não é permitido ir/ o caminho está vedado) nos dois textos, exatamente aqueles já citados, em que ao eu poético se veta a passagem, permitida apenas a seus livros.

¹²⁸ Informação verbal extraída de minicurso já citado.

amorosas e as outras, do exílio, até mesmo no vocabulário utilizado nas produções poéticas das duas fases.

É sabido que o léxico de uma língua, mesmo que partilhado por uma comunidade de falantes, traz potenciais cargas semânticas prévias, apresentando, quer o enunciador deseje ou não, possibilidades de sentidos sedimentados por outros discursos que não o seu, produzidos anteriormente¹²⁹. Assim, nenhum enunciador é, a priori, completamente responsável pelo sentido dos seus enunciados, já que ao pronunciar palavras partilhadas com outros usuários do léxico, evoca cargas semânticas que elas já teriam em potencial, independente de sua ação, sendo que o enunciatário pode construir sentidos a partir disso.

Mesmo assim, a cada nova enunciação os termos podem carregar-se de sentidos novos, afinal as variações linguísticas que se desenvolvem, no âmbito do léxico, a partir dos atos de comunicação, não são apenas fonéticas, mas também semânticas. A poesia, por constituir-se em um contexto inédito, leva isso ao limite, e acrescenta, invariavelmente, significação nova aos termos, já que os apresenta em situação singular, fora de uma comunicação mais *utilitarista*, para a qual os sentidos *dicionarizados*, por evitarem ambiguidades, seriam os ideais. A enunciação artística, diferentemente daquela em que predomina a *função referencial da linguagem*¹³⁰, por comunicar também *conotativamente*, utiliza a polissemia como recurso, situação em que os acréscimos semânticos aos termos ocorrem mais profusamente.

Quando Ovídio inscreve determinadas palavras em um contexto poético, no caso específico elegíaco, institui esses termos em uma situação única de significação. Tais termos passam a ter uma inédita potencialidade de novas cargas semânticas atribuída pela situação textual nova. Uma vez presentes em elegias, essas palavras irão, naturalmente, reportar esses potenciais¹³¹ significados sempre que aparecerem nesse gênero novamente.

¹²⁹ Cf. Orlandi (2010, p.32): *O dizer não é propriedade particular. As palavras não são só nossas. Elas significam pela história e pela língua. O que é dito em outro lugar também significa nas 'nossas' palavras. O sujeito diz, pensa que sabe o que diz, mas não tem acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele. Por isso é inútil, do ponto de vista discursivo, perguntar para o sujeito o que ele quis dizer quando disse 'x' [...]. O que ele sabe não é suficiente para compreendermos que efeitos de sentidos estão ali presentificados. [...]. O fato de que há um já-dito que sustenta a possibilidade mesma de todo dizer, é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso, a sua relação com os sujeitos e com a ideologia.*

¹³⁰ A *função referencial*, segundo Jakobson (2005, p.123-125) seria a predominante em situações cotidianas de comunicação, em que o foco seja a transmissão de uma mensagem denotativa e para fins imediatos de informação. Nesse contexto, uma mensagem que portasse ambiguidade não *informaria* a contento.

¹³¹ O uso reiterado dessa expressão deve-se à concepção de que o sentido textual não é legado pelo autor, através do que tenha composto, mas construído por um enunciatário. Esse enunciador pode, somente, prever como, provavelmente, dar-se-á a significação, e produzir textos a partir dessa reação esperada de leitura, sem, contudo, ter controle a respeito disso. Cf. Orlandi (2010, p.39): *[...] segundo o mecanismo da antecipação, todo sujeito*

Se, nas obras do desterro, em determinados poemas há o uso de termos já utilizados antes em contexto igualmente elegíaco, é porque se optou por propor, às leituras feitas para as novas produções, a semântica instituída anteriormente, em que a relação *dialogica*¹³² torna-se inevitável. Desta maneira, as repetições não podem ser atribuídas a uma suposta falta de criatividade oriunda da situação de desespero causada pelo exílio – como também vê a crítica mais biografista – mas sim a uma manifesta intenção de que relações intertextuais sejam observadas, com finalidades obviamente semânticas. A respeito da identificação de recorrências vocabulares deflagradoras de relações *dialogicas* entre textos ovidianos da produção amorosa e textos da produção do exílio, Mora apresenta as seguintes leituras:

Ovídio exprime a maneira como o amante elegíaco deve ser: deve padecer (*miser*), deve ser um derrotado na guerra amorosa (*militia amoris*), porque quem ganha, quem domina na relação amorosa é a amada ou, em todo o caso, Cupido, e o amante é o escravo de amor (*seruitium amoris*), e por isso um vencido, um derrotado nessa guerra (*uictus*), que apenas tem como último recurso para a sua impotência suplicar por misericórdia (*parce*). Não pode dever-se à casualidade que este léxico tão significativo e cheio de relevância metapoética se reproduza no caso paralelo de impotência do exilado, sobretudo num poema tão simbólico (e isto é aceite pela generalidade dos investigadores) como o poema 1.4. dos *Tristia*, onde a tormenta física reproduz metaforicamente a tormenta interior: o poeta exilado evoca, quando se encontra perdido, a condição de miserável própria do amante elegíaco (*me miserum!*). Afirma que o piloto foi vencido, razão pela qual governa sem arte a nave. Governar sem arte tem uma significação muito especial. Quando volta a lembrar a mesma situação, no poema 1.11 dos *Tristia*, Ovídio insistirá no facto de que o piloto estava *inmemor artis*, sem se lembrar da sua arte. Na guerra amorosa, o vencedor é quem domina a arte da sedução (*Ars amatoria*), e o perdedor, o vencido, é quem a desconhece. Finalmente, não existe outro remédio senão suplicar misericórdia (*parcite*) aos deuses do Ponto, como tivera de fazer com Cupido quando se encontrava apaixonado. A uma situação de impotência anímica amorosa corresponde assim, em termos semelhantes, uma de impotência anímica perante a injustiça da *relegatio*. Comprovamos que, mais uma vez, o poeta recorre a tópicos e léxico da poesia que mais bem conhece, aquela da qual é mestre, a amorosa, para reflectir uma situação nova mas que manifesta muitos pontos de contacto com a anterior¹³³. (2010, p.137-138)

tem a capacidade de experimentar, ou melhor, de colocar-se no lugar em que o seu interlocutor ‘ouve’ suas palavras. Ele antecipa-se assim a seu interlocutor quanto ao sentido que suas palavras produzem.

¹³² O conceito a ser adotado para *dialogismo* será mais bem explicitado no próximo capítulo deste estudo. Como adiantamento, vale ressaltar que se trata daquilo que Bakhtin definiu como sendo uma relação *intertextual* – e não *intratextual* –, ou seja, aquela cujas vozes evocadas em um dado texto estariam também presentes em outros textos. Cf. Fiorin (2010, p.181-182).

¹³³ Quando em situação de desespero, por supor um iminente naufrágio, o eu poético ovidiano utiliza, em elegia dos *Tristes* (I, 4), vocabulário em muito semelhante ao utilizado em elegias dos *Amores* (I, 1 e I, 2), também para relatar o desespero por ter sido atingido pelas setas de Cupido.

Os *pontos de contato* entre a poesia amorosa e a do exílio, verificados e abordados por Mora, trazem, pela potencialidade de sentidos extraída da intertextualidade que sugerem, um dilema às análises que tratam a produção exílica de forma predominantemente biografista. Como conceber que obras tidas como biográficas, como as do exílio, apresentem-se em estrutura tão semelhante à das tidas, geralmente, como ficcionais, como as elegias dos *Amores*? E como crer, também, no fato comumente aceito de que *faltaria qualidade* a essas produções derradeiras, se estão assentadas no mesmo fazer poético das produções iniciais?

Mora entende que a utilização desse recurso – o de reincidência de *motivos* literários e do léxico – gera uma *economia* textual, como se pode atestar através da leitura do trecho final de seu artigo:

Ovídio serve-se de muitos recursos habituais na sua elegia erótica para a composição da poesia do exílio. Não é nada de surpreendente num autor cuja complexidade conceitual atinge níveis tão elevados. O poeta será sempre o *tenerorum lusor amorum*, como se denomina a si próprio no terceiro livro dos *Tristia* (Tr. 3.3.73); escrevendo elegia (e o poeta empenha-se em lembrar constantemente ao leitor que é elegia que escreve), tinha de recorrer à sua obra anterior. Nos *Amores* já tinha justaposto constantemente um significado erótico e outro metapoético, utilizando o léxico amoroso para a reflexão sobre a própria poesia. Não se esperava outra coisa senão que o poeta utilizasse na sua produção do exílio um material já provado com sucesso na poesia amorosa. A genialidade desta auto-imitação residia na economia literária, multiplicando os conceitos numa extensão reduzida, ao aproveitar símbolos, léxico, tópicos, da sua poesia anterior. Um dos âmbitos onde se produz esta economia de composição é o da frustração, a situação de indefeso, a impotência do exilado, motivo que, como se há-de supor, inunda toda a obra ovidiana do desterro e que, como pudemos comprovar, aproveita os materiais da impotência amorosa em geral (anímica) e sexual em particular (física) da forma como surgem nos *Amores*. (2010, p.142-143)

Se há, no entanto, *economia* literária, faz-se necessário definir com mais exatidão esse conceito. Não se pode entender essa economia como redução expressivo-semântica, mas como acréscimo. A poesia do exílio que faz uso de *motivos* e termos comuns à poesia erótico-amorosa ovidiana não prescinde de significação própria, mas potencializa, com a carga semântica já anteriormente fixada, as queixas e lamentos que lhes são característicos. A produção dessa fase, tomada não mais isoladamente, reverbera conceitos prévios e, partir da significação potencial trazida por eles, institui uma condição nova, em um contexto novo que é, contudo, continuação, também, de outros contextos.

Em poesia, pode-se entender que qualquer recorrência seja *retomada*, pressupondo, nisso, um aproveitamento de sentidos já fixados e uma proposta de *resignificação*. E isso não

ocorre, apenas, em nível lexical, mas, também, com relação a qualquer estrutura poética. Produzir uma elegia é *dialogar* com toda e qualquer elegia que faça parte do repertório cultural de determinada recepção.

Ovídio, por seu turno, busca o *diálogo* mais próximo, com o seu próprio fazer elegíaco – também não livre das relações com o fazer elegíaco da tradição –, não somente utilizando essa potencial significação para o entendimento que projeta para sua obra do desterro, mas, além disso, criando condições para que a própria poesia erótico-amorosa seja lida de maneira inédita.

Esta primeira parte do estudo, que aqui se encerra, elegeu a análise ao artigo de Mora como um *fecho* por, justamente, estarem apresentados, nesse texto, dois vieses frente aos quais é indispensável que se situe esta pesquisa. O primeiro, aquele que sugere que se leve adiante a hipótese de não ter havido exílio, poderia ser o caminho mais óbvio a um estudo que propõe um questionamento bastante crítico à tradição de análises biografistas. No entanto, e é importante que isso se esclareça antes do prosseguimento do trabalho, não é essa, também, a posição que aqui se defende, por entendê-la tão ausente de *provas* como a outra – a da defesa do exílio como fato real – e, sobretudo, por não julgar a precisão desses fatos realmente relevante às leituras que se façam da *poesia* de Ovídio. O segundo viés, sugerido por Mora, busca relações entre a poesia amorosa e aquela do exílio, por meio de recorrências, sobretudo lexicais. É esse o tipo de relação a ser buscado nas análises que se farão no prosseguimento do estudo; não exatamente a relação entre elegias de fases distintas que possa ser evidenciada pelo vocabulário, mas a que possa ser identificada na recorrência expressiva de um uso das figuras de linguagem, a saber, principalmente as epístrofes, aliteraões, anáforas e paranomásias, marcas de um *estilo* ovidiano de escrita.

Assim como Mora, questiona-se, aqui, o biografismo – como muito se fez nas páginas anteriores do trabalho –, e percebem-se pontos de contato entre as diferentes elegias de Ovídio, as iniciais e as finais – como também já havia sugerido Darcos, ao perceber a presença da *morte* também nas elegias amorosas¹³⁴. Mas, de modo diverso do que sugere o

¹³⁴ Pode-se entender que o temor da morte seja um dos fios condutores do fazer elegíaco, representado, mesmo nas elegias mais tradicionais – como as de Propércio e Tibulo ou, ainda, as dos *Amores* de Ovídio – como o temor da separação física entre o eu elegíaco e sua amante ou, ainda, da não realização de uma relação amorosa. É possível se depreender, daí, que a busca por sua amante mantém vivo esse enunciador, no sentido de que ele só tem função de ser por causa dela. O eu elegíaco só *vive* se cumprir o *ritual* elegíaco, a partir do que se possa ver esse fazer poético como carregado de metalinguagem – quando se está a falar de eu líricos e suas garotas está-se, na verdade, também a falar da condição para que haja a elegia, estabelecida no pacto firmado entre essas duas figuras. A esse respeito, convém citar a elegia de Tibulo (I, 3), em que o eu poético, ao partir para uma viagem e abandonar sua *puella*, desobedecendo *Amor*, cai doente. Longe dela, ele não tem razão de ser, tende à morte. *Viver* é estar lá, sofrendo e lamentando à sua porta.

pesquisador, não se vê pertinência, para estudos da obra ovidiana *enquanto texto artístico*, na negação do exílio.

Finalizando o capítulo, convém que se atente à evidência encontrada por Videau, que vê, na derradeira produção poética de Ovídio, coerência; não respeitante à vida de Ovídio propriamente, mas, antes disso, naquilo que se relaciona a sua própria *história elegíaca* e o situa frente a sua produção e ao gênero:

Amoureux ou exilé, son sort est senti comme dissonant par rapport à la morale et il se trouve en situation de doubles rejet et incompatibilité. Il ne peut habiter ni les sphères de l'amour ou du pays d'exil, les sphères de l'étrangeté, ni la sphère de l'ordre. Que ce soit par son âge, trait éthique ou par sa *fortune*, il connaît une situation intermédiaire. L'amoureux est à la transition entre l'adolescence et l'âge d'homme. Nason banni, à la transition entre l'âge d'homme et la vieillesse. L'un et l'autre sont placés constamment sur des seuils, que ce soit au moment d'un départ pour le lointain ou d'un départ vers la mort. [...]. La situation type de l'élégie amoureuse [...] est celle de l'amant sur le seuil de sa belle. L'exilé se tient sur les marges de l'Empire romain, aux confins de la vie et de la mort¹³⁵. (Videau-Delibes, 1991, p.534)

Bastante conveniente, à escrita ovidiana, que tanto um tipo de produção artística, o das elegias amorosas, quanto o das elegias do exílio, tenham servido tão bem a uma criação dentro desse gênero poético específico. A *situação de limiar*, que no caso dos textos dos *Amores* pode ser entendida, mais literalmente, como *situação de soleira da porta*¹³⁶, se serve à estrutura da elegia, em que se igualam a escrita inicial e a derradeira de Ovídio, seria, sem qualquer relação com fatos reais que possam ter ocorrido com o poeta, uma adequação ao gênero.

Não se pode, a partir disso, entender Ovídio sem que seja dada primazia aos evidentes *diálogos* travados entre seus textos. Tais diálogos podem aparecer de maneira mais explícita, se uma citação sugere uma passagem de outra elegia, ou mesmo de uma obra em sua totalidade – e os *Tristes*, mas também as *Pônticas*, estão repletos disso, o que resultou na busca, por parte da crítica, da obra responsável pela *relegatio* – e podem, também, ser mais implícitos. No último caso, as relações ocorrem por meio da expressão: mais precisamente,

¹³⁵ “Amoroso ou exilado, sua sorte é sentida como dissonante com relação a uma moral e ele se encontra em situação de recorrente rejeição e incompatibilidade. Ele não pode estar nem nas esferas do amor, nem nas do país do exílio, nem nas esferas da estranheza, nem nas da ordem. Que isso se dê por causa de sua idade, traço ético ou por sua *fortune*, ele conhece uma situação intermediária. O amoroso está na transição entre a adolescência e a idade madura; Nasão banido, na transição entre a idade madura e a velhice. Um e outro são colocados, constantemente, sobre limiares, seja no momento de uma partida para um lugar distante, seja no momento de uma partida para a morte. [...]. A situação-tipo da elegia amorosa [...] é aquela do amante sobre a soleira de sua bela; o exilado se mantém sobre as margens do império romano, nos confins da vida e da morte.”

¹³⁶ Duas traduções possíveis para o termo *seuil*, empregado por Videau.

recorrências fonológicas. Verificar e analisar essas recorrências nos poemas constituintes do corpus de pesquisa é o foco maior dos capítulos seguintes deste estudo.

4 Relações entre textos: definições

*Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.
Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?*
(Drummond, 2000, p.81)

José Luiz Fiorin¹³⁷, ao analisar a relação entre um poema de Manuel Bandeira e outro de Raimundo Correia¹³⁸, percebendo no texto do poeta modernista certa proposta estética, que entraria em conflito com outras propostas mais *idealizadas*¹³⁹, discute e define os conceitos de *dialogismo*, *interdiscursividade* e *intertextualidade*.

Como se sugeriu no estudo empreendido até aqui, a fim de fazer uma abordagem das elegias ovidianas que priorize as relações existentes entre os textos de diferentes fases da produção do poeta latino, buscando contatos entre eles e, principalmente, confluências entre um estilo¹⁴⁰ relativamente homogêneo – que esteja presente na escrita *amorosa* e permaneça, depois, na escrita do exílio – será necessário definir o tipo de intertextualidade a ser buscada na análise desses poemas, uma vez que os conceitos relativos a isso são bastante variados.

Na análise dos versos do poeta modernista e também naqueles do poeta parnasiano, Fiorin verifica ali uma relação explícita – entre os próprios versos – e outra implícita, no confronto que há entre o que se propõe no texto de Bandeira e aquilo que seria reincidente na poesia de até então, já, portanto, sem relação direta com o texto de Correia. No primeiro caso, haveria intertextualidade; no segundo, somente interdiscursividade. O linguista define assim tais conceitos:

¹³⁷ Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, (org.), 2010, p.161-193.

¹³⁸ Trata-se dos poemas *Satélite*, de Bandeira, e *Plenilúnio*, de Correia. Os versos em que há intertextualidade explícita são estes: o do primeiro, “Despojada do velho segredo de melancolia,/ Não é agora o golfão de cismas,/ O astro dos loucos e enamorados,/ Mas tão-somente/ Satélite”; e o do segundo, “Há tantos anos olhos nela arroubados,/ No magnetismo do seu fulgor!/ Lua dos tristes e enamorados,/ Golfão de cismas fascinador”. Fiorin propõe também que há diálogos do texto de Bandeira com outros menos precisos, uma vez que expõe uma estética conflitante às da tradição.

¹³⁹ Embora a noção mais comumente difundida e aceita seja a de que a lua tenha sido metaforizada em excesso pelos poetas românticos, e também de que esse recurso seria mais próprio à estética do romantismo, Raimundo Correia foi um poeta parnasiano. Por isso, optou-se pela expressão *idealizadas*, contrapondo as propostas mais tradicionais a um fazer literário mais realista.

¹⁴⁰ Adota-se, aqui, a visão de *estilo* como a permanência – intencional ou não – de determinadas características, individuais ou de gênero textual, de modo que um modelo seja estabelecido e reincida. Tal definição vai ao encontro da sugerida por Umberto Eco (Sobre o estilo. In: *Sobre a Literatura*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011, p.155): *Embora possamos discernir um núcleo originário, a partir do qual, de stilus – instrumento que lhe dá, por metonímia, origem –, o estilo torna-se sinônimo de ‘escritura’ e, portanto, de modo de exprimir-se literariamente [...]. Ele logo passa [...] a designar gêneros literários amplamente codificados (estilo sublime, médio, tênue; estilo ático, asiático ou ródio; estilo trágico, elegíaco ou cômico). Nesse sentido, como em tantos outros casos, o estilo é um modo de agir segundo regras, em geral bastante prescritivas, e [faz-se] acompanhar da ideia de preceito, de imitação, de aderência aos modelos.*

Por meio das negações, e da negação de um texto poético, o poeta circunscreve no texto dois pontos de vista a respeito da poesia. Contesta uma poesia que idealiza a realidade, assume como sua uma concepção de poética como busca da essência da realidade.

Só pode ser considerada intertextualidade a negação explícita dos versos de Raimundo Correia. As outras negações são da ordem da interdiscursividade. No poema de Bandeira, encontram-se dois textos: o de Bandeira e o de Raimundo Correia. O texto de Raimundo Correia tem uma existência como texto fora do texto de Bandeira. É só nesses casos que se deve falar em intertextualidade. Ela é o processo da relação dialógica não somente entre duas “posturas de sentido”, mas também entre duas materialidades linguísticas. (2010, p.184)

As *negações* a que se refere o linguista são as existentes nos termos *despojada*, *desmetaforizada* e *desmitificada*, termos recolhidos no poema de Bandeira para sugerir que a lua seja *coisa em si*, *satélite*. O poeta propõe, assim, uma nova forma de apreender o significado “lua”, em que ela não seja mais metaforizada e mitificada, o que sugere também, ao mesmo tempo, que o tratamento mitificado e metaforizado tenha predominado, até então, na literatura brasileira. A lua de Bandeira é uma metonímia. Há, nessa referência, um campo de confronto: entre as estéticas da tradição, excessivamente metafóricas, representadas pelo termo *lua*, mais familiar – e próximo, portanto, de um sentimentalismo subjetivo – e a estética moderna proposta por Bandeira, mais objetiva e realista, representada pelo termo *satélite*. Esse confronto é explícito nos seguintes versos do poema: *Ah lua deste fim de tarde,/ Demissionária de atribuições românticas;/ Sem show para as disponibilidades sentimentais!*

Ainda que se oponha a um conjunto de textos muito *metaforizados*, *mitificados*, *românticos* e *sentimentais*, o texto de Bandeira não apresenta, todavia, referências diretas a esse fazer estético que ele busca negar, exceto por aquela que retoma os versos de Raimundo Correia. Embora haja uma relação direta entre os poemas dos dois literatos, a proposta estética de Bandeira – quase um manifesto de um *jeito de se fazer poesia* – não se contrapõe apenas ao texto do parnasiano. Há, segundo Fiorin, *interdiscursividade* na relação de *dialogismo* entre o poema de Bandeira e aqueles todos que ele busca confrontar; não se consegue precisar, entretanto, quais sejam; ao menos, não textualmente: trata-se da relação do texto de Bandeira com outras estéticas literárias, que não a sua própria, presentes ali apenas de modo implícito.

Já na relação entre o poema de Bandeira e o de Raimundo Correia, uma vez que termos do texto deste são diretamente retomados pelo texto daquele (precisamente o *golfo de cismas* e a quase repetição do verso *lua dos tristes e enamorados* do parnasiano, que passa a *o astro dos loucos e enamorados* na criação do modernista), há, segundo Fiorin,

intertextualidade, já que há um texto sendo explicitamente referido em outro texto. Mais teoricamente, o linguista define tais conceitos da seguinte maneira:

[...] chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo intertextualidade fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade. (2010, p.181)

Uma das definições para *interdiscurso*, extraída do *Dictionnaire d'Analyse du Discours*¹⁴¹, vai ao encontro da definição de Fiorin há pouco transcrita:

On appelle [...] « interdiscours » l'ensemble des unités discursives (relevant de discours antérieurs du même genre, de discours contemporains d'autres genres, etc.) avec lesquelles un discours particulier entre en relation implicite ou explicite. Cet interdiscours peut concerner des unités discursives de dimensions très variables : une définition de dictionnaire, une strophe de poème, un roman... [...] P. Charaudeau¹⁴² [...] voit dans l'« interdiscours » un jeu de renvois entre des discours qui ont eu un support textuel mais dont on n'a pas mémorisé la configuration [...]. En revanche, l'« intertexte » serait un jeu de reprise de textes configurés et légèrement transformés, comme dans la parodie [...]¹⁴³. [2002, p.324-325]

Tanto a definição apresentada pelo dicionário quanto a outra, desenvolvida por Fiorin – e aplicada à análise que o linguista faz dos textos poéticos – indicam que os dois conceitos, o de intertextualidade e o de interdiscursividade, complementam-se, sendo que um estaria contido no outro. Há, de início, em qualquer um deles, relação dialógica, entendendo, por *dialogismo*¹⁴⁴, uma relação entre *vozes*, sejam explicitamente textuais, ou apenas discursivas.

¹⁴¹ CHARAUDEAU, Patrick.; MAINGUENEAU, Dominique. *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Paris : Seuil, 2002.

¹⁴² CHARAUDEAU, Patrick. Des conditions de la mise en scène du langage. In: *L'Esprit de Société*. Liège: Mardaga, 1993, p.27-65.

¹⁴³ “Chamamos [...] ‘interdiscurso’ o conjunto de unidades discursivas (que realçam discursos anteriores do mesmo gênero, discursos contemporâneos de outros gêneros, etc.) com os quais um discurso particular entra em relação implícita ou explícita. Esse interdiscurso pode englobar unidades discursivas de dimensões muito variáveis: uma definição de dicionário, uma estrofe de poema, um romance... [...] P. Charaudeau [...] vê, no ‘interdiscurso’, um jogo de referências entre discursos que tiveram um suporte textual, mas dos quais não se memorizou a configuração [...]. Em contraste, o ‘intertexto’ seria um jogo de retomadas de textos configurados e ligeiramente transformados, como na paródia [...]”

¹⁴⁴ Ainda de acordo com Fiorin (2010, p.181), Bakhtin define que há dois tipos de *dialogismo*, um *intratextual*, quando o diálogo se dá dentro de um texto, mas não com referência a outros elementos externos – duas vozes,

Se, em um texto, se percebe uma referência explícita a outro texto específico, trata-se de intertextualidade, pois há a possibilidade de se precisar quais sejam os textos envolvidos, ou seja, percebem-se, em um novo *texto de chegada*, elementos claros e identificáveis de um *texto de partida*, pertencente ao acervo da tradição. Se, contudo, elementos de outros textos são percebidos no texto novo, sem que seja possível precisar quais sejam esses textos, de maneira que se trate mais de uma referência implícita e “embutida” em uma recorrência discursiva, não específica, tem-se, então, a interdiscursividade. Há, neste último caso, a presença implícita de elementos discursivos que não podem ser singularmente materializados, ou seja, textualizados em *textos de partida*, por estarem dispersos em muitos textos e enraizados em um modo de pensar já estabelecido.

Embora Miguel de Carlos Mora tenha sugerido¹⁴⁵, por exemplo, no caso dos estudos a respeito das elegias de Ovídio, que haja relação intertextual mais direta entre alguns poemas da fase amorosa e outros da fase do exílio, por conta de repetições lexicais, o dialogismo buscado aqui é outro, da ordem de uma recorrência expressiva, fruto do uso reiterado de figuras de linguagem capazes de, pela repetição sonora, sugerir relação semântica entre os termos. O que se procurará mostrar, sobretudo, é que, embora o enunciador ovidiano afirme serem inferiores os poemas derradeiros, são eles compostos em um mesmo *estilo* que os anteriores, levando-se em conta, principalmente, o uso das aliterações, assonâncias, epístrofes, anáforas e paranomásias. Assim, no âmbito desta pesquisa, a relação entre os textos elegíacos de Ovídio não será aquela mais direta e explícita, em que um texto é referido em outro (o tipo de análise desenvolvido por Mora); será, em vez disso, menos direta e mais implícita: a verificação de uma *permanência*: a de uma *proposta formal* ovidiana, identificada em textos de uma fase e, também, em textos de outra fase. É esse tipo de *dialogismo* – se se conceder uma tal extrapolação de sentido – que se tentará verificar no presente estudo.

4. 1 A importância das relações entre textos para a significação

As relações intertextuais são, como se acabou de ver há pouco, mais ou menos diretas, mais ou menos explícitas. Isso faz com que haja divergências quanto à forma de classificá-las, de acordo com cada situação em análise. Embora, de acordo com a definição dada pelo

por exemplo, a do narrador e a de um personagem que também se manifesta por meio de um discurso indireto livre – o que ocorre em passagens de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (1971, p.138-139), em que essas vozes se confundem e disputam espaço – e outro propriamente *intertextual*, quando a relação se dá entre um dado texto e outro texto ou outros discursos presentes em outros textos, ou seja, quando há uma relação também com elementos externos.

¹⁴⁵ Última parte do capítulo anterior (capítulo 3, p.95-104).

dicionário de Análise do Discurso e, também, por José Luiz Fiorin, o tipo de relação entre textos que se busca nesta pesquisa não seja exatamente aquele intertextual, nem corresponda ao que se entende ser interdiscursivo (dentro de um viés específico), não se pode negar que toda relação entre textos, seja explícita ou não, expõe algum grau de intertextualidade, não importando, em essência, o nome exato que se lhe dê, mas que se estabeleça, principalmente, qual seja esse grau. Tal gradação, se foi denominada com precisão por Fiorin, é apenas citada por Nathalie Piégay-Gros¹⁴⁶:

L'intertextualité est [...] le mouvement par lequel un texte récrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une oeuvre répercute, qu'il se réfère à lui *in absentia* (par exemple s'il s'agit d'une allusion) ou l'inscrive *in praesentia* (c'est le cas de la citation). C'est donc une catégorie générale qui englobe des formes aussi diversifiées que la parodie, le plagiat, la réécriture, le collage... Cette définition englobe ainsi des relations qui peuvent donner lieu à une forme précise – la citation, la parodie, l'allusion... – ou à une intersection ponctuelle et infime, ou encore à un lien lâche pressenti entre deux textes, qui demeure difficilement formalisable. L'intertextualité renvoie, dans cette perspective, à l'éternelle imitation et transformation de la tradition par les auteurs et les oeuvres qui la reprennent. Elle apparaît ainsi comme un élément constitutif de la littérature. Mais si toute oeuvre est intertextuelle, des différences de degré ou d'infléchissement peuvent cependant être distinguées¹⁴⁷. (1996, p.07-08)

O mais interessante nessa definição é a ideia de que todo texto apresenta algum grau de intertextualidade, mesmo aquele que conteria somente o que foi classificado acima como interdiscursividade. Toda estética específica se configuraria como uma afirmação estética em face a todas as outras existentes, confirmando-as ou se opondo a elas; um *jeito de se fazer literatura* é uma afirmação e, ao mesmo tempo, negação de outros *jeitos de se fazer literatura*. Essa noção de intertextualidade é a mesma de *dialogismo intertextual*¹⁴⁸, definida por Fiorin, a partir de estudos sobre Bakhtin. A mesma Nathalie Piégay-Gros ainda apresenta a

¹⁴⁶ *Introduction à l'Intertextualité*. Paris: DUNOD, 1996.

¹⁴⁷ “A intertextualidade é [...] o movimento pelo qual um texto recria outro texto; e o intertexto, o conjunto de textos que uma obra repercute, quando há referência a ele *in absentia* (por exemplo, se se trata de uma alusão) ou *in praesentia* (é o caso da citação). É, então, uma categoria geral que engloba formas também diversificadas, como a paródia, o plágio, a reescritura, a colagem... Essa definição engloba, assim, relações que podem dar lugar a uma forma precisa – a citação, a paródia, a alusão... – ou a uma intersecção pontual e ínfima, ou, ainda, a uma ligação frouxa pressentida entre dois textos, que é difícil de ser formalizada. A intertextualidade propõe, nessa perspectiva, uma eterna imitação e transformação da tradição pelos autores e obras que a retomam. Ela aparece, assim, como um elemento constitutivo da literatura. Mas se toda obra é intertextual, diferenças de grau ou de inflexões podem, no entanto, ser distinguidas”.

¹⁴⁸ Em oposição ao *dialogismo intratextual*.

intertextualidade como um fenômeno abrangente e *gradual*, que compreenderia também aquilo que se toma, aqui, por interdiscursividade, A respeito desse *grau mais fraco* – e talvez mais fundamental – de relação entre textos, a pesquisadora completa:

Lorsque l'intertextualité est implicite, ses indices sont plus incertains et plus variés. C'est souvent à un sentiment d'hétérogénéité qu'il faut se référer : le lecteur comprend qu'il est renvoyé à un autre texte qui s'y trouve, implicitement, inscrit et dont il a perçu la trace¹⁴⁹. (1996, p.95)

Abordar a intertextualidade mais explícita é sempre tarefa fácil ao estudioso de literatura. Possivelmente por isso, tal conceito é utilizado largamente, mesmo no ensino básico, todas as vezes em que professores apresentam a seus alunos todas as versões possíveis para a Canção do Exílio, de Gonçalves Dias¹⁵⁰, por exemplo. Nesses casos, a verificação de elementos recorrentes, tanto em um dado texto A, quanto em um dado texto B, faz-se de forma imediata e bastante objetiva, apresentando-se de maneira lógica e passível de ser percebida até por quem não tenha, de fato, *sentido* o texto literário além de uma superficialidade denotada. Analisar, contudo, relações mais sutis entre textos, comparando estilos, por exemplo, e percebendo o dialogismo que se estabelece entre uma proposta literária e todas as outras, requer um pouco mais de atenção às complexidades textuais, e uma certa sagacidade, por parte, inclusive, do leitor, que deve ser levado a reconhecer, no objeto de estudo, vozes representadas, não somente aquelas mais explícitas. Piégay-Gros, tratando mais da paródia e do pastiche, levanta interessantes considerações a respeito disso:

La parodie, le pastiche et l'allusion font du lecteur le partenaire nécessaire d'un jeu avec les textes. Il n'y a pas d'allusion qui ne soit une forme ludique qui dit sans dire, laisse entendre à mots couverts et sollicite la sagacité de celui à qui elle s'adresse. Le détournement des grands modèles ou des grands textes de la littérature cherche, lui aussi, le sourire complice du lecteur : la parodie postule la reconnaissance du texte déformé et parie sur la tension constamment maintenue entre le sentiment d'une identité et la prise de conscience d'une distance. C'est d'elle que peut naître le plaisir du texte. Le pastiche suppose une conscience encore plus grande de l'oeuvre imitée: l'analyse du style d'un auteur à laquelle il aboutit est le revers d'une approche qui en

¹⁴⁹ “Se a intertextualidade é implícita, seus indícios são mais incertos e mais variados. Comumente, é a um sentimento de heterogeneidade que é preciso referir-se: o leitor compreende que ele é reenviado a outro texto que lá se encontra, implicitamente, inscrito, e do qual ele percebeu a pista”.

¹⁵⁰ Além do célebre poema do autor romântico, há retomadas feitas por José Paulo Paes (Canção do Exílio Facilitada), Murilo Mendes (Canção do Exílio), Casimiro de Abreu (Canção do Exílio) e Oswald de Andrade (Canto de Regresso à Pátria), entre outros.

synthétise, par delà la séparation des oeuvres, les caractéristiques. C'est de nouveau sur une tension qu'est fondé le plaisir de l'intertexte : tension entre la reconnaissance d'un style dont le pastiche donne un condensé et la radicale nouveauté de la trame narrative ou du cadre poétique adoptés¹⁵¹. (1996, p.106-107)

Não se pode, entretanto, para o caso da análise dos textos de Ovídio proposta neste estudo, considerar que haja pastiche¹⁵², afinal, embora se admita o dialogismo entre as diferentes obras do poeta latino e a recorrência e permanência de um modo específico de construir versos, tal fato denota antes uma acentuada característica de seu próprio estilo que retomada (consciente ou inconsciente) dele. *Grosso modo*, não se pode dizer que um autor produza pastiche de si mesmo por reproduzir seu próprio estilo, já que isso seria natural a qualquer poeta, excetuando-se casos em que as variações entre as obras da juventude e as da maturidade de um poeta sejam mais evidentes¹⁵³. É nítido que existe, nas elegias do exílio, uma retomada de alguns elementos essenciais das elegias das primeiras obras, principalmente quanto ao estilo, ainda retórico, expressivo e com muitas figuras de linguagem, bem como a temáticas que, se superficialmente diferentes, mantêm, ainda, uma estrutura em muito

¹⁵¹ “A paródia, o pastiche e a alusão fazem do leitor o partícipe necessário de um jogo com os textos. Não há alusão que não seja uma forma lúdica que diz sem dizer, que deixa entender nas entrelinhas; ela solicita a sagacidade daquele a quem ela se endereça. O desvio dos grandes modelos ou dos grandes textos da literatura procura, ele também, o sorriso cúmplice do leitor; a paródia postula o reconhecimento do texto desfigurado e parido sob a tensão constantemente mantida entre o sentimento de uma identidade e a tomada de consciência de uma distância. É dela que pode nascer o prazer do texto. O pastiche supõe uma consciência ainda maior da obra imitada: a análise do estilo de um autor, a que ele conduz, é o reverso de uma aproximação que ele sintetiza suas características, para além da separação das obras. É, de novo, sob uma tensão que se funda o prazer do intertexto: tensão entre o reconhecimento de um estilo que o pastiche condensa e a radical novidade da trama narrativa ou do conjunto poético adotados.”

¹⁵² Cf. Charaudeau; Maingueneau (2002, p. 423): « *Le pastiche est une pratique d'imitation qui se distingue de la subversion parodique par sa visée ludique, non militante. Il se distingue aussi du faux, de la contrefaçon en ce qu'il ne prétend pas être réellement l'oeuvre de la source énonciative qui est pastichée. À cette fin, le pasticheur laisse des indices de la visée pragmatique de son énoncé [...] donnant un caractère caricatural aux contenus ou aux marques stylistiques. Le pastiche peut porter sur un genre de discours ou sur le style d'un locuteur singulier. Fondamentalement, il implique l'intériorisation par le pasticheur des règles de production des énoncés imités [...].* » “O pastiche é uma prática de imitação que se distingue da subversão paródica por sua intenção lúdica e não militante. Ele se distingue também do falso e da contrafação por não pretender ser, realmente, a obra da fonte enunciativa que recebe o pastiche. Com esse intento, quem faz o pastiche deixa indícios da intenção pragmática de seu enunciado [...] e confere uma característica caricatural aos conteúdos ou às marcas de estilo. O pastiche pode se aplicar a um gênero de discurso ou a um estilo de um locutor singular. Fundamentalmente, isso implica a interiorização, por parte de quem faz o pastiche, das regras de produção dos enunciados imitados.”

¹⁵³ É o caso das produções de muitos poetas modernistas brasileiros, que apresentam uma fase inicial mais *engajada*, ou seja, cujas obras são feitas em um estilo que busca fixar os preceitos do movimento literário do modernismo, e outras fases em que isso ocorre menos, situação em que transparece um jeito de se fazer poesia mais *natural*. Pode-se citar, como exemplificação, o poeta Carlos Drummond de Andrade, que produziu livros em verso livre e com linguagem mais modernista, com claros elementos do futurismo e do cubismo (sobretudo em *Alguma Poesia*, *Brejo das Almas* e *Sentimento do Mundo*), caso do Poema de Sete Faces, presente em sua obra inaugural, mas depois versejou em sonetos (em *Claro Enigma*), como no poema que dá título ao livro, e realizou uma escrita mais intimista, próxima da prosa e, por isso, com versos mais fluentes (em *José e Boitempo*, por exemplo), caso do poema que também dá título ao último livro.

semelhante. É o caso dos já citados textos, um dos quais, por exemplo, mostra um eu elegíaco que se queixa pelo fato de seus livros poderem entrar na casa da *puella* (nos *Amores*¹⁵⁴), ao passo que ele próprio não pode fazer o mesmo, e outro no qual o enunciador se queixa porque seus livros podem entrar em Roma, enquanto o poeta, por estar exilado, não tem a mesma sorte (nos *Tristes*¹⁵⁵).

Contudo, mesmo que as elegias do exílio não sejam um pastiche das elegias amorosas, contexto no qual um estilo estaria sendo propositalmente imitado, há uma semelhança entre o pastiche e o que faz Ovídio, já que, nas elegias finais, a recorrência de elementos que estão nas elegias iniciais, principalmente ligados ao plano da expressão, confirma a reprodução de um estilo ou, ao menos, sua permanência. Desse modo, ler as elegias do exílio exige, por parte do público receptor, a percepção de elementos intertextuais – definidos, aqui, como interdiscursivos – capazes de contribuir para a construção de sentidos mais amplos, sugeridos pelos próprios textos. A necessidade de uma cumplicidade, por intermédio do texto, entre o público e o autor, para que o jogo intertextual seja percebido, é uma condição para que se leia a escrita artística, uma vez que ela sugere polissemia. A necessidade de tal relação é proposta por Piégay-Gros:

Loin de forcer la lecture, d'imposer une approche érudite des textes, l'intertextualité propose des significations qui seront actualisées de manière singulière par chaque lecteur. Elle suspend la signification des textes, sollicitant fortement le lecteur à comprendre ce qui n'est dit qu'à mots couverts, à construire un sens équivoque : elle suppose, comme l'ironie, un lecteur intelligent qui saura être à l'écoute de l'ambiguïté. Mais l'intertextualité sait aussi faire de lui un complice, le partenaire d'un jeu qu'elle instaure avec son savoir et sa mémoire. La culture littéraire n'est plus alors un signe de distinction, mais la condition de la connivence. Aussi importe-t-il de laisser à l'intertexte son caractère aléatoire : c'est précisément parce qu'il peut ne pas être perçu qu'il suscite, lorsqu'il est repéré et compris, un plaisir certain : celui qui naît du clin d'oeil saisi, de l'humour partagé ; plaisir également d'une compréhension à demi-mot, d'un échange avec la mémoire, le savoir, la lecture d'un auteur ; plaisir enfin de retrouver, enfouie dans sa mémoire, la trace d'un texte dont la perception est changée par son inclusion dans un autre texte¹⁵⁶. (1996, p. 110-111)

¹⁵⁴ *Amores*, III, 8.

¹⁵⁵ *Tristia*, I, 1.

¹⁵⁶ “Longe de forçar a leitura, de impor uma aproximação erudita dos textos, a intertextualidade propõe significações que serão atualizadas de maneira singular por cada leitor. Ela suspende a significação dos textos, solicitando diretamente ao leitor a compreensão do que não está dito senão por termos encobertos, e a construção de um sentido ambíguo: ela supõe, como a ironia, um leitor inteligente, que saberá estar à escuta de uma ambiguidade. Mas a intertextualidade sabe, também, fazer dele um cúmplice, o partícipe de um jogo que ela instaura com seu saber e sua memória. A cultura literária não é mais, então, um sinal de distinção, mas a

O que a tradição biografista negligenciou foi o fato de que, para o leitor latino de Ovídio, as relações entre textos seriam mais imediatamente percebidas por seu público. Assim, quando o enunciador dos *Tristes* afirma que a escrita das elegias dessa obra é desprovida de qualidade artística¹⁵⁷, e que o leitor não reconhecerá nela o eu lírico dos outros textos, é evidente que o leitor mais sagaz verificaria, de imediato, o mesmo estilo *excessivo* e *retórico* das outras obras, situação em que a expressão estaria negando o conteúdo mais explícito dessas afirmações, até de forma irônica. É evidente, também, que ele perceberia – como se pode perceber atualmente – que o mesmo estratagema já tinha sido usado pelo mesmo eu poético quando justificou, em duas cartas das *Heroides*, a escrita inferior de Briseida e de Safo¹⁵⁸. A intertextualidade, mesmo que mais sutil, como a sugerida por este estudo – porque somente interdiscursiva – confronta, de forma essencial – como estratégia de leitura e de consequente trabalho de significação – o biografismo.

Com base nela, é possível afirmar, como faz Voloshinov¹⁵⁹, a pouca importância da vida privada do poeta, bem como a absoluta importância da *forma* textual – sua proposta estética, a marca de um estilo – já que é através dela que se dá, principalmente, o dialogismo; é a partir dela que se pode, de fato, ler o texto:

[...] tous les éléments du style de l'oeuvre poétique sont pénétrés par le rapport évaluatif de l'auteur au contenu, et expriment sa position sociale fondamentale. Soulignons une fois encore que nous n'avons pas en vue ici les évaluations idéologiques qui, sous la forme de jugements et de conclusions de l'auteur, sont introduites dans le contenu même de l'oeuvre, mais cette *évaluation par la forme*, plus fondamentale et plus profonde, que trouve son expression dans la manière même de voir et de disposer le matériau artistique.

[...] le poète ne hait pas son ennemi personnel, il n'aime et ne « flatte » pas par la forme son ami personnel, il ne se réjouit ni ne s'afflige des événements de sa vie privée ; quand bien même le poète emprunterait une large part de son pathos aux événements de son destin personnel, il lui faut *généraliser et socialiser* ce pathos et, par

condição da convivência. Também é importante deixar, ao intertexto, seu caráter aleatório: é precisamente porque ele pode não ser percebido que ele suscita, desde que ele é percebido e compreendido, um prazer certo, aquele que nasce do olhar e do humor compartilhados; prazer, igualmente, de uma compreensão das entrelinhas, de uma troca com a memória, o saber, a leitura de um autor; prazer, enfim, de reencontrar, escondido na memória, a marca de um texto cuja percepção é alterada por sua inclusão em um outro texto.”

¹⁵⁷ *Tristia*, I, 11.

¹⁵⁸ Epístolas III e XV, respectivamente.

¹⁵⁹ Le discours dans la vie et le discours dans la poésie : contribution à une poétique sociologique, p. 181-215. In : TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine Le Principe Dialogique / Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Seuil, 2012.

conséquent, approfondir l'événement correspondant jusqu'à lui donner *une signification et une importance sociales*¹⁶⁰. (2012, p.206)

Em outras palavras, trata-se da *forma*, ou seja, de como os versos são dispostos expressivamente, e é isso o que afirma a proposta poética de um texto, seu real *dizer*. No caso de uma elegia, por exemplo, espera-se um fazer textual já definido para esse gênero; no caso de uma elegia de Ovídio, a expectativa é a de um poema carregado de uma expressividade bastante singular. O público, nesse contexto, recebe o texto com olhos condicionados por essas expectativas, e o lê a partir da tradição, do *já configurado*, em um forçoso dialogismo.

Não se pode, no entanto, entender esse público que percebe a intertextualidade como um público receptor real, ao qual o autor estaria subordinado. Quando isso ocorre, geralmente a obra perde sua naturalidade e qualidade, como acontece com os *versos de ocasião* ou com as literaturas mais engajadas em *causas* políticas, situações em que se escreve aquilo que um ouvinte real – e histórico – anseia ouvir. Diferentemente disso, da mesma maneira que não se deve confundir o eu elegíaco com o próprio poeta –equivoco maior das análises pautadas pelo biografismo – não se pode definir como público uma formação de pessoas com existência real. Ao contrário, o público é idealizado e *antecipado* na escrita, sendo que ela é dirigida a ele que, assim, participa do processo de criação, sendo parte constitutiva do próprio texto, naturalmente estabelecido; sua existência é virtual, a de um público *em potencial*, portador de uma memória discursiva e textual, a partir da qual se pode ler a obra levando-se em conta suas intrínsecas relações dialógicas. A respeito disso, convém observar duas explicações de Voloshinov:

L'ensemble des déterminations que l'historien de la littérature et de la société peut produire concernant l'auteur et ses personnages (à savoir la biographie de l'auteur, une qualification chronologique et sociologique plus précise des personnages, etc.) sont ici, bien sûr, exclues : elles n'entrent pas directement dans la structure de l'oeuvre, elles restent en dehors de celle-ci. Pour ce qui est de l'auditeur, il ne nous intéresse que dans la mesure où il a été lui-même pris en compte

¹⁶⁰ “[...] todos os elementos do estilo da obra poética são penetrados pela relação avaliativa do autor sobre o conteúdo, e exprimem sua posição social fundamental. Sublinhemos ainda uma vez que nós não temos em vista, aqui, as avaliações ideológicas que, sob a forma de julgamentos e de conclusões do autor, são introduzidas no conteúdo mesmo da obra, mas essa *avaliação pela forma*, mais fundamental e mais profunda, que encontra sua expressão na maneira mesma de ver e de dispor o material artístico. [...]”

[...] o poeta não odeia seu inimigo pessoal, ele não ama e não ‘bajula’, pela forma, seu amigo pessoal; ele não se rejubila, nem se aflige com os acontecimentos de sua vida privada; quando o poeta empresta uma grande parte do seu *pathos* aos acontecimentos de seu destino pessoal, é preciso *generalizar e socializar* esse *pathos* e, por consequência, aprofundar o acontecimento correspondente até lhe dar uma significação e uma importância sociais”.

par l’auteur, dans la mesure où c’est vers lui que l’oeuvre est orientée et dans la mesure où c’est lui, par conséquent, qui détermine de l’intérieur sa structure. Ce n’est donc pas le public réel que nous prenons en considération, ce n’est pas le public qu’a formé effectivement, pour l’auteur en question, la masse de ses lecteurs¹⁶¹. (2012, p.205)

E ainda :

[...] l’auditeur [...] est un participant immanent de l’événement artistique et [...] il détermine de l’intérieur la forme de l’oeuvre d’art. Cet auditeur [...] est un moment intrinsèque nécessaire de l’oeuvre et ne se confond en aucune façon avec ce que l’on appelle le « public », qui se trouve en dehors de l’oeuvre et dont les exigences artistiques et le goût peuvent être consciemment pris en compte. Une telle *prise en compte consciente* est incapable de déterminer directement, en profondeur, la forme artistique dans le processus de sa création vivante. Plus encore, si cette prise en compte consciente du public occupe une place tant soit peu importante dans l’oeuvre du poète, celle-ci perdra inévitablement sa pureté artistique et s’abaissera à un niveau social inférieur¹⁶². (*Ibidem*, p. 211)

A relação do enunciador com o enunciatório, além de constitutiva de qualquer situação de comunicação, configura, para os textos artísticos – não só para eles, mas a eles em especial – a obrigatoriedade de que o dialogismo seja levado em conta nas construções de sentido. A enunciação pressupõe a memória discursiva e textual por parte do público, pois depende dela para que haja significação possível. Essa memória reconhece os gêneros, os estilos e as formas de expressão, levando a que se entenda, na textualização inédita que se propõe, o que ela tem a dizer sobre todos esses elementos, seja confirmando-os, em simples reprodução, ou confrontando-os, o que se dá em graus variados, mas sempre a partir de uma base já existente no cânone.

¹⁶¹ “O conjunto das determinações que o historiador da literatura e da sociedade pode produzir, no que diz respeito ao autor e seus personagens (a saber, a biografia do autor, uma qualificação cronológica e sociológica mais precisa dos personagens, etc.), são, aqui, certamente excluídas: elas não entram diretamente na estrutura da obra; elas ficam de fora dela. No que tange à audição, ela não nos interessa senão na medida em que é para ela que a obra é orientada e na medida em que é ela, consequentemente, que determina, do interior, sua estrutura. Não é, então, o público real que nós tomamos em consideração, não é o público que formou, efetivamente, para o autor em questão, a massa de seus leitores”.

¹⁶² “[...] O auditor [...] é um participante imanente do acontecimento artístico e ele determina, do interior, a forma da obra de arte. Esse auditor [...] é um momento intrínseco necessário da obra e não se confunde, de maneira alguma, com aquilo a que chamamos ‘público’, que se encontra fora da obra e cujas exigências artísticas e o gosto podem ser, conscientemente, levados em conta. Uma tal *consideração consciente* é incapaz de determinar diretamente, em profundidade, a forma artística no processo de sua criação viva. Mais ainda, se essa consideração consciente do público ocupa um lugar, mesmo que pouco importante, na obra do poeta, esta perderá, inevitavelmente, sua pureza artística e se rebaixará a um nível social inferior.”

A relação de um texto novo com os textos de uma tradição – e o mesmo se dá no âmbito discursivo – ou seja, a própria significação desse texto novo, que depende dessa relação dialógica, ocorre dentro da relação existente entre autor e público, já que ela se dá pela memória textual e discursiva partilhada por eles, materializada no texto, ou seja, *textualizada*. Daí esses dois elementos serem indissociáveis; disso depende qualquer leitura e não há interpretação fora da percepção de algum grau de intertextualidade, qualquer que seja. Ao encontro dessas considerações, seguem duas citações, respectivamente, de Voloshinov¹⁶³ e de Bakhtin:

La communication artistique s'enracine [...] dans une infrastructure qu'elle partage avec les autres formes sociales, mais elle conserve, non moins que ces autres formes, un caractère propre : elle est un type particulier de communication qui possède une forme qui lui est propre et bien spécifique. [...].

Car l'oeuvre d'art, considérée en dehors de ce rapport de communication et indépendamment de lui, n'est qu'une chose du monde physique ou un exercice linguistique. Elle ne devient véritablement oeuvre d'art que dans le processus d'interaction qui a lieu entre le créateur et le récepteur, elle est comme un moment essentiel dans l'événement que constitue cette interaction. Tout ce qui, du matériau de l'oeuvre d'art, ne peut guère être entraîné dans le rapport de communication entre créateur et récepteur, tout ce qui ne peut guère devenir le « medium » ou le milieu de cette communication, tout cela ne peut guère avoir non plus de signification artistique¹⁶⁴. (Voloshinov, 2012, p.187)

E também:

Nous ne parlons qu'à travers certains genres discursifs, c'est-à-dire que tous nos énoncés possèdent certaines *formes* relativement stables et typiques pour se *constituer en totalités*. [...]. Les formes de la langue et les formes typiques des énoncés, c'est-à-dire les genres discursifs, intègrent notre expérience et notre conscience tout

¹⁶³ Como não há consenso a respeito da autoria dos textos do chamado Círculo de Bakhtin, optou-se, no presente estudo, por manter os nomes com os quais os textos foram publicados na obra consultada, a de Todorov (2012). Não se excetua, no entanto, a possibilidade de que todos os textos citados, mesmo os de Voloshinov, sejam de Bakhtin.

¹⁶⁴ “A comunicação artística está enraizada em uma infraestrutura que ela divide com as outras formas sociais; mas ela conserva, não menos que essas outras formas, uma característica própria: ela é um tipo particular de comunicação, que possui uma forma que lhe é própria e bem específica. [...]. Porque a obra de arte, considerada fora dessa relação de comunicação e independentemente dela, não é senão uma coisa do mundo físico ou um exercício linguístico. Ela não se transforma, verdadeiramente, em obra de arte, a não ser em um processo de interação que tem lugar entre o criador e o receptor; ela é como um momento essencial no acontecimento que constitui essa interação. Tudo o que, do material da obra de arte, não pode estar entranhado na relação de comunicação entre criador e receptor, tudo o que não pode vir a ser o ‘medium’, ou o meio, dessa comunicação, nada disso pode ter significação artística.”

ensemble, selon un rapport étroit des unes avec les autres¹⁶⁵. (Bakhtin, 1979, p. 257 *apud* Todorov, 2012, p.129-130)

A essas *formas estáveis* corresponde a memória do público. Isso implica reconhecer que todo texto depende, para que seja interpretado, de elementos existentes *a priori*. Nessa memória, está implícito o público que é seu portador, e está subentendida também a necessidade de que haja dialogismo intertextual de algum grau, mais ou menos explícito – mesmo que seja apenas aquele que reconhece gêneros e estilos – para que qualquer interpretação seja possível. Outros elementos não podem ser alçados a uma posição de protagonismo nas análises textuais, em detrimento do público, já que é pela suposição da existência de um público – por conter a memória textual e discursiva de um contexto social – que está traçado o único caminho existente para que se verifiquem relações entre textos ou discursos, sem o que não se constroem sentidos. Sobre isso, bastante pertinentes são as seguintes afirmações de Piégay-Gros:

Si toute forme d'intertextualité implique une part d'interprétation, dans les textes fondés sur une écriture oblique, l'interprétation est une condition nécessaire de la compréhension. Ce n'est pas une lecture savante qui commande l'interprétation de l'intertexte mais la stratégie de signification propre à l'écriture : fondées sur un entre-deux, celui de la dissimulation et de la nécessaire révélation, certaines oeuvres requièrent du lecteur qu'il décrypte l'intertexte pour expliquer le sens caché qu'il contient¹⁶⁶. (1996, p.100)

E ainda:

Si l'intertextualité exige souvent du lecteur qu'il soit aussi un interprète, c'est qu'elle ne s'impose jamais de manière univoque. L'intertexte suspend le sens du texte et manifeste l'ambiguïté propre à la signification littéraire. S'il peut contraindre le lecteur à construire une signification essentiellement ambiguë, il peut aussi, dans certains textes, figurer comme l'élément central d'un jeu dont le lecteur doit se faire le complice¹⁶⁷. (*Ibidem*, p.106)

¹⁶⁵ “Nós não falamos a não ser por meio de certos gêneros discursivos, quer dizer, nossos enunciados todos possuem certas formas relativamente estáveis e típicas para se *constituir em totalidades*. [...]. As formas da língua e as formas típicas dos enunciados, ou seja, os gêneros discursivos, integram nossa experiência e nossa consciência em conjunto, segundo uma relação estreita de uma com a outra.”

¹⁶⁶ “Se toda forma de intertextualidade implica uma parcela de interpretação, nos textos fundados sobre uma escritura oblíqua, a interpretação é uma condição necessária para a compreensão. Não é uma leitura erudita que comanda a interpretação do intertexto, mas a estratégia de significação própria da escritura: fundadas na relação de ‘um entre dois’, aquela da dissimulação e o outro da necessária revelação, certas obras exigem, do leitor, que ele descubra o intertexto para explicar o sentido escondido que ele contém”.

¹⁶⁷ “Se a intertextualidade exige quase sempre do leitor que ele seja também um intérprete, é porque ela não se impõe jamais de maneira unívoca. O intertexto suspende o sentido do texto e manifesta a ambiguidade própria à significação literária. Se ele pode levar o leitor a construir uma significação essencialmente ambígua, ele pode,

Compreender o papel desempenhado pelo público em uma obra é essencial. Esse público, todavia, não se encontra fora da produção, mas dentro do próprio texto. Cada seleção e combinação de elementos, para a constituição de um enunciado concreto, passa pela avaliação desse público em potencial. As palavras trazem, em si, essas avaliações¹⁶⁸, afinal seus significados, decorrentes de seus usos, são partilhados por uma comunidade linguística apta a entendê-los, da mesma forma que entende os gêneros, estilos e quaisquer marcas relativas a qualquer fazer artístico que tenha prestígio social.

Tudo está dentro do próprio texto: o público que o avalia, em condição virtual, determinando a totalidade das possibilidades de significação para o texto, enquanto detentor da memória discursiva e textual; o dialogismo, mais intertextual ou meramente interdiscursivo, uma vez que ele acontece entre o próprio texto e essa memória do público, que também está contida no texto; e a leitura interpretativa que se faz desse texto, condicionada às relações intertextuais, só possíveis em se considerando a atuação do público ou, mais especificamente, a presença da própria memória, decantada, mas evocada em face do novo, que vem confirmá-la ou confrontá-la.

O texto, assim, passa a sintetizar materialmente uma organização social discursiva, em que estão contidos o enunciador e o enunciatário, *jogando* com a memória discursiva de um grupo linguístico, para uma construção de sentidos. Isso só será possível se essa memória for utilizada para que se descubra, dentro do texto, o que há de subentendido e, portanto, aquilo que expõe o texto à própria tradição, como bem define Voloshinov:

também, em certos textos, figurar como o elemento central de um jogo no qual o leitor deve fazer, de si próprio, um cúmplice”.

¹⁶⁸ Segundo Voloshinov: « Aucun mot n'est donné à l'artiste dans une sorte de virginité linguistique. Le mot est déjà fécondé par les situations vécues et par les contextes poétiques où il a été rencontré. [...] Le poète n'introduit pas sa nouvelle expression axiologique dans un matériau verbal dépourvu d'intonation, et qui serait comme vierge. Tout ce matériau est en fait traversé par l'intonation et par l'évaluation sociale ; les intonations nouvelles rencontrent inévitablement, au sein du matériau, des intonations anciennes et qui sont déjà là. Les intonations s'enfoncent donc dans la chair vivante des évaluations idéologiques exprimées par le matériau et qui se sont déposées en lui. C'est pourquoi la création du poète, comme celle de tout autre artiste, n'est capable de procéder qu'à certaines réévaluations, qu'à certains changements d'intonations, qui seront perçus par lui et par son auditoire sur le fond d'évaluations et d'intonations anciennes. » (Les frontières entre poétique et linguistique, p.275. In: Todorov, 2012): “Nenhuma palavra é dada ao artista em uma espécie de virgindade linguística. A palavra já está fecundada pelas situações vividas e pelos contextos poéticos em que ela foi encontrada. [...] O poeta não introduz sua nova expressão axiológica em um material verbal desprovido de entonação, e que seria como virgem. Todo esse material está, de fato, trespassado pela entonação e pela avaliação social; as entonações novas reencontram, inevitavelmente, no seio do material, entonações antigas e que estão, já, ali. As entonações adentram, então, na carne viva das avaliações ideológicas exprimidas pelo material e que estão depositadas nele. É por isso que a criação do poeta, como aquela de qualquer outro artista, só é capaz de proceder por meio de certas reavaliações, de certas mudanças de entonações, que serão percebidas por ele e por seu auditório, sobre um fundo de avaliações e de entonações antigas.”

Particulièrement important en littérature est le rôle joué par les évaluations sous-entendues. On peut dire que *l'oeuvre poétique est un condensateur puissant d'évaluations sociales inexprimées* : chaque mot en est saturé. Et ce sont précisément *ces évaluations sociales qui organisent les formes artistiques comme leur expression directe*.

Les évaluations déterminent avant tout *le choix du mot* par l'auteur et le fait que l'auditeur en ait conscience. Car le poète ne choisit pas ses mots dans un dictionnaire, mais dans le contexte vécu où ils ont mûri et se sont imprégnés d'évaluations. Il choisit donc les évaluations qui sont liées aux mots, et les choisit du point de vue des êtres vivants qui sont les porteurs de ces évaluations. On peut dire qu'à chaque instant le poète travaille avec la sympathie ou l'antipathie, l'accord ou le désaccord de l'auditeur¹⁶⁹. (2012, p.201)

Se um texto não pode ser interpretado sem que se perceba nele o que há de dialogismo – a leitura de um texto depende da ativação da memória – o *jogo* se torna mais difícil quando o diálogo não é explícito. No caso de Ovídio, para além das marcas nitidamente intertextuais, como aquelas sugeridas por Mora¹⁷⁰ na relação entre algumas elegias dos *Amores* e outras dos *Tristes*, há marcas mais sutis, mas, nem por isso, insondáveis, relativas ao seu estilo *exageradamente expressivo* e a seu enunciador ambíguo, que ora confirma pela forma suas afirmações, situação em que há acordo entre expressão e conteúdo, ora as nega, situação em que há desacordo entre esses dois planos da comunicação, fato comum não só aos textos de suas primeiras obras, mas também aos textos da fase derradeira; ali, pode ser identificado o *diálogo* com essa maneira particular de criação poética – estilo que, se singular, ainda assim é calcado na estrutura maior do gênero elegíaco.

4.2 A emulação, o estabelecimento do cânone, a paráfrase e a polissemia

Embora teorias mais modernas tenham trazido novas luzes – e também nomenclaturas – às relações entre textos, os conceitos de dialogismo, intertextualidade e interdiscursividade, como dispostos aqui, são universais, já que servem à análise da literatura de qualquer época e lugar. Não se trata, pois, no caso da sugestão de abordagem da presente pesquisa, de

¹⁶⁹ “Particularmente importante em literatura é o papel exercido pelas avaliações subentendidas. Pode-se dizer que *a obra poética é um condensador poderoso de avaliações sociais ainda não expressas*: cada palavra está saturada disso. E são precisamente *essas avaliações sociais que organizam as formas artísticas como sua expressão direta*. As avaliações determinam, antes de tudo, *a escolha do vocabulário* pelo autor e o fato de que o auditor tenha, disso, consciência. Porque o poeta não escolhe seus termos em um dicionário, mas no contexto vivido onde eles amadureceram e se impregnaram de juízos. Ele escolhe, então, esses juízos que são ligados às palavras e os escolhe do ponto de vista dos seres vivos que são os portadores dessas avaliações. Pode-se dizer que, a cada instante, o poeta trabalha com a simpatia ou com a antipatia, com o acordo ou com o desacordo do público.”

¹⁷⁰ Relações entre elementos do léxico, abordadas no capítulo anterior (capítulo 3, p.95-104).

desvirtuar textos clássicos com a adoção de teorias modernas, de forma a produzir anacronismo, mas, ao contrário, de buscar recursos abrangentes – que não sirvam somente a modelos, épocas ou estilos específicos – para melhor compreender essa mesma literatura. Tais recursos, sem dúvida, devem ser propostos de modo a que se evidenciem, no estudo aos textos antigos, características – e, por extensão, sentidos, ou seja, *formas de leitura* – que seriam também comuns à própria recepção contemporânea à publicação das obras.

Quando se entra no âmbito do dialogismo – seja intertextual ou interdiscursivo – não se pretende produzir nem trazer novidade fundamental aos estudos clássicos; identificar diálogos textuais na interpretação de obras antigas não é nada além de, com nova ferramenta, extrair o que sempre esteve lá.

Com relação aos textos latinos, isso fica mais claro quando se atenta ao fato de que o próprio contexto de produção artística, aquele que engloba autores, público e a memória textual e discursiva partilhada por eles, tinha por premissa a *emulação*. Antes de uma mais completa definição para esse conceito, convém que se analise a seguinte assertiva, de Paulo Martins (2009a, p.31):

[...] pode-se inferir que o discurso elegíaco romano, sempre, será regido pelos mesmos dados de determinação estilística, que apenas sofrem variações (*imitatio, uariatio et aemulatio*), conforme o *ingenium* do construtor. Leia-se, aqui, o *ingenium* como habilidade inata do artífice no processo de elaboração do discurso [...].

[...] os termos de estilo levantados nos poemas estabelecidos num registro, muita vez metalinguístico, delimitam o sistema discursivo e não, como outros desejam, a “psicopatologia” da personalidade do poeta. Por outro viés, reforçam, como provas de fato, a aplicação, na construção do discurso, de uma retórica e de uma poética preestabelecidas, enquanto preceptivas de um determinado gênero [...].

A emulação, própria da concepção artística antiga, apresentava a prerrogativa de que modelos deveriam ser imitados. Isso não quer dizer que não pudessem ser superados por uma nova obra, o que dependeria do *ingenium* e da *ars* dos artistas envolvidos no processo. Em todo caso, entendia-se que, por meio da emulação, uma nova produção devesse se assentar em bases já existentes, sólidas e canônicas, ou seja, um texto de determinado gênero devia partir de outros já existentes. É claro que não se trata de simples reprodução, no sentido de *cópia*, mas de influência e certa confiança na tradição, i. e., nas *formas* eleitas pela tradição. Isso fica explícito quando se observa, na história da literatura latina, que o *decolar* se tenha dado a

partir da adoção mais maciça, entre os romanos, da literatura grega¹⁷¹. É de Homero e dos gregos a maior influência na épica de Virgílio¹⁷², tanto em se considerando os temas, como em se considerando as formas, por exemplo; o mesmo se deu com Catulo¹⁷³, que recebeu influência dos poetas gregos, sobretudo dos chamados alexandrinos.

Pode-se afirmar que, embora a emulação tenha sido uma prática instituída pelos antigos, considerada, mesmo, como uma *etapa a se cumprir* na produção poética, um imperativo semelhante norteou, também, o fazer literário ocidental de toda e qualquer época, afinal trata-se de um processo imanente à criação artística mais especificamente, e, de forma geral, a qualquer situação de comunicação. Como se insistiu antes, aqui, a relação entre o *velho* e o *novo*, seja em textos ou discursos, em que se encontrarão inevitavelmente *diálogos*, é a base para que haja produção estética.

Em obra polêmica¹⁷⁴, Harold Bloom¹⁷⁵ propõe que isso é uma condição da própria literatura, vindo no processo, inclusive, uma disputa até individualista, em relação de influência e superação, como se pode atestar a partir da análise das seguintes passagens:

O fardo da influência tem de ser carregado [...]. A tradição não é apenas um passar adiante o processo de transmissão benigna; é também um conflito entre gênio passado e aspiração presente, em que

¹⁷¹ Cf. Fredouille; Zehnacker (2013, p.06-07): « *Il est bien connu que la littérature latine s'est développée avec un temps de retard sur celle de la Grèce, et dans une large mesure sous l'influence de cette dernière. [...] à ses débuts, la littérature latine s'est développée en traduisant et en adaptant le répertoire et la thématique de la littérature grecque. Le théâtre, la poésie, la prose philosophique sont les exemples les plus frappants de ce phénomène. Le vieux vers saturnien, propre aux dialectes de l'Italie centrale, fut vite abandonné au profit de la versification grecque, dont il fallut modifier les règles de façon plus ou moins sensible pour les rendre compatibles avec les exigences rythmiques et mélodiques du latin. [...] Et surtout, les genres littéraires grecs firent massivement irruption et donnèrent sa structure à la littérature qui allait les adopter.* », “É bem conhecido que a literatura latina se desenvolveu com um tempo de atraso sobre aquela da Grécia e, em grande medida, sob a influência dela. [...] em seus inícios, a literatura latina se desenvolveu ao traduzir e adaptar o repertório e a temática da literatura grega. O teatro, a poesia, a prosa filosófica são os exemplos mais evidentes desse fenômeno. O velho verso sáturnio, próprio dos dialetos da Itália Central, foi rapidamente abandonado em proveito da versificação grega, a partir do que foi necessário modificar as regras de modo mais ou menos sensível para torná-las compatíveis com as exigências rítmicas e melódicas do latim. [...] E, sobretudo, os gêneros literários gregos fizeram maciçamente sua irrupção e deram sua estrutura à literatura que os iria adotar.”

¹⁷² Cf. Cardoso (2011, p.11): *Baseando-se nas epopeias homéricas, mas utilizando-se de várias outras fontes – os trágicos gregos, a lírica alexandrina, a história e a epopeia latinas –, Virgílio compôs um texto em que se aliam a grandeza da poesia da Grécia clássica e a sofisticação das formas literárias modernas, desenvolvidas no requinte do ambiente cultural de Alexandria.*

¹⁷³ Cf. Grimal (1978, p.113), após uma análise da relação de alguns aspectos da poesia de Catulo com a poesia dos poetas gregos: « *Nous avons vu ce qu'il devait à la Grèce, à la fois la grâce du lyrisme archaïque, qui avait déjà séduit ses prédécesseurs immédiats, la préciosité des Alexandrins et aussi la violence d'Hipponax.* », “Nós vimos o que ele devia à Grécia, tanto a graça do lirismo arcaico, que tinha já seduzido seus predecessores imediatos, quanto a preciosidade dos alexandrinos e, também, a violência de Hipônax.”

¹⁷⁴ A polêmica se dá pelo fato de que o autor faz duras críticas às análises literárias contemporâneas, que privilegiariam, por ideologia, aspectos que não os estéticos para redefinir o cânone ocidental de autores e obras, situação em que a qualidade artística estaria sendo preterida. Ele critica, assim, o que chama de tendência multiculturalista nas artes, bem como o marxismo e o feminismo, principalmente.

¹⁷⁵ *O Cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

o prêmio é a sobrevivência literária ou a inclusão canônica. (2010, p 20)

E também:

Poemas, contos, romances e peças nascem como uma resposta a poemas, contos, romances e peças anteriores, e essa resposta depende de atos de leitura e interpretação pelos escritores posteriores, atos que são idênticos às novas obras.

Essas leituras de textos precursores são necessariamente defensivas em parte; se fossem apenas apreciativas, a nova criação seria sufocada, e não apenas por motivos psicológicos. Não se trata de rivalidade edipiana, mas da natureza mesma de imaginações literárias fortes, originais: a linguagem figurativa e suas vicissitudes. A nova metáfora, ou tropo inventivo, sempre envolve uma partida de uma metáfora anterior, e essa partida depende de pelo menos um desvio ou rejeição de uma figuração anterior. (*Ibidem*, p.21)

Aquilo que, na cultura clássica, era processo bem definido e nomeado, nas culturas que se seguiram não deixou de acontecer, mas teve apenas uma *existência* cujo estatuto não teve o mesmo peso de norma. As *obras de sempre* continuaram a ser criadas a partir das *obras de sempre*, em uma óbvia relação, por um lado, de admiração, de reverência e posteriormente de influência e, por outro lado, de competitividade orientada para a superação. Bloom advoga que o cânone seja elitista e, também, calcado na tradição, naquilo que foi testado e permaneceu, por ser qualitativamente superior. Tal *status* institui o modelo, que deve ser aprendido, mas gera, ao mesmo tempo, a vontade de também pertencer ao cânone. Chega-se, então, a um paradoxo: não se entra no cânone senão através da reprodução de um modelo, mas há que se distinguir, também, face a ele.

Embora o *novo* dependa do *velho*, o que faz surgir, daí, o dialogismo presente em qualquer produção artística, há, obrigatoriamente, uma tensão exposta, uma *disputa por espaço*, em que se deve buscar a inovação partindo de bases reais. São as condições para que um autor possa ser *diferente*, desde que ele tenha entendido perfeitamente o que seria o *igual* e mostre originalidade a partir disso. Afirma Bloom:

[A] interioridade profunda num escritor forte constitui a força que repele o peso maciço da realização passada, para que toda originalidade não seja esmagada antes de manifestar-se. A grande literatura é sempre reescrever ou revisar, e baseia-se numa leitura que abre espaço para o eu, ou que atua de tal modo que reabre velhas obras a nossos novos sofrimentos. (2010, p.23)

É sempre difícil lidar com a tensão inevitável entre o inédito e o canônico. O público, justamente por ser portador da memória textual e discursiva, reconhece os modelos – gêneros, estilos, o próprio léxico e sua carga semântica prévia, originária de outros contextos – e cria expectativas de reencontrá-lo. Ao artista cabe satisfazer essas expectativas, ou seja, saciar a recepção com o *já conhecido*, mas sem que o material seja pura reprodução, afinal não há anseio por aquilo que não traga, também, sentidos novos.

No caso ovidiano, pode-se perceber primeiramente uma tensão entre seu fazer elegíaco e o tradicional. Ovídio traz ao gênero o propagado *exagero* expressivo-retórico; reproduz a estrutura elegíaca, mas também a subverte. Não se pode assim ver outra *sinceridade* em seu enunciador, por conta da jocosidade inerente aos textos, que não seja aquela do *fingimento poético*; o poeta reafirma o cânone, insere-se em uma tradição, mas ao *exagerar* aquilo que reproduz, acaba também por negá-lo, uma vez que o propõe de uma diferente maneira.

Ovídio apresenta sua estética de modo metalinguístico, através de um dialogismo e, a partir disso, cria uma expectativa no público, a de que esse modelo também se repita. A tensão passa a existir, então, em um segundo momento, entre as primeiras obras e as seguintes, já que o *estilo*, antes inovador, estabeleceu-se canonicamente.

Tal complexidade de relações e uma constante remissão ao canônico, ora confrontando-o, ora reafirmando-o, mesmo que sejam situações comuns na obra de qualquer poeta, não deixam de ganhar, no caso de Ovídio, contornos bem particulares. Há, em sua produção, dois dialogismos mais evidentes que podem ser observados: aquele de sua proposta elegíaca com a da tradição elegíaca latina, e aquele de sua própria estética reproduzida em diferentes obras suas e de diferentes fases. Em todo caso, não se pode entender sua poesia fora dessas relações, ou seja, fora de uma análise que leve em consideração a relação entre os textos. Embora não trate especificamente de Ovídio, Bloom afirma que nada pode ser compreendido a não ser pelo que denomina *estético*, e afirma que é por ele que o poeta se comunica, e que isso não é redução de possibilidades de leitura, mas ampliação, pela gama de elementos que aí estariam contidos, em condição secundária:

Não pode haver poema em si, e, no entanto, alguma coisa irreduzível reside de fato no estético. Um valor que não pode ser inteiramente reduzido constitui-se através do processo de influência interartística. Essa influência contém componentes psicológicos, espirituais e sociais, mas seu maior elemento é estético. (2010, p.38)

Eni P. Orlandi, em obra básica sobre os principais preceitos da Análise do Discurso¹⁷⁶, define a tensão entre o *novo* e o *velho*, nos textos, por meio de uma oposição entre o que nomeia *paráfrase* e aquilo que denomina *polissemia*. É claro que tais conceitos receberiam, dependendo do contexto a que fossem aplicados, diferentes definições. O termo *paráfrase*, por exemplo, significa, para o senso comum, citar frase célebre de algum autor¹⁷⁷. Como pressupõe uma manutenção de sentido, a paráfrase também pode ser vista como o *dizer o mesmo com outras palavras*. Mesmo em uma fábula com estrutura tradicional, por exemplo, contendo narrativa e moral, pode-se dizer que a relação entre essas duas partes seja parafrástica, já que o texto dissertativo – a moral – *diz* o mesmo que o texto narrativo, mas por meio de outra tipologia textual. Já a polissemia, em uma definição básica, seria a característica que algum texto – ou mesmo vocábulo – tem de apresentar mais de um sentido, sendo comumente empregada em análises literárias, afinal os textos artísticos tendem a significar também conotativamente, para o que contribui uma construção que apresente polissemia.

No caso de Orlandi, todavia, tais conceitos são aplicados à relação dialógica discursiva ou textual, isto é, a paráfrase seria a retomada do tradicional, do canônico, do *já existente*, a reincidência e influência de um modelo, sobretudo com relação à sua estrutura, enquanto a polissemia seria a alteração, a subversão desse modelo. Como se pode perceber, tanto a definição de Bloom para a constituição do cânone, que se dá por meio desse tipo de tensão, quanto o princípio da emulação, caro aos antigos, contemplam reflexões que vão ao encontro dessas teorias mais modernas para a análise dos discursos e dos textos, e há, aí, de fato, uma manifesta confluência. Verifiquem-se, a esse respeito, os dois trechos abaixo:

Quando pensamos discursivamente a linguagem, é difícil traçar limites estritos entre o mesmo e o diferente. Daí considerarmos que todo o funcionamento da linguagem se assenta na tensão entre processos parafrásticos e processos polissêmicos. Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está do lado da estabilização. Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco.

¹⁷⁶ *Análise de Discurso: princípios & procedimentos*. 9ª edição. Campinas: Pontes, 2010.

¹⁷⁷ É bastante comum, nos diálogos cotidianos, ouvirem-se expressões como: “Parafraseando *Fulano*”, seguidas de alguma citação que seria de sua autoria, situações em que há clara confusão, por parte desses enunciadores, entre o que seja citação e o que seja paráfrase.

Essas são duas forças que trabalham continuamente o dizer, de tal modo que todo discurso se faz nessa tensão: entre o mesmo e o diferente. (Orlandi, 2010, p.36)

E também:

[...] na análise do discurso, distinguimos o que é criatividade do que é a produtividade. A “criação” em sua dimensão técnica é produtividade, reiteração de processos já cristalizados. Regida pelo processo parafrástico, a produtividade mantém o homem num retorno constante ao mesmo espaço dizível: produz a variedade do mesmo. Por exemplo, produzimos frases da nossa língua, mesmo as que não conhecemos, as que não havíamos ouvido antes, a partir de um conjunto de regras de um número determinado. Já a criatividade implica na ruptura do processo de produção da linguagem, pelo deslocamento das regras, fazendo intervir o diferente, produzindo movimentos que afetam os sujeitos e os sentidos na sua relação com a história e com a língua. Irrompem assim sentidos diferentes. (*Ibidem*, p.37)

Há, desse modo, a configuração de que a memória discursiva e textual orienta os discursos e os textos, ou seja, que o público implícito, conhecedor de modelos, irá reconhecê-los e criar, a partir disso, uma expectativa. Tal anseio deve ser satisfeito, caso contrário – se a reprodução dos modelos canônicos não se cumprir – há decepção e sentimento de que houve alguma espécie de logro do *contrato* firmado.

Espera-se de uma comédia romântica, por exemplo, que siga as características desse gênero fílmico: um casal, cujo final na história já se conhece desde a primeira cena, deve passar todo o filme se desencontrando, por meio de situações cômicas e peripécias para, em um desfecho carregado de sentimentalismo, enfim, concretizar sua união. A reprodução dessa mesma estrutura seria, evidentemente, do âmbito da paráfrase, independentemente de que se altere aquilo que é superficial – se a história se passa em Londres ou Nova York, se o protagonista é advogado ou publicitário, etc. – ao passo que qualquer alteração essencial, por sugerir novos sentidos a partir de sentidos já existentes, em relação dialógica que quebra a expectativa do público, seria uma espécie de polissemia.

Aquilo que serve aos gêneros cinematográficos serve a qualquer manifestação discursiva e também, por extensão, à literatura. Espera-se, pois, de uma elegia, que siga o modelo estabelecido canonicamente para as elegias e que ela apresente, de modo parafrástico, uma determinada estrutura, contida na memória textual e discursiva do público; e tudo isso implicado no próprio texto.

Com relação a Ovídio, embora tenha havido o cumprimento dessa expectativa nas elegias iniciais, um estilo retórico-expressivo mais *carregado* expôs, metalinguisticamente, essa própria estrutura a uma reflexão, em parte irônica e jocosa; o *fingimento* do enunciador foi escancarado, o que, para a crítica de viés mais tradicional, teria sido um defeito: o eu elegíaco ovidiano não *convenceria*. O *estilo*, chave para esse primeiro dialogismo, também suscitaria um segundo, qual seja, a manutenção de traços característicos das obras iniciais nas finais, cujas temáticas e contextos são absolutamente diversos. Daí, para o caso ovidiano, a necessidade de se reconhecer o papel do *estilo* como aquilo que sugere o dialogismo e a consequente interpretação. Umberto Eco afirma, a respeito da importância desse elemento:

Falar do estilo significa, assim, falar do modo como a obra é feita, mostrar como foi se fazendo [...], mostrar por que se oferece a um tipo de recepção, e como e por que a suscita. E, para quem ainda estiver interessado em emitir juízos de valor estético, apenas discernindo, penteando e desnudando as supremas maquinações do estilo, será possível dizer por que tal obra é bela, por que gozou de recepções diversas no curso dos séculos, por que, mesmo seguindo modelos e às vezes preceitos disseminados no mar da intertextualidade, soube recolher e fazer frutificar tais heranças de forma a dar vida a algo de original. E por que, embora cada uma das diversas obras de um mesmo artista aspire à originalidade irrepetível, pode-se reencontrar o estilo pessoal deste artista em cada uma delas. (2011, p.157)

Não há, como se propôs neste capítulo, leitura possível que não dê relevância a algum tipo de dialogismo, seja aquele de caráter mais intertextual, seja o de feição mais interdiscursiva. Isso implica que as relações parafrásticas e polissêmicas devem ser observadas, bem como a relação de uma obra com o cânone, situação que explicita a natural tensão entre o *novo* e o *antigo*. Especificamente no que concerne a Ovídio, o ponto de partida de todas essas relações e, conseqüentemente, de qualquer compreensão que se faça de sua vasta obra elegíaca, está na análise de seu *estilo* bastante singular de escrita. Verificar algumas relações entre textos, tomando por base essas premissas, é o que se busca neste estudo, por meio da análise do *cópus* elegíaco aqui constituído para esse fim, o que será feito nos capítulos seguintes deste trabalho.

5 Análise de recursos expressivos em *Amores*, II, 4 e em *Pônticas*, III, 8.

Lili vive no mundo do Faz-de-conta... Faz de conta que isto é um avião. Zzzzuuu... Depois aterrissou em pique e virou trem. Tuc tuc tuc tuc... Entrou pelo túnel, chispando. Mas debaixo da mesa havia bandidos. Pum! Pum! Pum! O trem descarrilou. E o mocinho? Onde é que está o mocinho?! No auge da confusão, levaram Lili para a cama, à força. E o trem ficou tristemente derribado no chão, fazendo de conta que era mesmo uma lata de sardinha. (Quintana. Mentiras. In: 80 Anos de Poesia. 4ª ed. São Paulo: Globo, 1995, p.64)

É essencial à produção poética que se valha de expedientes expressivos já decantados pela tradição, como utilização de certo tipo de metáfora, de efeitos rítmicos decorrentes de escolhas métricas, bem como de recursos tais como aliteraões, assonâncias, metonímias, anáforas, apóstrofes, paranomásias ou hipérbatos. Esse tipo de recurso cria uma expectativa no público receptor dos poemas, que reconhece em tais procedimentos um caminho seguro e já trilhado para a significação textual, ao mesmo tempo em que estabelece as bases para o dialogismo e expõe a tensão entre o texto novo e aqueles pertencentes ao cânone textual e discursivo de um dado contexto social.

Recursos dessa natureza criam um tipo de expressividade, ou seja, um jeito específico de se expressar em versos, através de seleção e combinação de fonemas, que se verifica com maior ou menor incidência de acordo com as escolhas que faz um poeta – não obstante ser possível constatar variação também em diferentes fases da produção de um mesmo poeta – ou ainda de acordo com as convenções literárias vigentes quando um poema é elaborado. Se não se pode considerar absolutamente determinantes as “lições” de dada “escola” literária nem os modelos por ela propostos como balizas para a criação artística, ao mesmo tempo também não se pode negar, no entanto, que eles podem indicar direções e influenciar esteticamente uma obra de arte, e, portanto, caberá a cada artista ser mais ou menos sensível a esse apelo, de acordo com suas características próprias e necessidades de criação.

No período neoclássico da poesia brasileira, por exemplo, buscou-se uma produção mais *pura* e livre do que se convencionou chamar *exagero barroco*¹⁷⁸. Nesse caso, fizeram-se notar duas tradições literárias que atuaram de modo decisivo para o estabelecimento do novo

¹⁷⁸ Cf. Candido (Transição Literária. In: *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p.73-104).

modelo: o estilo barroco, já tradicional e naturalmente saturado, que se buscava superar, e a tradição clássica, transmitida por uma linha intermitente mas nunca superada, desde a literatura greco-latina, passando também pelos grandes poetas portugueses,. Se, com os poetas árcades brasileiros, o modelo clássico buscado, ao menos com relação aos poetas romanos antigos, foi o do chamado *período clássico* da poesia latina, é pertinente indagar se acaso seria possível eliminar daquela produção poética, a árcade, os efeitos expressivos mais caros à poesia e que ocorreriam em demasia no barroco, mais precisamente, as recorrências fonológicas.

Embora existam diferenças entre os poetas quanto ao uso *graduado* dos recursos expressivos e textuais, não se pode afirmar, no entanto, que algum poeta ou período literário tenha prescindido de tais recursos. Mais difícil ainda é a tarefa de classificá-los e a seus poemas como mais *comedidos* ou menos, mais ou menos afeitos a um estilo mais *sóbrio*, já que o uso de figuras de linguagem, bem como da conotação¹⁷⁹ obtida por meio da relação dessa expressividade com a produção de sentidos, é inerente a qualquer fazer estético.

Mais temerária que esse tipo de classificação por si mesma, no entanto, é fazê-la visando à emissão de juízos de valor acerca dos poetas. A tradição dos estudos literários, sobretudo aquela voltada para a antiguidade e os movimentos anteriores ao *romantismo*, erigiu seu ideal como um parâmetro de qualidade estribado nos modelos clássicos – o de Virgílio e o de Camões, por exemplo. É inegável que tais poetas devem servir como modelo, de fato, e isso se dá justamente por terem utilizado esses recursos de modo adequado ao conteúdo textual, contribuindo para a construção de sentidos textuais. Entretanto, não há uma forma ou modelo que sirva a tudo o que se queira expressar em poesia. A outros poetas¹⁸⁰, um modelo mais comedido, mais próximo ao *clássico* (aquele latino ou, mesmo, o dos anos 1500 na Europa ocidental) poderia não ter servido tão a contento para suas pretensões artísticas.

Ovídio é um caso interessante para que essas definições decantadas sejam colocadas à prova. Historicamente, não se pode deixar de incluir o poeta de Sulmona no chamado *período clássico* da poesia latina. No entanto, uma análise imediata de alguns de seus versos faz saltar à vista que mesmo a leitura mais imediata consegue perceber nele recursos poéticos de uma expressividade mais intensa.

Parte da tradição resolveu classificá-lo como um *maneirista*, prenunciador da literatura do período *pós-clássico* ou da decadência social e artística em Roma. No entanto, se, para os

¹⁷⁹ Será explicado, na sequência, o que se entende por *conotação* neste estudo.

¹⁸⁰ Caso do brasileiro Gregório de Mattos, por exemplo, ou do espanhol Luis de Góngora, ambos poetas *barrocos*. O *exagero* expressivo de Góngora levou à criação, inclusive, de um termo que o designasse, e a qualquer poética que tenha sofrido sua influência ou apresente características semelhantes: o *gongorismo*.

poetas latinos do período mais propriamente *clássico* um estilo de composição mais comedido – quanto ao uso de figuras retóricas – se fez necessário aos propósitos literários, não se pode excluir um poeta como Ovídio do cânone dos grandes poetas latinos por ter optado por um estilo mais expressivo no que diz respeito à utilização das figuras de linguagem, até porque, inclusive, não seria esse um parâmetro para que um texto seja ou não poético. Como já se viu nos capítulos anteriores, esse estilo foi comumente taxado de *exagerado* pela tradição, que utilizou esse termo como forma de depreciar o estilo em que foi vazada a poesia ovidiana, mas caberia refletir, aqui, em que convém afinal à poesia que ela seja exata, no sentido de comunicar com precisão os efeitos pretendidos, de maneira que não *falte* nem *sobre* nada. Tendo em vista que é um objeto artístico, um poema deve ser completo, sem lacunas ou arestas. Para reforçar essa noção, Ovídio apresenta um estilo de construção textual que, além de abusar das aliterações, metáforas hiperbólicas ou contrastes criados por recursos métricos, também é muito retórico, ou seja, argumentativo na defesa de uma *causa*, para o que esses recursos do plano da expressão geralmente contribuem. Ovídio, assim, lograria *convencer a qualquer custo* e de forma *exagerada*, mas sem apresentar a real *sinceridade* de um eu lírico que se expressa de forma justa, exata e verossímil, ou seja, mais *comedida*.

Para o poeta dos *Amores*, porém, o uso abundante de recursos poéticos do plano da expressão foi condição para que desenvolvesse sua obra, o que configura um *estilo*. Como resultado, não se verifica uma poesia em que algo *sobre* ou *exagere*, e, sim, uma poética que cumpre um papel de forma regular, adotando, para isso, uma maior expressividade¹⁸¹. Não aceitar essa possibilidade seria engessar a poesia em moldes, tirando-lhe a liberdade criativa, o que seria, sem dúvida, bastante nocivo a essa – e qualquer outra – forma de arte, sobretudo porque desequilibraria a relação tratada no capítulo anterior: a do dialogismo entre fazeres estéticos, em que há uma tensão entre aquilo que é novo e aquilo que é da tradição, aquilo que é do âmbito da paráfrase e o que é do âmbito da polissemia, de acordo com os conceitos de que já se tratou aqui.

O peculiar uso expressivo dos recursos poéticos, que pode ser verificado em toda a obra do poeta latino, encontra-se bem representado nas obras elegíacas, tanto aquelas da fase amorosa, quanto aquelas da fase do exílio, motivo pelo qual se escolheram obras elegíacas dessas duas fases para compor o *cópus* da presente pesquisa, com o fito de buscar confluências expressivas que permitam leituras capazes de demonstrar a permanência de um

¹⁸¹ Trata-se, aqui, *expressividade* como sinônimo de *recursos poéticos do plano da expressão*, ou seja, as figuras de linguagem que correspondem a recorrências no plano fônico e que possam sugerir desdobramentos semânticos.

estilo, tendo como base as relações dialógicas firmadas nos poemas – principalmente aquelas definidas como interdiscursivas.

Por essa razão propõe-se, neste capítulo, uma análise da expressividade existente em duas elegias, uma retirada dos *Amores*, a elegia 4, do Livro II (Ovide. *Les Amours*. 7ª ed. Paris: Les Belles Lettres, 2003, p.44-46), e outra retirada das *Pônticas* (Ovide. *Pontiques*. 2ª ed. Paris: Les Belles Lettres, 2002, p.109-110), a epístola 8, do Livro III.

5.1 Relações entre expressão e conteúdo

Por definição, recorrências fonéticas podem ser de dois tipos. As do primeiro tipo buscam reproduzir, através de repetições, sons que uma cultura valida e considera como pretensamente “verdadeiros”, como, por exemplo, o som das “vozes” de certos animais. Assim, de maneira onomatopaica, uma repetição sonora provocada em um arranjo lexical, por seleção e combinação, *imitaria* a sonoridade de algum objeto do mundo natural – externo ao sistema linguístico – que tiver sido percebido dessa maneira pelos usuários desse sistema. As do segundo tipo estabeleceriam ligações expressivas entre os termos e que são transpostas, também, para o conteúdo, gerando ligações semânticas, sem que *imitem* o som de alguma coisa específica.

É importante, no entanto, frisar sempre a relação arbitrária que constitui o signo linguístico. A combinação de palavras responsável por gerar recorrência sonora, verificável no *plano da expressão*, busca *artificialmente* uma representação do conceito que se quer expressar, relativo ao *plano do conteúdo*. Não só tal vínculo não é universalmente convencionado e, portanto, seria mutável a cada contexto – tal repetição sonora no texto pode não representar tal conceito para determinado sistema linguístico, como as onomatopeias para representar latidos de cães e o cacarejar de galos, que são diferentes em cada país e língua¹⁸², por exemplo – como ele é especialmente organizado, intencionalmente ou não, *ad hoc* e vez por vez. A esse respeito, convém citar as definições para os sistemas sógnico e simbólico, da maneira como os entende e define Jean-Marie Floch¹⁸³:

Les systèmes symboliques, ce sont les langages dont les deux plans – le plan de l’expression et le plan du contenu – sont en conformité totale; à chaque élément de l’expression correspond un et un seul élément du contenu, à tel point qu’il n’est plus rentable de distinguer encore les deux plans puisqu’ils

¹⁸² Cf. Eco, 1989, p.232-245.

¹⁸³ Sous les signes, les stratégies. In: *Sémiotique, Marketing et Communication*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990, pp. 88-89.

ont la même forme. Les langages formels sont de ce point de vue des systèmes symboliques, comme le sémaphore ou les feux de circulation routière. Les systèmes sémiotiques proprement dits, ce sont les langages où il n'y a pas de conformité entre les deux plans, où il faut donc distinguer – et étudier séparément – expression et contenu. Les «langues naturelles» (le français, le russe...) constituent le type même de tels systèmes qui ne sont donc pas liés a une manifestation particulière, verbale ou non verbale¹⁸⁴.

Só pertenceria a um sistema simbólico e, portanto, *motivado*, aquilo que, em todos os contextos possíveis, apresentasse a mesma relação entre plano da expressão e plano do conteúdo. Se, entretanto, a afirmação de que o semáforo apresenta um sistema simbólico já é bastante questionável – uma forte relação arbitrária e tradicionalmente convencionada não faria dela, em essência, um signo *motivado*¹⁸⁵ – está claro que a pretensa motivação que possa haver entre expressão e conteúdo, em dada produção poética, não deveria ser entendida pelo viés do que se passa num sistema simbólico e não poderia ser vista tampouco como *motivação*, uma vez que ela existe apenas em um único e exclusivo contexto, o do poema. Tal relação, evidentemente, dá-se no âmbito de outro sistema, o *semi-simbólico*, apresentado, aqui, em definição de Ignácio Assis Silva¹⁸⁶:

“Atualidade sgnica” quer dizer signo em que não há, aparentemente, nenhuma relação de conformidade entre plano de expressão e plano de conteúdo, sendo o sgnico, por excelência, da ordem daquilo que Saussure chamaria de arbitrário, enquanto o símbolo seria um signo em que haveria relação de conformidade entre expressão e conteúdo; do cruzamento desses dois surge o semi-simbólico, com a introdução de alguma parcela de motivação: o primeiro perde em não-conformidade e o segundo, em conformidade. Daí resulta o semi-símbolo, o signo por excelência da expressão artística. (p.65)

Retomando metaforicamente a epígrafe que abre este capítulo, a *lata de sardinha* da menina Lili seria usada como semi-símbolo, ou seja, para além de sua utilidade prática – o sentido *dicionarizado* das palavras – de modo a *equivaler* a outros valores, em outros contextos de criação, e não mais a mera lata. Em suma, isso é exatamente o que um poeta faz

¹⁸⁴ “Os sistemas simbólicos são as linguagens em que os dois planos, o plano da expressão e o plano do conteúdo, estão em conformidade total. A cada elemento da expressão corresponde um único elemento do conteúdo, a tal ponto que não é mais proveitoso ainda distinguir os dois planos, uma vez que eles têm a mesma forma. As linguagens formais são, a partir desse ponto de vista, sistemas simbólicos, como o semáforo ou os sinais de trânsito. Já os sistemas semióticos propriamente ditos são linguagens em que não há conformidade entre os dois planos, em que é preciso, então, distinguir – e estudar separadamente – expressão e conteúdo. As ‘línguas naturais’ (o francês, o russo...) constituem o tipo próprio de tais sistemas, que não estão, assim, vinculados a uma manifestação particular, verbal ou não verbal”.

¹⁸⁵ É só arbitrariamente que a cor verde significaria *ir em frente*, por exemplo, de vez que não há nada de intrínseco nem “natural” nessa cor, que fosse capaz de determinar esse conceito fora do âmbito de tal convenção.

¹⁸⁶ *Figurativização e Metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: Editora da UNESP, 1995.

com as palavras, desvincula-as de seu uso comum, mais fixo e referencial, e lhes forja novas associações em enunciados específicos. Instada a ir dormir, a menina do poema de Quintana abandona a lata à sua definição utilitária e cotidiana, já que sua imaginação teve que ser, forçosamente, interrompida. Nos poemas, as palavras também se *transformam em outras coisas*, ganham novos sentidos que não aqueles contemplados pelo uso comum. Trata-se, exatamente, do processo semi-simbólico, pelo qual os signos adquirem uma semelhança com os símbolos, já que a arbitrariedade, inerente a eles, é disfarçada e simulada em motivação. Tal processo é assim definido por Assis Silva:

Operação semi-simbólica [...] constitui os códigos semânticos (sistemas). Trata-se de um ato de linguagem que narra a transformação de um estado sógnico num estado simbólico [...]. [...] estado de atualidade sógnica: com valor *inscrito* (“signo em estado de dicionário”); [...] estado de atualidade simbólica: com valor *reinscrito* [...]. (1995, p.65)

As definições para ambos os sistemas, tanto o sógnico quanto o simbólico, de onde se extrai uma noção para o semi-simbólico, encontram amparo em Saussure, especificamente naquilo que o filósofo da linguagem estabeleceu ser o *signo linguístico*, ou seja, na relação de *arbitrariedade* que há entre o *significante* e o *significado*, o que se opõe à *motivação* dos sistemas simbólicos, como se pode ver nas explicações fornecidas por Edward Lopes¹⁸⁷:

Uma das teses mais controvertidas de Saussure é a que afirma ser o signo linguístico arbitrário. [...]. A palavra *arbitrário* significa duas coisas diferentes: em primeiro lugar, ela nos diz que não há nenhum tipo de relação intrínseca ou de causalidade necessária entre os diferentes planos da expressão [...] e o plano de conteúdo que elas traduzem; em segundo lugar, a palavra *arbitrário* não significa que o PE (plano da expressão) dependa da livre escolha do falante, visto que nenhum indivíduo pode mudar o signo estabelecido pelo seu grupo linguístico. Arbitrário equivale melhor a *imotivado*, já que o significante não guarda nenhum vínculo de tipo natural com o significado [...]. (2003, p.83-84)

E também:

Os *símbolos* são objetos materiais que representam noções abstratas: um pedaço de fazenda preta para significar o luto, uma cruz para significar o Cristianismo, são símbolos.

A representação do símbolo é sempre *deficiente* ou *inadequada parcialmente* em relação ao conjunto das noções simbolizadas [...]. [...] o conceito de justiça é muito mais amplo do que o conteúdo abrangido pela balança, que recorda apenas um dos atributos da justiça, a igualdade; e o conjunto de

¹⁸⁷ *Fundamentos da Linguística Contemporânea*. 18ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

noções ligadas ao Cristianismo desborda, de muito, o primeiro significado da cruz, que recorda, apenas, o momento supremo dessa doutrina religiosa. Desse modo, a relação entre o símbolo e o conteúdo simbolizado é pelo menos parcialmente motivada: a figura de uma caveira com duas tíbias cruzadas para representar a morte, o desenho de um coração traspassado por uma flecha para simbolizar o amor, etc., mostram que há, entre símbolo e conteúdo simbolizado, uma série de traços comuns. (2003, p.44)

Grosso modo, pode-se entender que o signo linguístico tem seu fundamento na relação da arbitrariedade, ou seja, na independência entre significante e significado que, se mantém relação, é convencionalizada. A não ser por convenção e, portanto, arbitrariamente, uma imagem acústica não teria que estar ligada a um conceito, tal é a natureza essencial dos signos: sua arbitrária *relação* entre elementos dos dois planos.

Se os símbolos, por sua vez, fazem parte de um sistema orientado para e, até certo ponto, dependente de uma parcela de motivação, logo, a relação entre uma imagem e um conceito não seria absolutamente arbitrária; se os símbolos estiverem subordinados a certa conformidade entre os planos, de modo a oporem-se aos signos, estes, sim, calcados na relação de não conformidade, um sistema semi-simbólico seria, então, aquele que apresentaria características comuns aos dois outros sistemas, constituindo-se em uma forma de hibridismo, calcado especificamente na oposição arbitrariedade *x* motivação.

Próprio da linguagem poética, o semi-símbolo apresenta-se construído por meio de signos linguísticos, e não pode dissociar-se da arbitrariedade a eles imanente. Quando se trata de textos literários, há uma construção linguística contextual em que se *forja* motivação entre significante e significado, ou seja, entre expressão e conteúdo, o que confere às palavras, naquele enunciado particular, uma certa impressão de que existe algum grau de relação simbólica, ou seja, motivada, em que há conformidade entre os dois planos. É precisamente o que se passa, por exemplo, no poema *Ferreiro* de Carlos Drummond de Andrade¹⁸⁸, em que, pela recorrência do fonema /f/ – o plano de expressão simula o som do próprio fogo, cujas chamas crescem sob o ímpeto do fole. Esse seria um caso, aliás, em que a figura de linguagem da aliteração permite que se interprete, como novo sentido dado ao texto, um estado similar à das onomatopeias, em que as palavras produzem, pela seleção e arranjo singulares¹⁸⁹, a “imitação” de um elemento externo, qual seja, o som do próprio fogo na forja do ferreiro.

¹⁸⁸ Poema citado e brevemente analisado na introdução deste trabalho.

¹⁸⁹ Pode-se relacionar a *seleção* ao *eixo paradigmático* e o *arranjo* (combinação) ao *eixo sintagmático*, de acordo com definições de Edward Lopes para esses conceitos saussureanos (2003, p.88-91). Jakobson também lembra que o entendimento da *seleção* e da *combinação* são essenciais à *função poética*: “Qual é o critério linguístico empírico da função poética? Em particular, qual é o característico indispensável, inerente a toda obra poética? Para responder a esta pergunta, devemos recordar os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento

Em textos literários, figuras de linguagem como a aliteração e a assonância, por exemplo (recursos poéticos bastante comuns), auxiliam na construção do efeito de semi-símbolo, uma vez que estabelecem um liame entre a expressão e o conteúdo, de forma a *representar* uma conformidade de ordinário impossível na dimensão comunicacional da mera linguagem usual e cotidiana. A esse respeito, afirma Tzvetan Todorov¹⁹⁰:

A poesia deve necessariamente procurar elevar seus signos arbitrários a naturais; é somente assim que ela se distingue da prosa¹⁹¹ e se torna poesia. Os meios pelos quais ela o realiza são: sonoridade das palavras, ordem das palavras, metrificação, figuras e tropos, comparações etc. (1996, p.189)

Há, todavia, como já se frisou, recorrências expressivas que, diferentemente daquelas evidenciadas no já citado poema *Ferreiro* de Drummond, estabelecem ligações entre elementos do texto sem valer-se de construção semelhante à das onomatopeias. Qual seria o potencial conotativo desses recursos expressivos? Mero ornato estilístico desprovido de carga polissêmica? As relações fonêmicas entre elementos de um dado texto não têm que, necessariamente, reproduzir um *som real*, mas, apenas, configurar uma relação semântica, situação em que termos que se parecem quanto à forma, também se assemelham quanto ao sentido.

Como já se citou e exemplificou na introdução deste trabalho, Ovídio é considerado, por parte significativa da tradição, como um *maneirista*, justamente por *abusar* dos recursos expressivos – procedimento que não se enquadra numa poética como a do período *clássico* – e, assim fazendo, prenunciar o fim do período de ouro da literatura latina. Mas a crítica negativa ao seu estilo composicional só poderia ser feita em relação ao *exagero*, caso isso se desse de modo fortuito, sem que sua expressividade tivesse quaisquer sentidos possíveis, ou seja, apenas se essa expressividade não contribuísse para forjar novos sentidos, no nível do discurso veiculado pelos planos textuais, nem as enriquecesse. Mesmo desconsiderando que, para o leitor/ouvinte romano da época, o resgate e compreensão desses possíveis sentidos eram seguramente mais plenos e, talvez, imediatos que para um leitor atual – até pelo estilo bastante retórico, manifesto e reforçado pela expressividade conotada, além de motivos linguísticos – ainda assim são bastante verificáveis, mesmo em tempos atuais e ainda que estejamos distantes do contexto de latinidade que forneceu o ambiente próprio para sua

verbal, *seleção e combinação*.” (Linguística e poética. In: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2005, p.129)

¹⁹⁰ *Teorias do Símbolo*. São Paulo: Papirus, 1996.

¹⁹¹ Não se trata da prosa literária, mas dos enunciados produzidos nas situações de comunicação mais cotidianas, como notícias de jornal, reportagens ou relatórios, por exemplo.

constituição, sentidos de *conotação*, em configurações claramente semi-simbólicas, obtidos por recursos expressivos poéticos nos poemas latinos, .

Tendo em vista que um sistema semi-simbólico tende à conotação, faz-se importante também definir o que se entende por tal conceito nesta pesquisa. Entende-se, aqui, a *denotação* como um sentido de primeiro nível, próprio às manifestações linguísticas mais “utilitárias”, como os textos informativos, em que se evita a polissemia dos sentidos duplos e das ambiguidades. A *conotação* seria do âmbito da polissemia, pois diz respeito à construção de sentidos não tão evidentes. Os textos poéticos, deste modo, apresentariam também uma conotação por sugerirem, além de um sentido mais imediato, outras possibilidades de significação, obtidas a partir da percepção de elementos como as metáforas, metonímias, personificações, ou ainda os expressivos, como as aliteraões, rimas e assonâncias.

Assim, a constituição do semi-símbolo, em que, por meio do plano da expressão, simula-se uma noção de conformidade entre os dois planos da linguagem verbal – o da expressão e o do conteúdo – e, a partir disso, novas possibilidades de leitura são oferecidas, seria aquilo que, nos textos, seria responsável por uma forma de conotação¹⁹². Tal ampliação de sentidos, própria dos textos artísticos e fruto da tendência a uma simulada conformidade entre expressão e conteúdo, é apresentada por José Luiz Fiorin¹⁹³ desta forma:

Do ponto de vista da relação entre conteúdo e expressão, há dois tipos de texto, aqueles que têm função utilitária (informar, convencer, explicar, documentar, etc.) e os que têm função estética. Se alguém ouve ou lê um texto com função utilitária, não se importa com o plano da expressão. Ao contrário, atravessa-o e vai diretamente ao conteúdo, para entender a informação. No texto com função estética, a expressão ganha relevância, pois o escritor procura não apenas dizer o mundo, mas recriá-lo nas palavras, de tal sorte que importa não apenas o que se diz, mas o modo como se diz. Como o poeta recria o conteúdo na expressão, a articulação entre os dois planos contribui para a significação global do texto. A compreensão de um texto com função estética exige que se entenda não somente o conteúdo, mas também o significado dos elementos da expressão. (2008, p.57)

Se entender a relação entre expressão e conteúdo está na base do entendimento da própria comunicação verbal, uma vez que a arbitrariedade entre as duas partes constituintes do signo linguístico é essencial à própria configuração e funcionamento dos sistemas sígnicos, como os das línguas naturais, esse tipo de compreensão se faz indispensável quando o que se

¹⁹² Cf. Jakobson (2005, p.150): “A supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua”. O que se entende por *função poética* será mais bem explicado a seguir.

¹⁹³ Três questões sobre a relação entre expressão e conteúdo. In: *Em Busca do Sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.

analisa são textos artísticos. Nesse contexto, a arbitrariedade se encontra *artificialmente* confrontada, o que aumenta a polissemia textual. No que concerne a Ovídio, já que o poeta latino utilizou recursos expressivos de forma *descomedida* (como pretendem muitos de seus críticos), sobretudo aqueles relativos a recorrências fonéticas, verificar tal relação torna-se, desta maneira, indispensável.

5.2 Amores, II, 4: uma argumentação expressiva

Apresenta-se, a seguir, para efeito de análise das citadas recorrências expressivas e para que se possa produzir, a partir disso, leituras plausíveis e conotadas, a elegia II, 4 dos *Amores*, que integra o *cópus* desta pesquisa.

A tradução, tanto dessa elegia como das outras que são objeto do estudo neste trabalho, foi realizada sem pretensões de que fossem recuperadas qualidades artísticas do texto original, e perseguiu antes obter certa equivalência em português do *conteúdo* textual mais denotado. A conotação, no entanto, será verificada e analisada a partir do próprio texto latino, intenção maior do estudo. O trabalho de tradução, aqui, tem como finalidade, apenas, facilitar a exposição das relações entre expressão e conteúdo, não reproduzi-las, sendo isso suficiente para os intentos científicos – e não artísticos – da pesquisa.

Buscou-se também, predominantemente, empreender uma equivalência gramatical, o que não ocorreu apenas em trechos em que a fluência e o entendimento, na língua de chegada, ficariam prejudicados, o que interferiria no entendimento do conteúdo textual mais imediato, justamente a intenção maior de se apresentarem as traduções. As notas explicativas a respeito das personagens mitológicas citadas foram redigidas com base em Pierre Grimal (*Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000), devido à abrangência e completude da obra, bem como graças à inquestionável importância do autor para os estudos da cultura clássica, sem, no entanto, reproduzir os textos originais dos verbetes consultados do dicionário, de modo a constituir, antes, uma explicação a partir da leitura dos verbetes.

Eis o texto latino e sua tradução¹⁹⁴:

Non ego mendosos ausim defendere mores,

[Eu não ousaria defender comportamentos vergonhosos]

¹⁹⁴ Ovide, 2003, p.44-46. (Texto traduzido e estabelecido por Henri Bornecque)

Falsaque pro uitiis arma mouere meis.

[E mover falsas armas a favor dos meus vícios.]

Confiteor, si quid prodest delicta fateri:

[Confesso, se é útil admitir os delitos:]

In mea nunc demens crimina fassus eo.

[Agora, confesso e, demente, vou aos meus crimes.]

Odi, nec possum cupiens non esse quod odi. 05

[Odeio e não posso deixar de ser aquilo que odeio.]

Heu! quam, quae studeas ponere, ferre graue est!

[Ah, como é pesado carregar aquilo que querias jogar fora!]

Nam desunt uires ad me mihi iusque regendum;

[Pois me faltam forças e poder para governar a mim próprio]

Auferor ut rapida concita puppis aqua.

[Sou levado, como a rápida popa na agitada água.]

Non est certa meos quae forma inuitet amores:

[Não é única a forma que atiaça os meus amores:]

Centum sunt causae cur ego semper amem. 10

[Cem são as causas para que eu ame sempre.]

Siue aliqua est oculos in se deiecta modestos,

[Se, de algum modo, uma garota baixa a si mesma os olhos tímidos]

Vror et insidiae sunt pudor ille meae.

[Fico excitado, e esse pudor são armadilhas para mim.]

Siue procax aliqua est, capior quia rustica non est.

[Se, por outro lado, é atirada, sou atraído porque não é esquiva,]

Spemque dat in molli mobilis esse toro.

[E dá esperança de ser ágil na cama macia.]

Aspera si uisa est rigidasque imitata Sabinas, 15

[Se parece rude e assemelha-se às robustas sabinas,]

Velle sed ex alto dissimulare puto.

[Calculo o querer, mas a partir de um grande dissimular.]

Siue es docta, places raras dotata per artes:

[Se tu és culta, agradas, dotada de raras artes;]

Siue rudes, placita es simplicitate tua.

[Se bruta, tu és agradável por tua simplicidade.]

Est quae Callimachi prae nostris rustica dicat

[Aquele diz grosseiros os poemas de Calímaco frente aos nossos:]

Carmina; cui placeo, protinus ipsa placet; 20

[A quem agrado, também me agrada sempre.]

Est etiam quae me uatem et mea carmina culpet.

[Até a que me critica como poeta e a meus poemas:]

Culpantis cupiam sustinuisse femur.

[Eu desejaria ter erguido a sua coxa.]

Molliter incedit; motu capit. Altera dura est;

[Aquele atíça com graciosidade; cativa pelo movimento: a outra é dura,]

At poterit tacto mollior esse uiro.

[Mas poderá ser mais macia com o toque de um homem.]

Haec quia dulce canit flectitque facillima uocem, 25

[Esta porque canta docemente e move, graciosamente, a voz,]

Oscula cantanti rapta dedisse uelim.

[Quem dera ter-lhe dado beijinhos roubados...]

Haec querulas habili percurrit pollice chordas;

[Esta toca as cordas sonoras com o ágil polegar:]

Tam doctas quis non possit amare manus?

[Quem poderia não amar mãos tão hábeis?]

Illa placet gestu numerosaque brachia ducit

[Aquele, que move os ritmados braços, agrada pelo movimento]

Et tenerum molli torquet ab arte latus; 30

[E torce o tenro flanco com graça:]

Vt taceam de me, qui causa tangor ab omni,

[Que, de minha parte, eu silencie, que sou tocado por qualquer motivo:]

Illic Hippolytum pone, Priapus erit.

[O que antes era Hipólito¹⁹⁵ será Priapo¹⁹⁶.]

Tu, quia tam longa es, ueteres heroidas aequas

[Tu, porque és tão alta, igualas as antigas heroínas,]

¹⁹⁵ Hipólito, por ser indiferente aos amores de Vênus, recebeu dela uma vingança. A deusa fez com que Fedra, segunda mulher de seu pai, Teseu, por ele se apaixonasse.

¹⁹⁶ Priapo era representado sob a forma de uma figura de falo ereto, considerado o guardião dos jardins e das vinhas e em particular o protetor dos pomares, e, por isso, era também o símbolo da fecundidade. (*Idem, Ibidem*, p.395)

Et potes in toto multa iacere toro.

[E podes estender-te, com abundância, por toda a cama.]

Haec habilis breuitate sua est; corrumpor utraque; 35

[Já esta é conveniente por sua baixa estatura; sou seduzido por uma e outra:]

Conueniunt uoto longa breuisque meo.

[Convêm a baixa e a alta a meu gosto.]

Non est culta: subit quid cultae accedere possit;

[Não é enfeitada? O que eu poderia encontrar, então, caso fosse?]

Ornata est; dotes exhibet ipsa suas.

[É enfeitada? Ela exhibe seus dotes.]

Candida me capiet, capiet me flaua puella,

[A garota clara me atrairá? A bronzeada também.]

Est etiam in fusco grata colore uenus. 40

[Vênus é atraente inclusive na cor escura.]

Seu pendent niuea pulli ceruice capilli,

[Se cabelos pretos pendem pela nuca branca,]

Leda fuit nigra conspicienda coma.

[Leda¹⁹⁷ foi famosa pela cabeleira negra,]

Seu flauent, placuit croceis Aurora capillis.

[Se clareiam, Aurora¹⁹⁸ agradou pelas madeixas de açafrão:]

Omnibus historiis se meus aptat amor.

[Meu amor adapta-se a todos os relatos.]

Me noua sollicitat, me tangit senior aetas; 45

[A idade pouca me acende; a muita me atíça:]

Haec melior specie corporis; illa sapit.

[Esta é melhor pela forma do corpo; aquela, por aquilo que sabe.]

Denique quas tota quisquam probat Vrbe puellas,

[Enfim, aquelas jovens que, em toda urbe, alguém aprove,]

Noster in has omnis ambitiosus amor.

[A todas elas nosso amor ambiciona.]

¹⁹⁷ Leda, muito bela, cuja beleza também adviria dos cabelos negros, teria atraído Júpiter que, sob a forma de cisne, a teria seduzido e, com ela, gerado filhos. (GRIMAL, 2000, p.272-73)

¹⁹⁸ Aurora, pertencente à primeira geração divina, dos Titãs, tinha como atributo especial a beleza, representada pelos louros cabelos e pelos dedos cor-de-rosa. (*Idem, Ibidem*, p.139)

No texto apresentado de *Amores* ocorrem várias recorrências fonéticas que parecem comprometidas com sentidos conotados. Embora se aceite a possibilidade de elas terem figurado, para um romano da época de Ovídio, alguma representação sonora de objetos do mundo, atuando, por exemplo de forma onomatopaica e mais *imitativa* da ideia que se tinha do som de algum elemento externo ao signo, de modo absolutamente contextual, nenhuma delas parece, hoje, simular o *som de alguma coisa*. Verifiquem-se, assim, os seguintes apontamentos, a respeito de algumas anáforas – repetição de termos ou expressões em início de verso – verificadas no texto em questão:

- 1) A repetição de *Siue* no início dos versos 11, 13, 17 e 18;
- 2) A repetição de *Seu* no início dos versos 41 e 43;
- 3) A repetição de *Est* no início dos versos 19, 21 e 40;
- 4) A repetição de *Et* no início dos versos 30 e 34;
- 5) A repetição de *Non* no início dos versos 01, 09 e 37;
- 6) A repetição de *Haec* no início dos versos 25, 27, 35 e 46.

As anáforas, tão comuns a poemas e, se se permitir uma atualização ao gosto da época, a canções populares contemporâneas, *imitariam*, precisamente, o som de quê? A anáfora, porque é uma espécie de dimensionamento da aliteração e da assonância – em se tomando o verso pela palavra – sugere um efeito de eco, por efeito da própria repetição. Um verso *eco*a outro; um verso está presente em outro. Essa é a relação semântica que se busca estabelecer e que pode ser percebida. Uma vez que há uma sugestão semântica, não se pode afirmar que tais ocorrências sejam mera *exibição* expressiva, sem qualquer potencialidade de significação conotada. Isso poderia dar-se, caso não fosse possível refletir em que *um verso é como o outro*. Mas, no poema de Ovídio, quando se analisa de forma mais imediata o conteúdo do texto, verifica-se que o eu lírico tenta *provar*, a um leitor/ouvinte, que todas as mulheres lhe agradam e o atraem. Ora, é como afirmar que, dentro do quesito *agradabilidade ao eu elegíaco*, todas serviriam, todas seriam iguais. O sentido proposto é construído em versos que também se apresentam até certo ponto *iguais*, pelo recurso da anáfora. Tem-se, portanto, o plano da expressão reverberando o plano do conteúdo, pela configuração da já citada simulação de motivação e o decorrente semi-simbolismo.

Uma análise métrica de alguns dos versos em questão também colabora com a leitura proposta, a fim de demonstrar que *versos iguais* indicariam *mulheres iguais*, já que, mesmo

que cada uma seja descrita com características diferentes, todas se nivelariam pelo fato de o enunciador não rejeitar nem desprezar nenhuma delas.

A configuração métrica de uma elegia dá-se pela junção de um hexâmetro datílico com um pentâmetro datílico, a que se dá o nome de *distico elegíaco*. O hexâmetro tem, em sua constituição, seis pés métricos, de tal forma que os quatro primeiros pés sejam ou dátilos (uma sílaba longa seguida de duas sílabas breves) ou espondeus (duas sílabas longas) ou, então, qualquer combinação de dátilos e espondeus. O quinto pé deve, obrigatoriamente, ser datílico – uma sílaba longa e duas breves (por oposição ao pé espondeico, constituído por duas sílabas longas, e, em geral, nunca utilizado no quinto pé) – e o sexto pé, por ter apenas duas sílabas, pode tanto ser constituído por um espondeu como por um troqueu (uma sílaba longa e uma breve), já que a última sílaba de todo verso latino (chamada *anceps*) é prosodicamente neutra para o ritmo do poema.

Já o pentâmetro é constituído de cinco pés métricos. Os dois primeiros são formados por dois pés datílicos ou espondeicos. Após os dois primeiros pés, há um *meio pé*, que deve ser formado por uma única sílaba longa. Seguem, então, outros dois pés, necessariamente datílicos, com o verso encerrando-se por outro *meio pé*, de quantidade indiferente (*anceps*), uma vez que, a exemplo do último pé do hexâmetro, ele seria neutro para o ritmo; idealmente, a última sílaba desse último *meio-pé* seria longa.

As anáforas apontadas chamam a atenção por estarem presentes, predominantemente, em versos hexamétricos, ou seja, na primeira parte do distico, e ocorrendo, também de forma predominante, na descrição das diferentes mulheres referidas no texto. Se o conteúdo textual sugere que todas as mulheres, embora diferentes quanto a suas características mais supérfluas do ponto de vista do eu poético, seriam iguais naquilo que a ele é essencial – serem mulheres – e as anáforas, por instituírem *começos de versos* iguais, reforçariam expressivamente esse conteúdo, isso também se dá no nível do arranjo métrico do texto, o que mostra que ele também cumpre relevante papel expressivo. O fato de as anáforas relativas às descrições ocorrerem quase inteiramente em versos de seis pés já coloca tais descrições em uma das metades das estrofes que são os disticos elegíacos, aquela dos versos hexamétricos, diferentes, pois, dos versos pentamétricos, formadores da outra metade.

Podendo *jogar*, na construção dos hexâmetros, com a ocorrência de mais ou menos espondeus, mais ou menos dátilos, é evidente que, embora o ritmo dos versos seja equivalente, um verso com maior ocorrência de um tipo de pé será mais semelhante a outro verso em que tal tipo de pé também predomine. Atente-se, pois, para os versos a seguir e suas escansões. Todos os versos em questão são constituídos com anáforas, ou seja, iniciam com

palavras iguais – dentro dos pares apresentados: 25-27 e 41-43 – e de descrições de mulheres com características opostas:

1 2 3 4 5 6
 _ √√/ _ √ √/ // _/ _ √ √/ _ √ √/ _ √

(v.25) *Haec quia dulce canit flectitque facillima uocem*

[Esta porque canta docemente e move, graciosamente, a voz]

1 2 3 4 5 6
 _ √ √/ _ √ √/ // _/ _ _/ _ √ √/ _ _

(v.27) *Haec querulas habili percurrit pollice chordas*

[Esta toca as cordas sonoras com o ágil polegar]

1 2 3 4 5 6
 _ _/ _ √ √/ // _/ _ _/ _ √ √/ _ _

(v.41) *Seu pendent niuea pulli ceruice capilli*

[Se cabelos pretos pendem pela nuca branca]

1 2 3 4 5 6
 _ _/ _ √ √/ _ // √ √/ _ _/ _ √ √/ _ _

(v.43) *Seu flauent placuit croceis Aurora capillis*

[Se clareiam, Aurora agradou pelas madeixas de açafrão]

Reproduzir versos metricamente iguais, em que não haja apenas equivalência, mas entre os quais exista a reprodução exata da mesma sequência de pés, embora possível, representa dificuldades para a criação poética. Por isso mesmo, tais versos seriam mais raros, a não ser se tomados fortuitamente – por exemplo, o verso X de um dado poema tem exatamente a mesma configuração métrica que o verso Y, de outro poema ou de outra

passagem do mesmo poema, sem que haja nisso qualquer sugestão de efeito semântico particular a ser percebido nem identificado. Entende-se, aqui, a igualdade métrica absoluta entre versos como uma correspondência exata entre os pés. Um pé espondaico, formado por duas sílabas longas, é metricamente equivalente a um pé datílico, formado por uma longa e duas breves; entretanto, embora equivalentes do ponto de vista rítmico, tais pés não são exatamente iguais. Em português, por exemplo, podem-se utilizar, em um poema decassílabo, versos *heroicos*, com tônica recaindo sobre a sexta sílaba, mas também mesclá-los a versos *sáficos*, em que são tônicas a quarta e a oitava sílabas¹⁹⁹. O ouvido dos falantes do português, entretanto, embora perceba que tal mescla não obstrui o ritmo da leitura, consegue identificar a diferença rítmica desses dois tipos de verso.

No totalidade dos versos apresentados há pouco, não haveria uma igualdade plena dentro dos pares sugeridos, de modo a que cada pé de um dos versos fosse igual a cada pé do outro. No entanto, dentro dos dois pares – 25-27 e 41-43 – há uma quase total identidade, com cinco pés iguais e apenas um diferente, mas ainda assim equivalente.

No par 25-27, em que os dois versos são iniciados por *haec*, há diferença entre os 4^{os} pés: o pé nessa posição é datílico no primeiro verso, e espondaico no segundo. Entretanto, todos os demais são metricamente iguais: datílicos nos 1^{os}, 2^{os} e 5^{os} pés; espondaicos nos 3^{os}. Com relação ao segundo par apresentado, aquele cujos versos são iniciados por *seu*, ocorre diferença na mesma proporção: o 3^o pé do verso 41 é espondaico, ao passo que o do verso 43 é datílico. Os outros quatro pés, dos dois versos, são exatamente iguais, sendo espondaicos os 1^{os} e 4^{os}, e datílicos os 2^{os} e 5^{os}.

Pode-se observar, pela análise dos versos destacados, que a identidade sugerida no conteúdo frasal mais imediatamente apreensível – mesmo que descreva mulheres diferentes, todas seriam iguais, pois todas *serviriam* ao poeta – não só é reforçada expressivamente pelas anáforas, como também pela própria constituição métrica dos versos. Esses versos, que apresentam as mulheres por meio de uma breve descrição e são iniciados de forma igual, utilizando termos anaforizados, encontram-se em posição próxima – com apenas um verso intercalando-os, sempre um pentâmetro – e colocados na primeira parte do dístico, ou seja, no verso hexamétrico. Além disso, a semelhança quase absoluta é *reforçada* pelo fato de, em todos os pés métricos desses hexâmetros, haver sempre diferença em somente um dos pés, sendo todos os outros não apenas equivalentes, mas metricamente iguais.

¹⁹⁹ Esses são, é claro, os esquemas mais recorrentes de versificação para o decassílabo português clássico. Não interessam, nas discussões presentes desta pesquisa, outros esquemas acentuais, que, todavia, existem, como o decassílabo *martelo*, acentuado na 3^a, 6^a e 10^a sílabas, e aquele conhecido por *gaita galega*, acentuado na 4^a, 7^a e 10^a sílabas.

Se as anáforas sugerem relações entre os versos pelo fato de que eles se iniciam pela mesma palavra, relação semelhante é verificada nas seguintes recorrências fonéticas: a epístrofe do termo *amor*, repetido ao final dos versos 44 e 48, com a paranomásia – recorrência dos mesmos fonemas, mas formando palavras diferentes – de *amores*, fechando o verso 09, e *mores*, presente no final do verso 01. A epístrofe em *amor*, reforçada pela paranomásia em *amores* e *mores*, também constitui, pela via da expressão, uma relação de sentido, em que *um verso é como o outro = uma mulher é como a outra = um amor é igual ao outro*. É impossível não atentar ao fato de a palavra em questão, desencadeadora da relação verificada, ser justamente *amor*, além do fato de o poema começar com *mores* fechando o primeiro verso e *amor* o último, sendo que os *costumes/comportamentos* que não se ousa defender seriam justamente os amorosos. Com relação aos termos, *amor* está presente em *amores*, com todos os seus fonemas, ao passo que *mores* também, fixando o liame.

Roman Jakobson definiu esses tipos de recursos expressivos, geradores de conotação, como aqueles capazes de criar, em um texto, um predomínio da *função poética* da linguagem, em que uma mensagem chama atenção para si mesma:

O pendor para a MENSAGEM como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função *poética* da linguagem. Essa função não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem e, por outro lado, o escrutínio da linguagem exige consideração minuciosa da sua função poética. [...] A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas outras atividades verbais ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário. (2005, p.128)

Pode-se considerar a função poética como uma espécie de *poeticidade*, ou seja, aquilo que, em um texto determinado, é fator gerador de poesia – ainda que tal função esteja presente, também, em enunciados não artísticos – o que está mais de acordo com a definição de Todorov:

Qualifico como momento único e essencial da poesia esse objeto de expressão, da massa verbal... A poesia não é mais do que um enunciado que visa à expressão [...] O conteúdo da noção de poesia é instável e varia no tempo, mas a função poética, a *poeticidade*, como sublinharam os formalistas, é um elemento *sui generis*... Porém como se manifesta a poeticidade? No fato de que a palavra é sentida como palavra, e não como simples substituto do objeto nomeado, nem como extravasamento de emoção. (1996, p.371-72)

Função poética ou *poeticidade*, o uso de recursos expressivos próprios da composição artística – que podem ser definidos, mais ao gosto do senso comum, como *figuras de linguagem* – não faria sentido literalmente, caso fosse mero ornato estilístico centrado no plano da expressão.

Os efeitos de sentido possíveis são obtidos quando da leitura ou audição de um poema – mesmo que virtualmente, ou seja, quando se pense em um público potencial, cuja natureza se pode vislumbrar a partir da enunciação ocorrida no texto – e para que haja efeito de sentido, é indispensável que o signo linguístico, mesmo em estado de semi-símbolo, já que não deixa de ser signo, seja tomado em sua plenitude, isto é, apresente-se indissociavelmente como expressão e conteúdo, *significante* e *significado*.

Sendo assim, as figuras de linguagem verificáveis no plano da expressão geradoras de recorrências sonoras, como a anáfora, a aliteração, a assonância, a paranomásia e a epístrofe estabelecem, não por acréscimo, mas por concomitância indispensável, recorrência semântica. Chega-se à noção de *paralelismo*, assim definida por Jakobson: “[...] a equivalência de som, projetada na sequência como seu princípio constitutivo, implica inevitavelmente equivalência semântica”²⁰⁰, e “Palavras de som semelhante se aproximam quanto ao seu significado”²⁰¹. A título de exemplo, veja-se o que o linguista e semioticista russo afirma sobre o recurso da rima em particular:

Conquanto a rima, por definição, se baseie na recorrência regular de fonemas ou grupos de fonemas equivalentes, seria uma simplificação abusiva tratar a rima meramente do ponto de vista do som. A rima implica necessariamente uma relação semântica entre unidades rímicas. (2005, p.144)

Contudo, a rima é apenas um exemplo. A relação som/sentido, assim, não poderia ser abordada em produções poéticas que não se valeram desse expediente, como é o caso da literatura latina. Todas as figuras de linguagem fundadas na recorrência sonora estão representadas na definição há pouco transcrita, como especifica Jakobson nesta outra: “A rima é apenas um caso particular, condensado, de um problema muito mais geral, poderíamos mesmo dizer do problema fundamental da poesia, a saber, o *paralelismo*”²⁰².

O paralelismo que, basicamente, pode ser definido pela assertiva *equivalência sonora implica, inevitavelmente, equivalência semântica*, foi verificado no poema analisado, de *Amores*, nas anáforas, na epístrofe e na paranomásia antes citados. Uma vez que a recorrência

²⁰⁰ 2005, p.146-47.

²⁰¹ *Ibidem*, p.150-51.

²⁰² *Ibidem*, p.146.

sonora tenha sido justificada também semanticamente, não há razão para entendê-la como mero ornato artificioso e exagerado, mas, ao contrário, como uma necessidade na construção linguística geradora de sentidos por ela sugeridos. É com base nessa noção de paralelismo que se justificam outras recorrências sonoras também presentes na elegia, listadas a seguir:

- 1) Relação de paranomásia entre *mendosos* e *mores*, presente no verso 01;
- 2) Relação de aliteração do [k] na sequência *carmina culpet/ culpantis cupiam*, entre os versos 21 e 22;
- 3) Relação de paranomásia entre *molli* e *mobilis* no verso 14;
- 4) Relação de paranomásia entre *pulli* e *capilli*, no verso 41, e epístrofe entre *capilli* e *capillis*, no final dos versos 41 e 43, extensiva à relação *pulli/ceruice/capilli*, ainda no verso 41, e à relação *croceis/capillis*, no verso 43;
- 5) Relação de paranomásia entre *quas* e *quisquam*, no verso 47.

Em 1, a relação é configurada entre um adjetivo e um substantivo, o que é morfologicamente comum a essas classes de palavras, já que os adjetivos existem em função dos substantivos, unindo-se a eles e estabelecendo concordância de gênero, caso e número. Nesse par de palavras, a concordância nominal gramaticalmente exigida é reforçada por uma concordância fonética, que dá à relação comumente existente de número e gênero um acréscimo sonoro e até visual, pela semelhança óbvia entre os termos, caracterizando a paranomásia. Se uma concordância natural entre substantivo e adjetivo já é deflagradora de um liame entre as palavras, poder-se-ia dizer que, no exemplo citado, tal concordância chega a sua máxima possibilidade, dentro de um contexto específico, pela recorrência dos fonemas [m], [o], [e] e [s], que permeiam os termos em questão. O enunciador, assim, não somente qualifica, pelo adjetivo *mendosos*, que os *mores* (costumes/comportamentos) sejam viciosos, vergonhosos, incorretos ou condenáveis, como expressa isso associando fonética e semanticamente as palavras, pelo princípio do paralelismo, criando conotação a partir de procedimento poético semi-simbólico. Os *mores/comportamentos* seriam tão *mendosos/vergonhosos* a ponto de quase se caracterizarem como uma coisa só, ou seja, quase representados pela mesma palavra.

Em 2, a aliteração é verificada justamente em posição-chave, ou seja, no início das palavras em questão, ocorrendo exatamente por quatro palavras seguidas, as duas últimas do verso 21 e as duas primeiras do verso 22.

Em *carmina culpet* há a relação entre algo que é próprio do eu elegíaco, *mea carmina*, com algo que é, por sua vez, da esfera do objeto desejado, *culpet* – verbo em terceira pessoa, indicando a ação da *garota* – *aquela que critica*. Os poemas seriam propriedade desse eu poético; por extensão metonímica, ele mesmo; a crítica seria uma ação da *garota*. O mesmo se dá com *culpantis cupiam*. O verbo indica a ação do enunciador, em primeira pessoa, e o genitivo *culpantis* refere-se à *garota* desejada.

Sendo assim, o que se depreenderia denotativamente e de forma imediata, o desejo do eu lírico pela garota e a decorrente vontade de proximidade e junção dos dois, é verificado conotativamente no plano da expressão, uma vez que ambos já estariam foneticamente unidos, pela recorrência aliterante do [k]. O enunciador quer tanto unir-se à garota que o critica que, dentro de suas possibilidades poéticas, já o faz expressivamente e, por consequência, semanticamente. Se *carmina* e *cupiam* se referem ao enunciador, com *culpet* e *culpantis* sendo termos relativos ao objeto de desejo desse enunciador, há inclusive um *cercar* desse objeto de desejo pelo enunciador, representando iconicamente²⁰³ o próprio ato físico de abordagem amorosa descrito nos versos:

[*mea*] *carmina culpet* (v.21) / *culpantis cupiam* [*sustinuisse femur*] (v.22)

[quisera eu ter erguido a perna daquela que critica meus poemas]

=

enunciador objeto de desejo / objeto de desejo **enunciador**

Em 3, a paranomásia entre *molli* e *mobilis* não liga, por sua vez, termos já gramaticalmente concordantes, e, sim, dois adjetivos que se referem a substantivos diferentes, com o primeiro referindo-se a *toro* (cama/ leito), e o segundo à garota sobre a qual se discorre. Se o liame morfológico isola, de certa maneira, o conjunto *molli/toro* do conjunto *mobilis/puella* (elíptico), a concordância gramatical não existente é suprida pela fonética, em que se tem uma equação simples: se *molli* liga-se a *mobilis*, pela presença repetida dos fonemas [m], [o], [l] e [i], *toro/cama* ligar-se-ia à garota, tendo-se, semanticamente, um reforço obtido através da expressão de que a garota, de fato, agradaria o eu elegíaco na cama, ou seja, no ato amoroso. O fato de a garota ter *relação íntima com a cama*, o que se dá via

²⁰³ De acordo com a definição de *ícone* apresentada por Lopes (2003, p.45): *As fotografias, cópias, impressões digitais, etc., possuem a particularidade de incluir uma relação necessária entre a parte que expressa, formalmente, o conteúdo (= significante) e o conteúdo expressado (= significado). Por esse lado, os ícones se aproximam bastante da natureza dos índices (motivação necessária), mas não se confundem com estes porque a fonte produtora dos ícones é a mente humana [...].*

expressão, já que seus adjetivos são muito próximos foneticamente, estabelece liame semântico entre ela e o leito, metonímia para a relação amorosa em si, justamente aquilo que, denotativamente, mesmo em um primeiro plano de leitura mais superficial, o enunciador afirma.

A relação obtida por meio de paranomásia e de epístrofe, verificada em 4, é mais complexa, justamente por abranger mais termos, de onde se possa auferir uma trama maior de sentidos sugeridos. De início, nítida é a anáfora existente entre os versos 41 e 43, já citada, uma vez que ambos começam por *Sive*. Já se discorreu, neste capítulo, sobre o estabelecimento de pertinente correspondência semântica que existe quando ocorre correspondência fonética (paralelismo). No caso da anáfora, a correspondência fonética – e consequentemente semântica – é bastante forte, uma vez que, ao abranger palavras inteiras, a repetição geralmente ultrapassa as recorrências de aliteração e de paranomásia. Para os versos citados, concorre para o já referido efeito de *um verso é como o outro* o fato de haver, além da anáfora já identificada, uma epístrofe entre *capilli* e *capillis*, palavras finais dos versos em questão. De fato, foneticamente, são os versos mais semelhantes do poema, por iniciarem e terminarem iguais.

Além da anáfora e da epístrofe identificadas, a estrutura inicial, em que após o *Seu* vêm exatamente as formas verbais *pendent* (v.41) e *flauent* (v.43), contribui para a semelhança dos versos. Se, denotativamente, o que está sendo expresso é a informação referencial de que tanto mulheres morenas – de cabelos negros – quanto mulheres loiras – de cabelos da cor do açafrão – agradam ao gosto do enunciador, ou seja, são *iguais* para ele, isso também é expresso, conotativamente, pelo fato de os versos serem também em muito semelhantes.

Ainda no verso 41, percebe-se a semelhança entre *pulli* e *capilli*, a partir do que se evidencia uma paranomásia. Mais uma vez aparece um exemplo em que, além de haver concordância nominal natural de caso, gênero e número entre substantivo e adjetivo, há, também, concordância fonética: *p* e *-lli*, o que liga os termos semanticamente, pois são de fato os cabelos realmente negros, o que se expressa até na matéria fônica. Se os *capilli* do verso 41 ligam-se a *pulli* do mesmo verso, no verso 43 o termo *capillis* já citado liga-se ao termo *croceis*, pela recorrência do *[k]*. O que é expresso semanticamente, de forma inicialmente denotada, o fato de os cabelos poderem ser negros ou loiros, também é expresso foneticamente, uma vez que a palavra *capilli(s)* serve tanto a *pulli* quanto a *croceis*. *Capilli*, de certa forma, apresenta-se de maneira ambivalente, podendo adaptar-se foneticamente – e semanticamente – tanto a uma cor como a outra:

capilli pulli
e
capillis croceis

A última relação de possível sentido verificada no trecho pode ser estabelecida pela combinação das palavras *niuea pulli ceruice capilli* no verso 41. Pela tradução do verso: *(Se) negros cabelos (pendem) pela nuca branca*, verifica-se que a concordância ocorre entre *niuea/ceruice* e entre *pulli/capilli*. No entanto, tais termos vêm intercalados, ou mesmo misturados. Tem-se o negro/*pulli* (do cabelo) em meio à branca/*niuea nuca/ceruice*, e a mesma *nuca/ceruice* em meio aos cabelos/*capilli negros/pulli*, o que constrói uma imagem de cabelos negros sobre uma nuca branca feminina, não de modo a cobri-la por inteiro, mas a deixá-la à mostra, intercalada por madeixas. A sugestão dessa imagem, bastante visual, não é expressa denotativamente, mas é gerada pela organização das palavras no verso – ou ao menos sua específica caracterização – o que só pode ser verificado a partir de conotação, ou seja, de um novo conteúdo/sentido gerado pela expressão, também em formação quase icônica daquilo que é descrito:

Niuea pulli ceruice capilli
=
Nuca branca / cabelo negro / nuca branca / cabelo negro

Como contraste a esse tipo de descrição que se dá também expressivamente pela organização lexical, vale ressaltar, nessa elegia, um caso em que também há uma descrição, mas cuja conotação ocorre por meio de uma metáfora mais direta. É o caso do verso 08, em que o eu elegíaco sente-se como a popa de um barco desgovernado, o que provoca, no leitor, a imaginação exata da *cena*. A passagem também apresenta uma possibilidade de ampliação de sentido, mas a conotação, no caso, reside na semelhança fálica de um barco com o órgão sexual masculino. O enunciador não é exatamente o barco, mas a popa, ou seja, a parte traseira dele, e não consegue governar o veículo – e seu formato fálico – que vem a sua frente – por extensão, seu próprio membro: *Auferor ut rapida concita puppis aqua* [*Sou levado, como a rápida popa na agitada água*]. Com humor, pode-se ver, no verso, a representação do próprio eu poético, que não consegue conter-se sexualmente diante de tantos *amores*.

Das recorrências sonoras listadas, aquela identificada no item 5, encontrada no verso 47, diz respeito à relação de paranomásia entre *quas* e *quisquam*; esse termo está no caso nominativo e aquele, no acusativo, concordando com *puellas*. Modificando a ordem do verso latino, ter-se-ia a seguinte ordem direta: *quisquam* (nominativo/sujeito) – *probet* (verbo) – *quas puellas* (acusativo/objeto direto). A relação semântica que há no fato de esse sujeito *quisquam* (alguém, qualquer um) *probare* (aprovar/aceitar/estimar/contentar-se/julgar de forma favorável) *quas puellas* (aquelas garotas) também está expressa foneticamente, pela paranomásia entre *quisquam* e *quas* – o segundo termo inteiramente contido no primeiro – em que *quas*, o objeto desejado/aprovado, está presente no ser que deseja/aprova, *quisquam*, situação em que, mais uma vez, a expressão confirma o sentido inicial, reforçando-o.

Todos os efeitos listados e dissertados até aqui foram percebidos através de alguma recorrência fonética que, pelo princípio do paralelismo estabelecido, implicou recorrência semântica, a partir do que se configurou a conotação através do semi-símbolo poético, portador de uma noção – artificial – de motivação, afinal *o que se diz* no texto, em uma leitura inicial denotada, é representado também por algum recurso expressivo. Assim, o plano do conteúdo relaciona-se ao plano da expressão em um contexto textual único e organizado *ad hoc*, já que o signo linguístico é arbitrário.

Tal expediente, comum a qualquer produção poética, ganha, em Ovídio, uma presença mais marcante, por características de estilo já citadas. O eu elegíaco ovidiano tem por peculiaridade a retórica, a busca por um convencimento incessante a respeito de algo. No entanto, esse enunciador não logra convencer usando apenas os recursos de paralelismo. Ainda dentro do âmbito da conotação e da construção dela por figuras de linguagem, a hipérbole – figura diretamente identificada com o exagero – é verificada duas vezes no verso 10, através dos termos *centum* e *semper*. O eu poético justifica *cem causas* para que esteja sempre amando, mas não apresenta, no decorrer do texto, um número tão grande de motivos para que ame *semper*, o que ambigualmente pode referir-se a amar *sempre* várias moças diferentes ou amar *sem parar* e *várias vezes seguidas* uma mesma jovem, referindo-se mais diretamente ao ato sexual.

A ironia também está presente no verso 04: *in mea crimina eo*. Uma vez confesso, o réu vai aos seus crimes, ou seja, irá contá-los a seu público leitor. No entanto, não se afirma ir contá-los, mas sim que se lhes vai, ou seja, é como se o enunciador também afirmasse que os crimes são confessos, mas uma vez confessos, pode-se incorrer neles novamente. O trecho é uma representação metonímica do texto. O eu elegíaco confessa seus delitos, após o que, imediatamente, volta a eles, depois do poema/confissão.

Fora do âmbito do paralelismo, especificado aqui pela assertiva já mencionada de que *equivalências sonoras implicam equivalências semânticas*, ou seja, fora do âmbito da recorrência fonética para edificação de efeitos de sentido sugeridos conotados, e também de figuras como a hipérbole ou a ironia, a retórica ovidiana, na elegia em questão, é construída também por um recurso mais próprio à oratória, qual seja, a apóstrofe. Tal figura consiste no uso de um vocativo para chamamento da segunda pessoa do discurso, ou presentificação dela. Uma leitura textual, embora pressuponha a figura de um ouvinte – pensando também na enunciação oral dos textos latinos, como ocorria na época em que eram escritos –, geralmente é focada na relação enunciador/mensagem. O enunciador participa da leitura mais diretamente, ao enunciar o texto com sua voz, e a mensagem, ou próprio texto, contém o assunto enunciado. Tudo isso ocorre para que um ouvinte receba a mensagem, mas os textos, em geral, relegam esse ouvinte ao papel exclusivo da audiência – aqui entendida como a audiência física, não aquela pressuposta e contida no próprio texto, portadora da memória textual e discursiva, como se definiu, aqui, no capítulo anterior²⁰⁴.

O que ocorre nos textos de Ovídio, e na elegia II, 4 em especial, é um chamamento desse ouvinte para dentro do texto, uma citação do leitor, que acaba também se tornando personagem, na própria mensagem. Embora mais comum no âmbito da retórica e da oratória, tal recurso também é comum em produções poéticas. Em Ovídio, no entanto, assim como os já citados efeitos expressivos, há uma recorrência muito grande desse efeito. O enunciador ovidiano vale-se desse expediente, seja usando um possível ouvinte real, tornando-o, ao menos no momento da enunciação, aquele para quem ele *fala*, seja presentificando um ouvinte que só pode ser imaginário, uma vez que já era personagem bastante fantasioso de seu relato.

É também assim que, em *Metamorfoses*, por exemplo, no famoso trecho da descida de Orfeu aos infernos a buscar Eurídice, no momento da descrição dos penitentes, um deles, Sísifo, é invocado diretamente pelo eu poético ovidiano, como se fosse audiência para o seu relato. Eis o verso traduzido por Bocage, que também recupera a invocação da 2ª pessoa, presente nos versos latinos, para essa passagem presente no verso 42 do Livro X²⁰⁵: *À fugaz linfa Tântalo não corre/ A roda de Ixion de assombro para/ Os abutres cruéis não mordem Tício/ As Bélides os crivos cair deixam/ Tu, Sísifo, te assentas sobre a pedra*. É claro que, na impossibilidade de tornar Sísifo realmente sua assistência, o enunciador ovidiano dá maior força e contundência ao relato trazendo, para o ouvinte real, a sensação de que Sísifo estaria

²⁰⁴ p.104.

²⁰⁵ Ovídio. *Metamorfoses*. Trad. de Bocage. São Paulo: Hedra, 2007, p.157.

realmente à sua frente, a ponto de poder ser invocado. É como se o caso relatado ocorresse, de fato, frente ao ouvinte, o que é representado teatralmente ali.

Na elegia 4, o recurso da apóstrofe é utilizado em passagens em que as mulheres da preferência do eu elegíaco são invocadas, como se se tratasse das próprias leitoras/ouvintes do poema. Verifiquem-se os versos 17-19: *Siue es docta, places raras dotata per artes:/ Siue rudes, placita es simplicitate tua./ Est, quae Callimachi prae nostris rustica dicat*. Em todo o texto, predomina a descrição das mulheres em terceira pessoa, o que o verso 19 representa pelas formas verbais *dicat* e *est*. No entanto, nos versos 17 e 18, há a apóstrofe, e duas supostas ouvintes são tratadas como se fossem as próprias mulheres descritas, o que se deflagra pelos verbos em segunda pessoa: *es* e *places*, e pelo pronome possessivo *tua*. Como recurso de persuasão, comparar a provável leitora/ouvinte à mulher desejada é artifício mais do que engenhoso, afinal, como o eu poético afirma no verso 20, *a quem agrado, também me agrada sempre*, fato que estabelece um jogo de conquista pessoal para o convencimento.

O mesmo ocorre na passagem dos versos 33-34: *Tu, quia tam longa es, ueteres Heroidas aequas./ Et potes in toto multa iacere toro*, o que o pronome pessoal *Tu*, e os verbos *aequas* e *potes* comprovam. Trazer o público para a própria mensagem, chamá-lo para dentro do discurso, é recurso retórico de convencimento e estratégia de oradores, uma vez que tem sua base no uso predominante da *função apelativa*. A esse respeito, basta verificar que os textos publicitários modernos, cuja finalidade única é o convencimento a respeito de algum produto/ideia, utilizam-se do mesmo expediente²⁰⁶.

Como já foi demonstrado, Ovídio desenvolve uma retórica a partir de conotação ou, utilizando a expressão cunhada por Jakobson, através de *função poética*. A argumentação mais retórica, entretanto, não costuma fazer uso de recursos poéticos para convencer, isto é, não há, em discursos mais argumentativos, um predomínio ou avultamento da referida função dentro da hierarquização que o semioticista russo estabelece. Pode-se afirmar que as funções predominantes para o convencimento sejam, além da função obviamente ligada ao raciocínio lógico, a *função referencial*, bem como as *funções apelativa* e *emotiva*. Como se verificou, o texto ovidiano é construído, ao menos em seu caráter persuasivo, em algumas passagens, também com o uso predominante da função apelativa. Já o predomínio da função emotiva, por sua vez, pode ser percebido em alguns trechos: de forma menos direta, com a utilização de pronomes demonstrativos de primeira pessoa; de maneira mais incisiva, com a utilização de pronomes pessoais e verbos em primeira pessoa. A respeito do primeiro caso, assinalem-se os

²⁰⁶ Como os famosos *slogans* do refrigerante Coca-Cola, por exemplo: “Beba Coca-Cola” e “Viva o lado Coca-Cola da vida”.

versos 25 e 27, em que se verifica a ocorrência do pronome *haec* para designar primeiro a *moça que canta* e, depois, a *moça que toca*. Ora, se se está discorrendo sobre vários tipos de moças, espera-se que o assunto seja referido em terceira pessoa. Ao preferir o pronome demonstrativo de primeira pessoa, o discurso do enunciador ganha em *performance* e teatralidade, já que *fala desta moça* – ou seja, não *daquela* – que está junto a ele, o que também, pela proximidade, relaciona-se à relação amorosa que está *ocorrendo* – o eu elegíaco continua com seus *crimes*, portanto, *ir a eles* para contá-los é, com desfaçatez, continuar cometendo-os, a respeito do que já se afirmou.

Como contraste, tem-se o verso 29, logo na sequência, em que a *moça que dança* é tratada em terceira pessoa, por *illa*. No verso 46, esse tipo de contraste entre primeira pessoa e terceira pessoa para os pronomes demonstrativos revela, inclusive, certa preferência do eu lírico por um tipo de mulher, embora seu discurso, em um primeiro momento, iguale-as: *Haec melior specie corporis; illa sapit*, ao referir-se às mulheres citadas no verso anterior, a mulher de *noua aetas* e a mulher de *senior aetas*: *Me noua sollicitat, me tangit senior aetas*. Apesar de gostar das duas, é a mulher mais nova aquela que está próxima, junto a ele, designada pelo pronome em primeira pessoa *haec*, ao passo que a mais velha é tratada por *illa*. Mais uma vez, não há como eliminar o humor que o texto ovidiano sugere a suas interpretações: se gosta tanto da *nova* quanto da *velha*, o enunciador se aproxima da primeira, enquanto afasta a segunda, tudo assinalado através da escolha dos pronomes demonstrativos.

O uso da função emotiva, no entanto, aparece de forma mais direta no uso dos pronomes pessoais de 1ª pessoa, nas formas verbais correspondentes e nos pronomes possessivos também de 1ª pessoa, já que a partir disso obtém-se certo efeito de *comoção*, recurso persuasivo para provar, através da piedade e simpatia do público, a inocência do *rêu*, que é o próprio enunciador nesse caso. Logo no primeiro verso da elegia, o pronome *ego* aparece, sendo o sujeito elíptico do verbo em primeira pessoa *confiteor*, do verso 03. Além das duas palavras citadas, nos dez primeiros versos do poema há vários termos ligados à 1ª pessoa: *meis* (v.02); *mea* (v.04); *odi* (v.05); *possum* (v.05); *me* (v.07); *mihi* (v.07); *auferor* (v.08); *meos* (v.09); *ego* (v.10) e *amem* (v.10). A partir desse ponto, embora ainda apareçam formas relativas à 1ª pessoa, reforçando o sentido provavelmente buscado – formas *meae* (v.12); *mea* (v.21); *me* (v.31); *meo* (v.36); *me/me* (v.39); *meus* (v.44) e *me/me* (v.45), por exemplo – o discurso é construído sobre a 3ª pessoa e, às vezes, também sobre a 2ª, como já se mostrou, o que faz com que o discurso dedique maior atenção ao assunto tratado: as mulheres do gosto do eu lírico. O predomínio da 1ª pessoa, no entanto, exatamente no início do texto, colocado de forma *humilde* – o eu lírico confessa seus erros e admite sua impotência

para combatê-los – serve para que o público que irá *julgar* o eu poético estabeleça uma relação de empatia com ele, em um *processo* em que o *réu* se torna também um pouco vítima e, portanto, mais digno de pena, de benevolência, que de crítica.

Também a 1ª pessoa do plural aparece no texto, em dois momentos-chave: nos versos 19-20, o possessivo *nostris*, em ablativo plural, aparece referindo-se a um *carminibus* elíptico, já que a construção *rustica carmina* dispensaria a repetição do termo. Se o enunciador está, metaforicamente, sendo *julgado* por *amar demais*, e esse é seu *crime*, impossível não relacionar isso a seus próprios poemas, como o próprio eu lírico ovidiano faria posteriormente nos poemas do exílio. Esse amor excessivo, o *crime*, está, justamente, no erotismo exacerbado do livro dos *Amores*. Ao sugerir que os versos não são apenas dele, mas *dele e do leitor* (*nostris*), pois os *crimes* são seus versos, o eu elegíaco, mesmo tendo fingidamente confessado seus erros no início da elegia, não permite que alguém possa julgá-los, ao menos não sem também ser passível de julgamento – os poemas são dele e de quem os lê.

A 1ª pessoa do plural aparecerá também no último verso do texto, na forma de pronome pessoal: o termo *noster*, referindo-se a *amor* – *Noster in has omnis ambitiosus amor* (A todas elas nosso amor ambiciona) – coloca em julgamento não apenas o amor do enunciador, mas o dele e do público, completando o sentido sugerido pelo verso anterior: *Denique quas tota quisquam probat Vrbe puellas* [Enfim, aquelas garotas que, em toda Roma, alguém aprove]. Uma vez que ele ama somente aquelas garotas que também são do gosto de qualquer outra pessoa em Roma, com esse amor-crime sendo *noster* e não *meus*, não há como ele ser julgado sem que os outros também o sejam, com o que, mesmo confessando-se *culpado* no início da elegia, impossibilita magistralmente qualquer *condenação* ao final, já que compartilha a culpa com todos os leitores.

O eu poético ovidiano, ao fazer uso de recursos expressivos relacionados à função poética, gerando conotação que vai ao encontro de uma denotação primeira e referencial, usa o conotativo como auxiliar a sua argumentação. No entanto, não deixa de apresentar recursos mais comuns ao convencimento retórico, quando há o predomínio de função apelativa e emotiva, como já foi demonstrado. O que é próprio da poesia concorre com procedimentos mais caros a outras modalidades discursivas – como as da retórica e da oratória – o que define a peculiar poética de Ovídio: um poeta abundantemente expressivo e persuasivo, que se coloca em defesa de alguma *causa*, ampliando essa característica genérica da própria elegia.

Para finalizar a análise da elegia II, 4, cite-se o verso 44, com sua tradução: *Omnibus historiis se meus aptat amor* [Meu amor adapta-se a todos os relatos]. Nesse trecho, após usar alusões mitológicas, com a citação de Leda e Aurora, o eu elegíaco confessa,

metaforicamente, que *sua tese adapta-se a qualquer argumento* ou, por fim, *só o que importa é convencer, persuadir*, e para isso usa a expressão de forma tão *exagerada*. Se o faz com eficiência, ainda assim deixa à mostra as estruturas textuais que permitem interpretar a retórica expressiva como necessidade de um estilo que, por isso mesmo, é eficaz e singular, convidando o público a participar desse *jogo* de descobertas semânticas.

5.3 Pônticas, III, 8: a *rudeza* do conteúdo obtida pelo *ornato* da expressão

Na análise da elegia dos *Amores*, evidenciaram-se aspectos de conformidade, ou seja, situações em que, pela recorrência fonética, houve reforço do conteúdo textual, no plano da expressão, ambos seguindo uma mesma orientação argumentativa. Com isso, embora o sentido da elegia tenha sido ampliado conotativamente, os novos sentidos, oriundos das figuras de linguagem observadas, potencializaram o sentido denotado, sem, entretanto, contradizê-lo.

Com base nisso, a leitura que se propõe, nesta seção, para a elegia das *Pônticas*, busca mostrar duas coisas. Primeiramente, que o mesmo estilo expressivo, ou seja, que o uso descomedido das figuras de linguagem, especificamente aquelas que dão conta de recorrências fonéticas, está presente, também, em uma elegia *do exílio*. Essa identificação serve, além da análise do texto tomado isoladamente, para sugerir que não há mudanças tão grandes entre o fazer poético dessa fase e aquele da outra fase, já que tal expressividade, mais uma vez, não se apresenta como acessória ou desprovida de sugestões semânticas.

Contudo, diferentemente do que ocorreu com a leitura que se fez da primeira elegia do corpus desta pesquisa, não se verificaram, na epístola das *Pônticas*, apenas confluências entre expressão e conteúdo, em que uma viesse confirmar o outro, de modo a ampliar sua significação. Há, além de ocorrências desse tipo, um tom geral nitidamente irônico, em que a expressão também nega o conteúdo, especificamente no que diz respeito às sugestões, por parte do enunciador, de que os versos seriam menos graciosos, mais rudes, influenciados pelo contexto do local de escrita.

Uma vez que o texto reproduz e amplia, semanticamente, pela expressão, a alegada falta de refinamento estético, e que isso é obtido por meio das mesmas figuras de linguagem utilizadas em outras elegias, o eu poético ovidiano acaba por contradizer-se, afinal mantém sua expressividade singular. Ela estaria, no entanto, a serviço de *causa* diversa. Esse segundo elemento a ser mostrado na análise que segue reforça, na verdade, a tese de que o *estilo* ovidiano tenha se mantido também nos poemas dessa última fase e, além disso, expõe um eu

elegíaco cujo *fingimento poético* fica mais evidente, o que acrescenta ainda mais à defesa da ideia de que não se pode *confiar* nesse enunciador, tampouco nos dados que ele fornece, a não ser em âmbito estritamente artístico, considerando, em tudo, um *jogo* de significação para além da simples denotação.

Apresenta-se, a seguir, a epístola III, 8²⁰⁷ – dirigida a um enunciatário nomeado Máximo – com sua correspondente tradução, que segue os mesmos parâmetros fixados para a tradução da elegia anterior:

Quae tibi quaerebam memorem testantia curam

[Eu procurava, como testemunho de uma atenção permanente,]

Dona Tomitanus mittere posset ager.

[Quais presentes pudesse mandar, a você, a região de Tomos.]

Dignus es argento, fuluo quoque dignior auro,

[Você é digno da prata, e é ainda mais digno do fulvo ouro,]

Sed te, cum donas, ista iuuare solent.

[Mas essas coisas costumam servir mais quando é você quem as dá.]

Nec tamen haec loca sunt ullo pretiosa metallo: 05

[E, além disso, essas terras não são preciosas de algum metal:]

Hostis ab agricola uix sinit illa fodi.

[O inimigo permite, penosamente, elas serem cavadas pelo agricultor.]

Purpura saepe tuos fulgens praetexit amictus,

[Comumente, a púrpura fulgurante orna seus trajes,]

Sed non Sarmatico tingitur illa mari.

[Mas ela não é tingida no mar dos sármatas.]

Vellera dura ferunt pecudes et Palladis uti

[Os carneiros trazem os velos rudes,]

Arte, Tomitanae non didicere nurus. 10

[De modo que as moças de Tomos não aprenderam com a arte de Palas.]

Femina pro lana Cerealia munera frangit

[Diante da lã, a mulher mói, nos ofícios de Ceres]

Subpositoque grauem uertice portat aquam.

[E transporta, sobre a cabeça, a água pesada.]

²⁰⁷ Ovide, 2002, p.109-110. (Texto traduzido e estabelecido por Jacques André)

Non hic pampineis amicitur uitibus ulmus,

[Aqui, o olmeiro não é coberto pelos ramos das videiras,]

Nulla premunt ramos pondere poma suos.

[Nenhum pomo pressiona seus ramos com o peso.]

Tristia deformes pariunt absinthia campi 15

[Os campos disformes geram os tristes absintos]

Terraque de fructu quam sit amara docet.

[E a terra, pelo fruto, ensina o quanto é amarga.]

Nil igitur tota Ponti regione Sinistri

[Assim, não havia nada, em toda a região do sinistro Ponto]

Quod mea sedulitas mittere posset erat.

[Que minha dedicação pudesse lhe enviar.]

Clausa tamen misi Scythica tibi tela pharetra:

[Mandei a você, todavia, flechas guardadas em uma aljava da Cítia]

Hoste, precor, fiant illa cruenta tuo. 20

[Peço que elas, sanguinárias, tenham sido feitas para o seu inimigo.]

Hos habet haec calamos, hos haec habet ora libellos,

[Este lugar só conhece esses cálamos; este lugar só conhece esses livros,]

Haec uiget in nostris, Maxime, Musa locis!

[É esta a musa, Máximo, que vige em nossas regiões.]

Quae quamquam misisse pudet, quia parua uidentur,

[Mas, se ter enviado essas coisas causa vergonha, por pequenas que elas parecem,]

Tu tamen haec, quaeso, consule missa boni!

[Ainda assim considere, de bom grado, as coisas enviadas a você, eu rogo.]

A interpretação mais profunda que se propõe à epístola é capaz de chegar ao nível da conotação é aquela fundamentada na expressividade do texto; o procedimento pautar-se-á por evidenciar a relação entre a localidade de Tomos e o fazer poético do enunciador ovidiano, bem como a presença das flechas enviadas ao amigo tomadas como metáfora dos versos dessa elegia. Tal relação descortina o *fingimento* do eu elegíaco que, para provar serem rudes e desprovidos de refinamento os versos, faz isso por meio de técnicas poéticas bastante elaboradas, em poesia não desprovida de ornamentação estilística. Para a defesa dessa leitura concorrem vários elementos textuais, com base na escolha e organização lexicais.

Antes disso, no entanto, convém analisar em separado duas passagens, apenas para demarcar que o *estilo* de Ovídio, em particular o uso das figuras de linguagem relativas à recorrência fonética, está presente também nessa elegia. Tais passagens, porque têm as possibilidades de significação ampliadas pelo arranjo da expressão, sugerem que o eu poético ovidiano não atravessaria uma crise linguístico-criativa, como por vezes se afirma a respeito dos poemas das *Pônticas*, e que ele mantém, de forma perene, o mesmo procedimento de mostrar na expressão o que descreve no conteúdo, como fazia nos *Amores*, e que cada um desses procedimentos acarreta vários tipos de sugestão semântica.

O primeiro exemplo de uma construção poética desse tipo encontra-se no verso 14: *Nulla premunt ramos pondere poma suos*. Mesmo que se afirme no verso que *os pomos não pressionam, com o peso, seus* [do olmeiro/de qualquer árvore] *ramos*²⁰⁸, ou seja, que não há uvas ou frutos que se desenvolvam na região de Tomos, a imagem dos frutos nos galhos é descrita e, portanto, sugerida, ainda que por uma técnica de lítotes.

Uma das formas de pôr um elemento em evidência é por contraste com outro. Esse procedimento, adotado bastante em textos literários, seja por meio de uma simples diferenciação no narrar ou descrever dois elementos diferentes²⁰⁹, seja através do uso poético da expressão, ou seja, pela recorrência fonética, reforça por oposição o que se quer exaltar. No verso em questão, é bastante nítida a repetição do [o], o que configura uma assonância, presente nas quatro últimas palavras. Nesse caso, não há, obviamente, representação onomatopaica de um suposto *som de fruta* ou *som de uva*, mas a sugestão da representação quer gráfica quer fonética dos próprios frutos, o que se dá de duas maneiras. A primeira é pela forma que assume o aparelho fonador, mais especificamente a boca, na produção desse som, qual seja, uma forma arredondada, em que o ar preenche a boca antes da pronúncia das consoantes – o [p] *oclusivo* e o [m] *nasal*²¹⁰ – fazendo crescer uma espécie de bolha, até que a

²⁰⁸ *Suos ramos* pode tanto referir-se aos ramos do olmeiro (*ulmus*), citado no verso anterior, tratando-se, portanto, tanto de gavinhas de videira que o cobririam, com os pomos sendo uvas que pressionariam os galhos dessa árvore com o peso, como os ramos de qualquer outra árvore que, por não darem frutos, não sentiriam a pressão de seu peso, e, portanto, tratar-se-ia de uma generalização que abarcaria o cultivo de qualquer árvore frutífera.

²⁰⁹ Em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, por exemplo, o fato de a cadela da família das personagens principais ter um nome, Baleia, ao passo que as crianças dessa família não têm – são chamadas de *menino maior* e de *menino menor* – realça a hierarquização que se estabelece, em que esses garotos ainda não são tidos como seres humanos, identificáveis e individualizados, estando em posição inferior à do animal, distinguível. Há, assim, um contraste do tipo apontado aqui.

²¹⁰ Classificação de acordo com o *modo de articulação* dessas consoantes. Cf. Callou, Dinah; Leite, Ivone. *Iniciação à Fonética e à Fonologia*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p.71 (classificação universal); e também Stock, Leo. *Gramática de Latim*. 3ª ed. Lisboa: Presença, 2009, p.10 (sobre o sistema consonantal latino em particular).

vogal seja pronunciada²¹¹ – o [o] é, inclusive, uma vogal *arredondada*²¹² – o que imitaria as formas comuns aos frutos e seu crescimento, causador do *peso* citado no verso, o que se dá no próprio ato da enunciação oral.

A segunda seria uma representação icônica²¹³, configurada na própria disposição gráfica do texto, já que o [o] teria também o formato mais aproximado, dentre as letras, daquele que, geralmente, os frutos apresentam. Assim, o verso que sugere a imaginação – mesmo ao negar que haja tais frutos em Tomos – de um galho com pomos pendentes, simula o próprio galho carregado. De vez que se verifica no verso imediatamente anterior (v.13) um único [o] e no verso imediatamente posterior também um único fonema desse tipo, evidencia-se, pelo contraste, a abundância desse fonema no verso 14:

Non hic pampineis amicitur uitibus ulmus

[Aqui, o olmeiro não é coberto pelos ramos das videiras]

Nulla premunt ramOs pOndere pOma suOs

[Nenhum fruto pressiona os ramos com o peso]

Tristia defOrmes pariunt absinthia campi

[Os campos disformes geram os tristes absintos]

A mesma leitura sugerida para o verso 14 pode também ser plausível para o verso anterior, o 13. A incidência, aí, é do fonema [u], também no final do verso, inclusive em maior número – são cinco, entre os três últimos termos, continuando com mais duas ocorrências no início do verso 14. Nesse verso, discorre-se, especificamente, a respeito de uvas. O [u]²¹⁴, assim como o [o], é uma vogal *arredondada*, mas *superior*²¹⁵. A bolha de ar que se produz é, pois, menor, e a abertura também. Faz-se, assim, uma *bolinha* de tamanho inferior àquela produzida pelo [o], mais condizente com uma uva – o que reforça, de acordo

²¹¹ Não se pode, evidentemente, precisar qual seria a pronúncia exata dos fonemas latinos e, consequentemente, seu modo de produção no aparelho fonador. Entretanto, isso não anula o reconhecimento de que se tratava, ainda, de uma vogal *arredondada*, cuja pronúncia produziria, na boca, a sequência articulatória sugerida na análise. Há a hipótese, por exemplo, de que o *o breve* seria um correspondente do *o aberto* do português, ao passo que o *o longo* um correspondente do *o fechado* (Figueiredo; Almendra, 2003, p.20). Nos dois casos, ainda assim, a vogal seria *arredondada*.

²¹² Cf. Callou; Leite (2005, p.79).

²¹³ De acordo com conceito para *ícone* anteriormente estabelecido (p.146).

²¹⁴ Cf. Stock, 2009, p.09: “[o] v foi originalmente tanto uma vogal = u como uma consoante = w [...]”.

²¹⁵ Cf. Ilari, Rodolfo. *Linguística Românica*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2007, p.10.

com essa leitura, a interpretação de que os frutos referidos no verso 14 sejam outros frutos, não os provenientes das videiras citadas no verso 13. Mais uma vez, pode-se reproduzir, pelo formato da grafia do [u], como se sugeriu com os pomos do [o], a forma do próprio cacho da videira:

Non hic pampineis amicitur uitibus ulmus / Nulla premunt

[Aqui, o olmeiro não é coberto pelos ramos das videiras]

Construções menos engenhosas aparecem nos versos 09 e 11 – porque desprovidas do mesmo jogo visual, mas ainda assim representativas de recorrência fonética capaz de estabelecer uma sugestão semântica por meio da própria produção dos sons. É o caso de *[pecudes] vellera dura ferunt* e de *Cerealia munera frangit*, em que a aliteração em [r], que se dá sempre em início ou meio de sílaba – três ocorrências em cada trecho – por sua característica *vibrante*²¹⁶, acaba por simular os entraves do pelo dos animais (verso 09), sugerindo sua rudeza (embaraços, falta de maciez, dificuldade no trato), e também o próprio quebrar/moer/esmigalhar dos grãos, exatamente o que o plano de conteúdo indica estar sendo feito no trecho apontado do verso 11. Há, nesses casos, imitações de natureza mais onomatopaica, em que o arranjo da expressão concorre para reforçar aquilo que se descreve, ou seja, o conteúdo mais imediato – ainda não ampliado e reconfigurado pelas relações expressivas estabelecidas entre os eixos sintagmático e paradigmático.

Tais verificações expressivas vão de encontro a análises que veem, nas obras do exílio e, principalmente nas *Pônticas*, uma paralisação criativa e uma diminuição na qualidade estética, conferindo a esses textos um utilitarismo – convencer amigos a intervir junto ao imperador – e a decorrente falta de *poeticidade*. Diferentemente disso, elas sugerem uma leitura que se relacione, sim, às elegias amorosas, mas não para confirmar supostos dados biográficos, e sim para perceber, entre os textos de diferentes fases, um mesmo *estilo* e uma mesma potencialidade para a conotação obtida por meio de uma expressividade singular, o que descortinaria uma latente interdiscursividade.

A curta epístola, no entanto, não apresenta somente pequenos jogos expressivos isolados, como os citados, o que faria com que fosse admirável apenas em partes ou que apresentasse o estilo composicional de Ovídio de forma claudicante. Há uma conotação maior, ou seja, uma leitura que pode ser feita levando-se em conta mais o *todo textual*,

²¹⁶ Cf. Ilari, 2007, p.10.

também fruto de seleção e combinação lexical, ou seja, aplicação da *função poética* da linguagem de forma hierarquicamente predominante, verificável, também, por meio de recorrências fonéticas.

O tema da missiva restringe-se à necessidade, por parte do enunciador, de enviar algum presente de Tomos a um amigo, nomeado Máximo. Em todo o poema, o verbo utilizado para representar tal envio é *mittere*, seja no infinitivo (v.02 e v.18), seja em outras formas, nominais ou não: *misi* (v.19), no pretérito perfeito do indicativo; *misisse* (v.23), no infinitivo perfeito e *missa* (v.24), no particípio passado. Segundo o *Novíssimo Dicionário Latino-Português*, de F. R. dos Santos Saraiva (2000, p.743), o verbo *mittere* pode, dentre suas várias acepções, significar tanto *lançar/atirar*, quanto *enviar/mandar por carta/escrever*. O verbo serviria, assim, tanto para referir-se ao envio de textos como, também, ao lançamento de qualquer outro objeto material.

Após discorrer sobre a impossibilidade de mandar, de Tomos, algum presente que seja compatível com a *dignitas* do destinatário, uma vez que na região não há ouro ou prata sendo tirados da terra, a púrpura não é extraída no litoral do lugar nem a lã é trabalhada de modo a produzir bons tecidos, o eu poético decide mandar, ao amigo, aquilo que o local mais bem oferece: artefatos bélicos. No caso, flechas/setas encerradas dentro de uma aljava. Contudo, não se pode olvidar que o enunciador, acima de tudo, escreve, ao conhecido, uma epístola, feita em dísticos, à maneira das elegias. Logo, não há como ignorar que haja uma metáfora sugerida, em que uma relação mais estreita entre as setas e os versos, bem como entre a carta/envelope/livro e a aljava se insinue. Tal metáfora é reforçada pela escolha de um único verbo, *mittere*, para representar aquilo que se envia, uma vez que, como se apresentou acima, ele serviria, por sua significação, tanto ao envio do poema, quanto ao envio das próprias flechas. Máximo seria, desse modo, o receptor dos versos e das flechas, da carta e da aljava; ademais, se o envio dos versos é um fato (afinal o poema existe), o das setas não pode ser precisado. Em suma, os versos são mais concretos que as próprias flechas, porque estão textualizados e manifestados no plano da concretude, ao passo que as setas servem, acima de tudo, como uma imagem apenas referida.

Quando se decide, enfim, pelo presente a ser enviado, o termo escolhido é o substantivo *tela*, palavra neutra de *tema* o-, no plural e no caso acusativo, em concordância com o adjetivo *Scythica*, significando as flechas da região da Cítia. Pelo som, o termo *tela*, substantivo feminino de *tema* -a-, é também evocado, e pode significar *teia*, *tecido* ou *trama narrativa*, *texto* e, por extensão, o próprio poema.

É evidente que não há, aí, qualquer possibilidade de se confundir um termo com o outro, afinal para que as formas das palavras se mantenham iguais (*tela*), é necessário que estejam em caso e número diferentes. Logo, não haveria *confusão sintática* possível e polissemia gerada a partir disso. Todavia, pela sonoridade, a escolha do termo, inevitavelmente, faz *ecoar* o outro²¹⁷, com seu sentido imanente, ainda mais quando se atenta ao fato de que Ovídio já havia usado *tela*, enquanto substantivo feminino com a significação mais imediata sendo *teia*, para referir, metaforicamente, tramas narrativas²¹⁸.

Se o que o eu poético manda a seu amigo são flechas e também o poema, sendo que *tela* pode ser tanto uma coisa como a outra, mesmo não havendo, sintaticamente, a possibilidade de ambiguidade, mas apenas uma presença que se dá pelo som igual dos termos, há, nessa escolha, a sugestão da metáfora de que os próprios versos seriam as flechas. Uma vez que o verbo escolhido para aquilo que se envia serve tanto a setas como a coisas escritas, interpretar que haja tal relação metafórica não é descabido.

Outro termo, ainda, concorre a essa relação: *calamos* (v.21). Após declarar que irá enviar flechas para o conhecido, como presente – o que não deixa de configurar certa ironia, que será analisada a seguir –, no verso 19, o enunciador afirma que *este lugar só conhece estes cálamos* [*Hos habet (ora) haec calamos*]. O termo, mais uma vez, relaciona-se tanto à escrita quanto às setas, já que significaria *pequena cana*²¹⁹, ou seja, tanto servindo à flecha, quanto à *caneta*. Metaforicamente mais uma vez, *calamos*, entendido como *pena de escrever* ou *caneta*, remete ao próprio *estilo* do autor, palavra que, inclusive, deve ao termo latino *stilus*, metonimicamente, sua significação. Seria como se se afirmasse que, em Tomos, pela rudeza do local e falta de quaisquer recursos mais refinados, não houvesse como *enviar presentes de outro tipo*, que não relacionados a um contexto bélico, mas, também, não houvesse como *enviar versos de outro tipo*, escritos em um *estilo* mais bem elaborado.

Reforçando isso há, logo no verso seguinte (v.22), a afirmação de que *esta é a musa, Máximo, que vive em nossas regiões* [*Haec uiget in nostris Maxime musa locis*], sendo que, até então, ao menos em um nível mais denotado, não se estava a discorrer a respeito de poesia, mas de Tomos, sua característica inhóspita e a impossibilidade de se enviar, ao amigo,

²¹⁷ Seria algo semelhante à ocorrência dos cacófonos, em que uma expressão estranha, geralmente chula e inapropriada, surge em meio a frases, sem ser tomada sintaticamente, mas apenas sugerida pela junção particular de algumas sílabas, e percebida sonoramente.

²¹⁸ No verso 145 do Livro VI das Metamorfoses (Ovide, 2009, p.252) ([...] *antiquas exercet aranea telas*/ [...]) enquanto aranha, [Aracne] elabora antigas teias), há a sugestão de que as teias sejam tramas textuais, afinal se descreve, no trecho, exatamente a transformação de Aracne em aranha, por ter desafiado Palas na arte de tecer. A deusa, derrotada, pune a humana. Durante a disputa, Aracne tece histórias da mitologia no seu tear, ou seja, usa os fios para narrar, o que continuaria a fazer enquanto aranha, mas então com suas próprias teias.

²¹⁹ Cf. Saraiva (2000, p.166).

presente melhor e mais adequado que um conjunto de aljava com flechas. É somente através de conotação, ou seja, a partir de uma leitura que leve em conta a relação metafórica entre as setas e os próprios versos da epístola, que tal afirmação faz sentido.

Como ocorre com *tela*, o verso 21 apresenta também o termo *ora*, que, se não pode ser confundido sintaticamente com o neutro plural de *os* – o verbo *habet* está no singular e não faria concordância com esse substantivo nesse número – pode, no entanto, evocar, pela sonoridade, tal palavra, que teria exatamente o significado de *boca* e, por extensão, *linguagem*²²⁰, tornando evidente que a escolha lexical estabelece condições para que se vejam relações metafóricas entre as setas e os versos, ampliando conotativamente as possibilidades semânticas do texto.

O verso 21, para que a metáfora fique ainda mais explícita, encerra-se com o substantivo *libellos* (livros/livrinhos), no caso acusativo e no plural, em construção bastante semelhante à da primeira metade do verso: *hos haec habet ora libellos* [*este lugar só permite estes livros*]. Se até então não se estava, mais uma vez, a falar de versos ou poemas, por que a referência aos livros? A sugestão de relação entre os livros e a aljava, como continentes, e entre as flechas e as canetas – que, por extensão, remetem ao próprio estilo de escrita e aos próprios versos – como conteúdos, fica bastante evidente. Não são flechas em uma aljava que o enunciador envia ao amigo; são *também flechas e aljava*; são *versos como flechas*, em livros que funcionam, na forma de receptáculo, como aljava.

Logo, uma vez que a metáfora se estabelece, pode-se ampliá-la ao restante do texto. Se não há, em Tomos, ouro, prata, púrpura ou finos tecidos; se as nobres artes de Palas não são conhecidas; se não frutificam pomos doces ou a uva, de modo que não se pode mandar a alguém, como presente representativo do lugar, nada senão artefatos bélicos, isso tudo pode ser transposto à própria poesia que se escreve. As flechas sendo, também, os versos, estariam estes desprovidos de ornamentação: de ouro, prata e púrpura, distantes da influência de Palas, também a artística²²¹. O eu poético ovidiano justificaria, assim, uma alegada má poesia ou, ao menos, uma poesia mais *tosca*, sem ornamentação. Não haveria como não produzi-la, não no local em que ele se encontrava. Entende-se, deste modo, as referências dos versos 13 e 14, de que não cresceriam uvas ou frutos de qualquer espécie lá, como próprias, mais uma vez, aos versos. O enunciador ovidiano, em Tomos, não poderia gerar poesia como aquela romana, do

²²⁰ Cf. Saraiva (2000, p.829).

²²¹ A deusa Palas também presidiria as artes e a literatura (Cf. Grimal, 2000, p.53). Daí que, ao citar que as moças de Tomos não conheciam suas artes no tecer, está implícita, também, a relação com as outras artes, as da escrita inclusas. Se os atributos da deusa não eram conhecidos por lá, com relação ao tear, justifica-se, por extensão, também uma poesia de qualidade inferior, exatamente o que se alega no texto.

mesmo modo que os vegetais citados não poderiam se desenvolver na região do desterro. É a terra, amarga, a responsável pelo amargo dos frutos e, também, pelo amargor dos versos: *Terraque de fructu quam sit amara docet* (v.16) [*e a terra ensina, pelo fruto, o quanto é amarga*]; em franco determinismo, são os campos disformes os responsáveis pela produção ruim, tanto de produtos agrícolas quanto de textos poéticos: *Tristia deformes pariunt absinthia campi* (v.15) [*e os campos disformes produzem os tristes absintos*], sendo que o termo *tristia* evoca, imediatamente, a obra anterior às *Pônticas*, também escrita no exílio.

Mas será que o texto de Ovídio seria, realmente, desprovido de ornamentação, como quer fazer crer o enunciador? Claramente, aquilo que sugere o eu poético é negado pelos próprios versos, em situação de não conformidade entre expressão e conteúdo, cuja relação deve ser vista levando-se em conta certa ironia. A expressividade, se mais *rude*, alcança esse efeito por meio de construções estéticas muito bem elaboradas, de modo que, mesmo sob a influência da *musa do local*, a capacidade de versejar continua a mesma.

Se não bastam os já citados versos 13 e 14 para mostrar que o *estilo* ovidiano permanece nesse poema do exílio, com a expressividade potencialmente semântica bastante presente, e também a criativa metáfora que se funda na relação entre o presente escolhido, as setas, e os próprios versos do poema, obtida por meio de inventiva escolha lexical, há, ainda a respeito do verso 21, uma recorrência fonética que não pode ser ignorada. Ela expõe um domínio expressivo por demais refinado para que possa ser considerado como aquele de uma produção poética inferior.

A crítica que encontra, nas *Pônticas*, uma queda da qualidade poética ovidiana²²², justamente pelo tom repetitivo de uma linguagem não mais inventiva, mas fixada em fórmulas lamuriosas, em que a poesia teria ficado em segundo plano frente à necessidade mais imediata de conseguir favores dos amigos aos quais as epístolas estariam sendo enviadas, teria, em versos como o 21, uma aparente justificativa. A construção *Hos habet haec calamos hos haec habet ora libellos* sugere, de fato, uma repetição cuja expressividade soa exagerada, causando estranhamento e se assemelhando a um mero jogo fonético estéril, baseado em uma aliteração sem correspondência semântica.

Entretanto, uma análise mais acurada dessa aliteração pode sugeri-la como chave à interpretação conotativa do poema. No verso anterior (v.20), há o termo *hoste*, indicando *inimigo*, no caso ablativo. O som aspirado, aliterado no verso seguinte, aparece, pois, primeiramente aí. O *inimigo* também já havia sido referido como *hostis* antes, no verso 06, no

²²² Como aquela de Darcos, bastante debatida no capítulo 2 deste estudo (p.36).

caso nominativo. Como o termo aparece duas vezes no poema antes da aliteração presente no verso 21, pode-se entender que uma relação do fonema [r] com *inimigo* já estaria estabelecida. Quando da aliteração, a recorrência fonética teria ligação, assim, com as ocorrências anteriores do fonema presentes em *hosti-*, sobretudo pelo fato de o último termo (*hoste*) estar situado no verso imediatamente anterior ao 21. Retomar o [r] seria, deste modo, tanto sonora quanto graficamente (a grafia repetida do *h* no início das palavras), retomar o *inimigo* anteriormente citado, ou seja, há evidente relação semântica.

Apresentar o *h* em abundância, nesse contexto textual específico, é apresentar o *hosti-/inimigo* também em abundância. No verso em questão, *calamos* (= *setas/canetas/estilo/escrita*), que se refere denotativamente às flechas, mas, metaforicamente, também àquilo que o enunciador pode produzir esteticamente e enviar como presente, ou seja, parte dele mesmo que o representa, em se admitindo a metonímia, está exatamente no centro, *circundado* pelos termos aliterados. É como se a escrita do enunciador, o estilo que o define e, por extensão, ele mesmo, estivesse sofrendo um *cerco* dos inimigos, que se insinuam, por meio de nuances, na ocorrência do *h*:

hos habet haec calamos hos haec habet

=

Inimigo inimigo inimigo flechas/canetas **inimigo inimigo inimigo**

=

inimigo inimigo inimigo escrita **inimigo inimigo inimigo**

=

inimigo inimigo inimigo enunciador **inimigo inimigo inimigo**

Em tal situação, é compreensível que o enunciador *envie flechas*. Só elas poderiam *romper o cerco* e atingir o *inimigo*. Reproduz-se, na expressão, o próprio contexto de guerra, em que o eu poético se encontra *sitiado*. O *inimigo* (*hostis*), como se afirma no verso 06, *permite a duras penas os campos serem cavados pelo agricultor*. Os moradores de Tomos, dentro do relato estritamente poético, estariam, de fato, cercados e constantemente ameaçados por essa vigilância hostil.

Uma atenção à métrica desse verso reforça essa leitura:

1 2 3 4 5 6
 _ ˇ ˇ/ _ ˇ ˇ/ // _/ _ ˇ ˇ/ _ ˇ ˇ/ _ _

Hos habet hæc calamos hos hæc habet ora libellos

O termo *calamos* não está no meio exato do verso. A cesura estaria, inclusive, logo após o termo. Assim, não há como haver um equilíbrio preciso entre os pés que se encontram antes da palavra e aqueles que se encontram depois dela. No entanto, outro *equilíbrio* pode ser observado: o 3º pé, espondaico, é antecedido por dois pés datílicos, o 1º e o 2º do verso, ao passo que é continuado por outros dois pés datílicos, o 4º e o 5º. Tem-se, assim, um elemento diferente – verso espondaico – *cercado* à esquerda e à direita por quatro elementos iguais – versos datílicos. O *cercado* ao 3º pé representaria, expressivamente, o *estilo* do poeta sendo comprimido pelos inimigos, o que justificaria a rusticidade dos versos. Isso, evidentemente, em se aceitando o liame entre o *h* em início de palavra e esse elemento semântico (*hosti-*), conforme se sugeriu acima:

pé datílico/ pé datílico/ pé espondaico/ pé datílico/ pé datílico

=

inimigo/ inimigo/ poeta/ inimigo/ inimigo

Não há uma correspondência exata entre os pés datílicos e os termos relativos ao inimigo – aqueles iniciados por *h* –, tampouco entre o pé espondaico e o termo *calamos*. No entanto, as palavras que predominam nos pés datílicos são as iniciadas por *h*, enquanto que a última sílaba de *calamos* estaria no 3º pé, assinalando a cesura e, ao mesmo tempo, sendo delimitada por ela.

Existiriam, desta forma, três elementos que confluiriam à interpretação que se dá, neste estudo, ao verso. Denotativamente, isto é, dentro de um sentido mais superficial do poema, obtido por meio dos significados *dicionarizados* dos termos que o compõem, há a afirmação de que o poeta estaria cercado por inimigos, de que nada de refinado poderia sair daquelas terras e que não haveria nada a se enviar ao amigo senão artefatos bélicos. Admitindo-se que o *h* retome, pela sonoridade e no contexto específico do poema, o termo *hosti-* (*inimigo*), e que *calamos*, por sua vez, metaforicamente, encerre o sentido de *estilo de escrita*, o que é metonímia para o próprio poema e, por extensão, para o próprio poeta, o

verso, pela seleção e organização dos termos, apresentaria esse poeta *cercado* pelos inimigos, já que *calamos* está no meio de *hos habet haec*, à esquerda, e *hos haec habet*, à direita. Por fim, o mesmo verso que sugere essa leitura se dispõe, metricamente, com o 3º pé, espondaico, em meio a quatro pés datílicos, dois de cada lado, sendo que parte do termo *calamos* se encontra nesse 3º pé, e todos os termos iniciados por *h* se encontram, sem exceção, nos pés datílicos.

Não há como ignorar que haja, na epístola, e por conta desse verso em especial, uma sugestão de humor. Se na região inóspita do Ponto só se poderiam escrever versos rudes, como setas, afinal o enunciador também estaria sujeito a flechas inimigas, para enviar os versos a um destinatário que se encontra fora do cerco haveria que lançá-los, pois, como setas. Assim, o enunciador ovidiano *atira* flechas a seu conhecido Máximo (é o único presente possível), desculpando-se por não poder enviar *algo melhor*. As flechas de Tomos, chegando a Máximo, alertariam para a gravidade e urgência da situação e intimariam o amigo a intervir, a *vir com a cavalaria*, o que seria, seja real o exílio ou não, advogar junto a quem pudesse revogar a condenação à *relegatio* relatada pelo eu poético. Essa seria a função da carta.

Para dar maior contundência à situação de aflição representada, os pronomes demonstrativos utilizados, nos termos aliterados no verso 21, são de primeira pessoa: *haec* – referindo-se a *ora*, no caso nominativo, ou seja, os *inimigos* – *hostis*, cuja presença é sugerida sempre que o *h* aparece no início das palavras – estão presentes, próximos. Também os pronomes usados em *hos calamos* e em *hos libellos*, no caso acusativo, implicam a primeira pessoa, indicando que se trata *destas canas/flechas/canetas/estilo* e *destes livros*; em suma, do texto que, naquele momento, se escreve. *Haec* volta a aparecer logo no verso seguinte, em concordância com *musa*. *Esta musa* indica, também, a inspiração que se tem para aquele texto específico, naquele momento, ou seja, a musa responsável pela escrita ser daquele modo particular, com os versos se assemelhando a setas, nada *suaves*, mas *rascantes*.

A repetição do *h* gera, além disso, uma recorrência sonora que, à maneira das recorrências que produzem imitações mais onomatopaicas, isto é, relacionadas ao som de algum elemento externo ao texto, um nítido *rosnado*, um som como o produzido pelas feras em situação de desagrado, bastante indicativo de como o enunciador ovidiano enxergaria a hostilidade dos habitantes da região e consideraria sua civilidade, ainda que se entenda que, por ser fracamente aspirado, esse *h* não imitasse precisamente um forte rugir, mas apenas uma sugestão mais nuançada disso.

O pronome *haec*, além de aparecer aliterado no verso 21, em companhia de *hos* e de *habet*, por duas vezes, e de aparecer, como já se citou, no verso 22, também aparece antes, no

verso 05, e ao final, no verso 24. O advérbio *hic*, indicando o lugar (Tomos) e as duas ocorrências do substantivo *hosti-* (*hostis*, no verso 06, e *hoste*, no verso 20), compõem, com as aparições dos outros termos iniciados por *h*, a presença, no todo textual, do *inimigo*, por ligação que se dá por meio da expressão e que, além disso, de acordo com o princípio do *paralelismo*, também se constitui semanticamente. Assim, resumidamente: *Hosti-* (inimigo) se faz presente em: *haec* (v.21); *haec* (v.21); *haec* (v.05); *haec* (v.24); *hos* (v.21); *hos* (v.21); *habet* (v.21); *habet* (v.21); *hic* (v.13); *hostis* (v.06) e *hoste* (v.20). Essa *onipresença* dá, ao texto, maior dramaticidade, pois coloca o inimigo que se teme, de forma concreta, como atuante no próprio texto que se escreve.

Pode-se aceitar, evidentemente, que os versos dessa epístola sejam mais *rudes*. Uma aliteração do *h* produz, como se apresentou, um eco um pouco *cortante* no texto, que aparece de forma mais nítida no verso 21, o mais sugestivo de todos, pelas possibilidades semânticas que, pela expressão, suscita. Somando isso às aliterações do *r*, identificadas nos versos 09 e 11, tem-se um poema com a expressividade um pouco *truncada* e *ríspida*, com bastante repetição de termos do léxico latino, sobretudo dos pronomes demonstrativos de primeira pessoa citados, mas, também, do verbo *mittere* em várias de suas formas, verbais ou, mesmo, nominais.

No entanto, aquilo que se viu, por parte da tradição, como crise criativa relativa às *Pônticas*, aparece plenamente justificado nessa epístola. A expressividade mais *rude* encontra respaldo semântico. A engenhosidade de se apresentar as flechas como metáforas aos próprios versos enriquece a interpretação e dá, à expressão aparentemente sem brilho, qualidade estética. Deste modo, mesmo que o enunciador, aceitando-se a metáfora acima deflagrada, veja a própria escrita como condenada à falta de ornamentação estilística, pois Tomos, incapaz de oferecer o ouro, a prata, a púrpura, a uva, doces frutos ou ainda tecidos de maior valor, só poderia oferecer setas, é por meio de habilidade singular que os versos são construídos *como setas*. Para tanto, Ovídio se vale dos mesmos recursos expressivos utilizados nas outras obras, aqueles mesmos identificados na análise da elegia II, 4 dos *Amores*, a saber, recorrências fonéticas, como as aliterações citadas, bem como escolha lexical bastante decisiva.

Com isso, não se pode aceitar que os versos sejam desprovidos de *poeticidade*, já que aquilo que ocorre é, justamente, o contrário. Se o enunciador justifica, de forma inclusive humorada, por qual motivo está *enviando flechas*, ou seja, versos com essa característica, a seu amigo Máximo, não se deve levar tal afirmação ao limite da credulidade de que tais versos não seriam dignos de Ovídio. A *ornamentação* está lá, apenas direcionada à construção

de outros sentidos, mais inusitados. Assim, há que se vislumbrar uma parcela de ironia na relação entre aquilo que afirma o enunciador e o que oferece a expressão textual. A musa local não inspira Ovídio, como o eu poético quer fazer crer. Diferentemente disso, é ele quem a *doma*, a ponto de poder representá-la em versos *fingidamente* ruins. Caso seja ela quem reine na região, isso não afeta o poeta, cujo enunciador, mesmo exilado, ainda leva ao desterro as artes literárias mais refinadas de Palas, embora insinue que não.

6 *Tristes* I, 11: versejar é preciso

Se eu não tivesse me apaixonado por essa mania de transformar a vida em livro eu não ia me importar de morrer. (BOJUNGA, Lygia. A Troca e a Tarefa. In: *Tchau*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004, p.108.)

O poema 11 do primeiro livro dos *Tristes* é emblemático. Nele, o eu poético ovidiano exprime, com maior contundência, todas as agruras de um espírito atormentado pela viagem a Tomos. O mar, nesse contexto, metaforiza o próprio estado psíquico do enunciador, já que se apresenta como um elemento que o desorienta e o ameaça de morte, o que acaba se relacionando com o próprio ato de versejar. Essa elegia expõe o fingimento de um eu poético que não pode, nunca, ser tomado biograficamente. As afirmações de que a escrita estaria sendo realizada durante a própria viagem, com a água atingindo, inclusive, a carta que se produzia, embora verossímeis, não podem, evidentemente, ser tomadas fora de um contexto estritamente literário.

Mais uma vez, como se verificou na análise da epístola das *Pônticas* (III, 8), efetuada no capítulo anterior, a alegada *escrita diferente* citada pelo enunciador, com a sugestão de que seria de qualidade *inferior*, não se verifica aqui. Pelo contrário, encontram-se nos versos dessa elegia os recursos expressivos caros à poética ovidiana, mais precisamente: recorrências fonéticas deflagradoras de potencialidades semânticas e seleção e combinação lexical – relações estabelecidas entre os eixos sintagmático e paradigmático – que sugerem conotação. O poeta Ovídio, obviamente, não está no navio que o leva a Tomos, escrevendo em meio a uma tempestade, lutando contra o inverno e contra o mar, usando o fato de fazer versos como resistência e até garantia de continuar a viver, mas, diferentemente disso, *simula*, expressivamente, tal situação, de maneira a defender uma *causa*, que é o convencimento de uma escrita feita na própria embarcação, com a dramaticidade inerente a essa situação.

Se o faz nessa elegia, por que também não o faria nas outras, presumivelmente escritas no desterro? Além disso, para que uma viagem atormentada possa ser representada em versos, sempre cabe indagar por que razão haveria ela necessariamente de ter sido experimentada pessoalmente? Aventura real ou não, o fato é que, tomada como produção estética, a materialização textual dessa narrativa na elegia de Ovídio existe de fato, e é essa constatação deve nortear as análises críticas com vistas a interpretações plausíveis para esse poema. Se

não se verificassem elementos expressivos nessa elegia, próprios do *estilo* ovidiano, ela poderia ser vista realmente como um pedido de socorro patético, escrito sem o requinte de um dos maiores poetas da literatura latina. Contudo, uma vez que a noção de desespero, de urgência e de uma escrita improvisada é forjada através de recursos poéticos já presentes também nos outros textos do autor, inclusive aqueles de outras fases, não há como não conceber o *mar tempestuoso* desse texto da mesma forma que se concebe, por exemplo, a figura de Corina em várias das elegias dos *Amores*, ou seja, como motivo literário propício e característico ao desenvolvimento artístico.

Apresenta-se, a seguir, a elegia **I, 11** dos *Tristia*²²³, acompanhada de tradução que, como ocorreu com aquelas traduções dos poemas anteriormente analisados, não buscou uma equivalência com o texto de partida no que se refere às suas qualidades estéticas, e, sim, apenas uma apresentação do *conteúdo* textual, ou seja, de sua configuração mais superficial e denotada, com o propósito de oferecer a possibilidade de cotejo com o texto latino, esse, sim, alvo direto das análises que se seguirão:

Littera quaecumque est toto tibi lecta libello,

[Qualquer carta lida por você em todo o livro]

Est mihi sollicito tempore facta uiae.

[Foi feita por mim no tempo atormentado do caminho.]

Aut haec me, gelido tremere cum mense decembri,

[Seja esta, quando eu tremia no gélido mês de dezembro,]

Scribentem mediis Adria uidit aquis,

[Equanto via o Adriático a este que escreve, em meio às águas,]

Aut, postquam bimarem cursu superauimus Isthmon 05

[Ou aquela, depois que passamos o istmo entre dois mares, na viagem,]

Alteraque est nostrae sumpta carina fugae.

[E outra quilha foi tomada para nossa fuga.]

Quod facerem uersus inter fera murmura ponti,

[Ao ter feito versos entre os ruídos ferozes do mar,]

Cycladas Aegaeas obstupuisse puto.]

[Julgo ter maravilhado as Cícladas²²⁴ do Egeu.]

Ipse ego nunc miror tantis animique marisque

²²³ Ovide. 2008, p.32-34. (Texto traduzido e estabelecido por Jacques André)

²²⁴ Ilhas do mar Egeu.

[Eu mesmo, agora, me espanto, de com tantas ondas, as do mar e as do meu espírito,]

Fluctibus ingenium non cecidissem. 10

[Não ter sido abalado meu talento.]

Seu stupor huic studio siue est insania nomen,

[Seja loucura, seja desatino o nome para este empenho,]

Omnis ab hac cura cura leuata mea est.

[Todas minhas preocupações foram aliviadas por esse procedimento.]

Saepe ego nimborum dubius iactabar ab Haedis,

[Muitas vezes, eu, vacilante, era atormentado pelas borrascosas estrelas de Capricórnio²²⁵;]

Saepe minax Steropes sidere pontus erat,

[Noutras vezes, o mar era ameaçador por causa da constelação de Estéropes²²⁶]

Fuscabatque diem custos Atlantidos Vrsae, 15

[E o guardião da Ursa, descendente de Atlas²²⁷, obscurecia o dia]

Aut Hyadas seris hauserat Auster aquis,

[Ou, ainda, o Austro²²⁸ tinha exaurido as Híades²²⁹ de suas águas vespertinas]

Saepe maris pars intus erat: tamen ipse trementi

[Frequentemente, uma parte do mar estava lá dentro do navio.]

Carmina ducebam qualiacumque manu.

[Todavia, eu mesmo compunha versos, com a mão tremida, quaisquer que fossem.]

Nunc quoque contenti stridunt Aquilone rudentes,

[Do mesmo modo, agora, as amarras atingidas rangem sob o Aquilão²³⁰,]

Inque modum tumuli concaua surgit aqua. 20

[E a água encurvada se ergue como uma colina.]

Ipse gubernator tollens ad sidera palmas

[O próprio timoneiro, erguendo suas mãos às estrelas,]

Exposcit uotis inmemor artis opem.

[Pede ajuda, com súplicas, esquecido da própria arte.]

Quocumque aspexi, nihil est nisi mortis imago,

²²⁵ A constelação de Capricórnio.

²²⁶ O inverno começaria a partir do desaparecimento dessa constelação, o que ocorreria algumas semanas antes do equinócio de outono (Cf. Grimal, 2000, p.98).

²²⁷ Tratar-se ia de Calisto, descendente de Atlas, metamorfoseada em urso por Diana ou Hera, dependendo da versão do relato, e transformada em constelação (a Ursa) por Zeus, como forma de compensação (Cf. Grimal, 2000, p.72).

²²⁸ Vento do sul.

²²⁹ Grupo de estrelas cuja constelação coincidia com a estação das chuvas (Cf. Grimal, 2000, p.227).

²³⁰ Vento do norte.

[Para qualquer lugar que olhei, nada havia senão a imagem da morte,]

Quam dubia timeo mente timensque precor.

[A qual, com pensamento hesitante, temo, e, receoso, invoco.]

Attigero portum, portu terrebor ab ipso: 25

[Mal terei atingido o porto, serei aterrorizado a partir do próprio porto:]

Plus habet infesta terra timoris aqua.

[A terra tem mais a ser temido do que a água adversa.]

Nam simul insidiis hominum pelagique laboro

[Porque, ao mesmo tempo, sofro com as ciladas dos homens e com as do mar aberto;]

Et faciunt geminos ensis et unda metus:

[A espada e a onda geram medos parecidos:]

Ille meo uereor ne speret sanguine praedam,

[Temo que aquela queira um despojo com o meu sangue,]

Haec titulum nostrae mortis habere uelit. 30

[E que esta deseje ter a reputação de causadora de nossa morte.]

Barbara pars laeua est auidaeque adsueta rapinae,

[À esquerda há um território bárbaro e afeito à pilhagem voraz,]

Quam cruor et caedes bellaque semper habent,

[No qual as guerras, sempre, produzem carnificina e mortes.]

Cumque sit hibernis agitatum fluctibus aequor,

[Em todas as vezes nas quais o mar estiver agitado pelas ondas invernais,]

Pectora sunt ipso turbidiora mari.

[Meus sentimentos estarão mais perturbados que o próprio mar,]

Quo magis his debes ignoscere, candide lector 35,

[Por isso você, cândido leitor, deve desculpar mais ainda estes versos,]

Si spe sunt, ut sunt, inferiora tua.

[Caso sejam inferiores ao que você esperava.]

Non haec in nostris, ut quondam, scribimus hortis,

[Não os escrevemos em nossos jardins, como outrora,]

Nec, consuete, meum, lectule, corpus habes.

[Nem você, pequeno leito costumeiro, sustém meu corpo.]

Iactor in indomito, brumali luce, profundo;

[Sou atirado, na luz do solstício hibernal, à profundeza indômita,]

Ipsaque caeruleis charta feritur aquis. 40

[E até o papel é golpeado pelas águas marinhas.]

Improba pugnat hiems indignaturque quod ausim

[O inverno cruel luta e se indigna que eu tenha ousado escrever,]

Scribere se rigidas incutiente minas.

[Enquanto me lança duras ameaças.]

Vincat hiems hominem, sed eodem tempore, quaeso,

[Que o inverno vença o homem; mas suplico: ao mesmo tempo]

Ipse modum statuam carminis, illa sui!

[Em que eu próprio fixar o limite do poema, que ele também ponha termo a si!]

Uma escrita poética que sofresse as influências contextuais de uma tempestade em alto mar, ou seja, que tivesse sido produzida em tal situação, seguramente apresentaria, como marcas disso, a *imprecisão*, a irregularidade e um parco domínio técnico. Em suma, qualquer grande poeta se tornaria medíocre por conta de tais vicissitudes e, invariavelmente, não conseguiria exercer seu ofício a contento. É evidente que nem mesmo a análise mais biografista apresentaria uma crença plena nas afirmações do enunciador ovidiano, de que teria escrito sua elegia nessas condições. De fato, o que o texto poético descortina é uma *representação de escrita em meio a uma tempestade*, o que só foi possível a partir de uma versificação *precisa* e muito bem elaborada, exatamente o que a leitura que ora se propõe busca evidenciar.

Assim como se verificou nas elegias anteriormente analisadas, também a elegia I.11 dos *Tristes* contém sugestões expressivas que colaboram para a construção de sentidos conotados, ou seja, daqueles que não os mais aparentes, a partir de seleção e organização lexical, bem como por meio de recorrências fonéticas. Logo no início do texto, por exemplo, é explícita a aliteração de um [r], colocado sempre após alguma consoante oclusiva, seja surda ou sonora. Trata-se do dístico formado pelos versos 03 e 04, sendo que a recorrência se dá, mais precisamente, a partir do terceiro pé do hexâmetro, ocorrendo quatro vezes em uma sequência de sete termos:

Aut haec me gelido tremere cum mense decembri

Scribentem mediis Adria uidit aquis

[Seja esta (carta), (escrita) quando eu tremia no gélido mês de dezembro]

[Equanto via o mar Adriático a este que escreve, em meio às águas]

Caso as aliterações fossem mero ornato estilístico, desprovidas de alguma sugestão semântica, haveria razão em se afirmar que Ovídio, ao utilizá-las, teria feito versos despropositados. Todavia, o emprego que ele faz de tal recurso não é fortuito, de modo que há um acréscimo sêmico que constrói sentidos potenciais, ou seja, a possibilidade de apreensão de novos sentidos conotados criados a partir de seu emprego. No presente caso, o que se estabelece pela relação entre *tr*, *br*, *cr* e *dr* seria, além de uma reprodução onomatopáica, um liame entre as palavras envolvidas. O que se dá inicialmente por meio da expressão, também irá se constituir no plano do conteúdo, criando um vínculo de *paralelismo*. Como se discutiu no capítulo anterior, as relações expressivas sugerem relações semânticas.

À maneira das onomatopeias, a colocação do [r] após consoantes oclusivas em uma mesma sílaba poderia sugerir sons provenientes de sensações relativas a tremer de frio, bem como representar, por evocação, palavras truncadas pelo bater dos dentes. Há, evidentemente, uma relação mais direta entre *tremere* e *scribentem*, por serem termos ligados ao enunciador – o primeiro uma forma verbal de primeira pessoa do presente do subjuntivo; o segundo um particípio presente no caso acusativo, mas referindo-se também à mesma primeira pessoa – e, além disso, por apresentarem uma maior semelhança fonética, pela presença do par *-tr/-cr-* logo na primeira sílaba dos termos, e porque ambos terminam por *-em*. Estabelece-se, assim, para além da onomatopeia, uma relação semântica em que o ato de tremer é ligado ao eu poético, *que treme continuamente ao longo dos versos*, simulando uma sensação física real e presente, *in praesentia*. Tem-se o plano do conteúdo reforçado pela expressão, com a argumentação ganhando em poder de persuasão, afinal não se afirma apenas que o enunciador tenha *tremido de frio*, mas realiza-se uma representação disso na enunciação. Ao transpor o *tremere* para os termos *decembri* e *Adria*, também se estabelece que *se treme de frio no mês de dezembro*, e que *se treme de frio no mar Adriático*, portanto, esses dois elementos passam, pela expressão, a ter essa característica.

Outra aliteração aparece entre os versos 10-11. Para uma leitura desses versos, é conveniente que sejam analisados também três anteriores e o imediatamente posterior, afinal a recorrência expressiva se justifica a partir de um sentido denotado mais imediato, mas ampliado pela conotação. Eis os versos 07-12 da elegia:

Quod facerem uersus inter fera murmura ponti,

[Ao ter feito versos entre os ruídos ferozes do mar,]

Cycladas Aegaeas obstupuisse puto.

[Julgo ter maravilhado as Cícladas do Egeu.]

Ipse ego nunc miror tantis animique marisque

[Eu mesmo, agora, me espanto, de com tantas ondas, as do mar e as do meu espírito]

Fluctibus ingenium non cecidis~~se~~ meum.

[Não ter sido abalado meu talento.]

Seu stupor huic studio siue est insania nomen

[Seja loucura, seja desatino o nome para este empenho]

Omnis ab hac cura cura leuata mea est.

[Todas minhas preocupações foram aliviadas por esse procedimento.]

O enunciador afirma, a partir do verso 07, ter escrito enquanto passava pelas agruras de uma turbulenta viagem por mar. Primeiramente, nos versos 07 e 08, julga que as Cícladas, ilhas do mar Egeu, tenham se admirado com o fato de alguém fazer versos em tal situação. Nos dois versos seguintes, o próprio eu elegíaco se diz espantado por não ter tido o talento de versejar abalado pelas ondas – tanto as externas, marítimas, quanto as internas, relativas à desordem psíquica oriunda da *relegatio* e da viagem repentina e perigosa da qual é obrigado a participar. O verso da aliteração em [s] vem na sequência desses, embora a aliteração já se tenha iniciado no verso anterior (v.10), e o enunciador sustenta que, mesmo parecendo fora de propósito tal procedimento – o de escrever em condições desfavoráveis – teria sido isso o que impediu que ele enlouquecesse, ou seja: a postura aparentemente de desvario manteve-o, em verdade, são.

A aliteração dos versos não sugere, de forma mais óbvia, nenhuma representação sonora de elemento externo ao texto, ou seja, não se apresenta de forma onomatopaica. Poder-se-ia sugerir que o [s] representasse o som das ondas, o que não seria despropositado. No entanto, o que se descreve é uma tempestade, e não um marulhar suave de vagas enfraquecidas arrebatando na praia, com a espuma se desfazendo, mais condizente talvez com o som aproximativo de uma recorrência de consoantes fricativas. Interpretar o *som de algo*, embora possível, seria subjetivo demais nesse caso. Há que se analisar, assim, mais a pertinência de um verso aliterado exatamente nessa passagem do texto e que termos são unidos por essa repetição sonora, de modo a sugerir, a partir disso, sentidos aos versos.

A aliteração, para Ovídio, é mais que recurso poético. Pode-se entender que ela represente sua escrita. Não sem motivo, o poeta latino é visto como *exagerado* pela tradição crítica. Se tal afirmação pode ser confrontada quando se defende, a partir dela, inferioridade para essa escrita mais expressiva, não se pode negar – as análises das elegias feitas aqui, inclusive, mostram isso – que tal característica seja realmente a marca desse poeta. Dentre as várias figuras de linguagem comumente empregadas em seus textos, como as anáforas, epístrofes e paranomásias, a aliteração é a mais presente e está contida, de certo modo, também nas outras figuras. Desta forma, pode-se estabelecer a aliteração como um dos símbolos da escrita ovidiana.

Se, no trecho apresentado, o enunciador sugere que o ato de *versejar*, mesmo em meio às tempestades marítimas, manteve-o lúcido, funcionando como uma espécie de “terapia”, o que representaria melhor o *versejar* de Ovídio que, exatamente, um verso com sua característica mais imediatamente reconhecível, ou seja, a recorrência sonora e, mais especificamente, a aliteração? Pode-se ver tal recurso expressivo de maneira metonímica. *Aliterar*, para essa passagem, significa, abrangentemente, *fazer versos*, exatamente o que manteve, segundo o relato do eu elegíaco, a sanidade mental do poeta. Nesse caso, mais uma vez, há uma confluência entre o sentido primeiro, mais denotado, e o sentido conotado sugerido pela expressão. Sendo o escrever versos aquilo que teria livrado o enunciador da loucura, o verso 11, aliterado, representa e torna presente essa ação. Seria o *fazer como se fez no verso 11* o que teria *espantado as Cícladas* e também aquilo que, mesmo parecendo uma atitude desvairada, livrou o eu elegíaco do desvario.

O verso seguinte (v.12) reforça essa interpretação. A repetição dos termos – *cura cura* – exatamente no meio do pentâmetro, compreendidas entre o primeiro meio pé e o primeiro dátilo do segundo membro do verso, pareceria um pouco grosseira à primeira vista. Contudo, ao se atentar para a polissemia do termo, verifica-se que o sentido da palavra pode ser tanto *cura* quanto *cuidado*, *atenção*, *dedicação*, *zelo*, *direção* ou *tratamento*²³¹, ou seja, pode tanto ser o processo pelo qual se atinge um resultado positivo como, também, o próprio resultado obtido.

Em *ab hac cura*, construção de preposição com pronome e substantivo no ablativo, há clara referência ao processo, já que se trata de *meio pelo qual*, o que a própria função sintática de agente da passiva atesta. Já em *cura leuata mea est*, relata-se o resultado, a *cura* conseguida – por intermédio do mesmo expediente citado, qual seja, fazer versos. Pela

²³¹ Cf. Saraiva, 2000, p.326.

escolha lexical, embora não haja conformidade na duração das sílabas nem no caso – ablativo para um termo e nominativo para o outro – observa-se uma reiteração da palavra – o substantivo feminino cuja forma temática é *cura-* – e uma disposição gráfica bastante peculiar, com os termos em sequência e exatamente no centro do verso. Confundem-se, assim, pela expressão e com desdobramento semântico, o procedimento com o seu resultado, de modo que este já estaria presente naquele. Ante uma defesa de que ter feito versos teria mantido a lucidez do enunciador, tal *ponto de chegada*, pela quase absoluta conformidade com o *ponto de partida*, não poderia ter sido atingido a não ser por aqueles meios, ou seja, pela ação da escrita poética, representada antes pelo verso 11, o que equivaleria a uma metonímia desse processo. Reforça a leitura o fato de os termos relativos ao *procedimento* estarem colocados, no verso, antes dos termos relativos ao *resultado*, em simulação cronológica de causa e consequência.

A respeito da disposição dos termos nos versos, algo semelhante ocorre nos versos 16, 17 e 18, 25 e no verso 40. No primeiro deles, há quatro elementos cuja alocação representa a própria situação descrita, como se ela estivesse sendo imagetivamente fixada:

Aut Hyadas seris hauserat Auster aquis

[Ou, ainda, o Austro tinha exaurido as Híades de suas águas vespertinas]

As Híades eram estrelas de uma constelação prenunciadora de chuvas, enquanto o Austro o vento responsável por auxiliar no processo de precipitação. A prosopopeia com os ventos, aliás, era comum aos relatos mitológicos greco-latinos, uma vez que já eram entendidos como agentes de determinados fenômenos naturais²³². Sendo evidente que estrelas não são responsáveis por chuvas, havia a relação, para os latinos, dessas estrelas com o fenômeno pluvial, já que eram vistas nas épocas de precipitação. Assim, as Híades *trariam as chuvas*, instigadas pelo vento Austro ou, ainda, o vento as teria *puxado*, tornando-as visíveis *com suas águas*, e o Austro as teria *esvaziado* (dessas águas). O verbo escolhido para a ação do vento junto à constelação foi *haurire* (i.e., *hausisse*, em sua forma de infinito perfeito), cujos sentidos são: *tirar algo para fora*, *puxar*, *verter*, *sorver*, *esvaziar*, *esgotar* ou *absorver*²³³. Sem dúvida, esses sentidos estão relacionados ao ato de se extrair um líquido de

²³² Como exemplo, há o relato da perseguição e rapto de Flora pelo vento Zéfiro. Ele haveria dado a ela, após desposá-la, o dom de reinar sobre as flores. Uma vez que Flora estaria relacionada à primavera, obviamente o relato mitológico, através da personificação do vento e da estação, serve como explicação para o fenômeno da polinização das flores, sendo o vento um de seus agentes. (Cf. Grimal, 2000, p.175)

²³³ Cf. Saraiva, 2000, p.543.

algum lugar, tirá-lo de lá. Desta forma, o Austro, ao ter provocado a chuva *das* Híades, haveria *retirado* delas *suas* águas. Iconicamente, é a *cena* disso que é representada, também pela disposição dos termos no verso:

Hyadas seris hauserat Auster aquis
 =
paciente *água a ser vertida* *ação de exaurir* *agente* *água já vertida*

A separação entre o adjetivo *seris* e o substantivo por ele qualificado, *aquis*, bem como o fato de esse termo estar disposto logo após *Auster*, enquanto aquele logo após *Hyadas*, com o verbo no centro, fornece um *instantâneo* da ação que é apresentada, o que poderia ser percebido não só oralmente, quando da leitura, como também de maneira mais visual, pela própria configuração gráfica do verso. De fato, é como se a água – representada por *aquis*, no ablativo plural e no final do verso – tivesse sido extraída das *Hyadas*, no início do verso. O adjetivo *seris*, logo após *Hyadas*, fica *deslocado* no verso, com o termo com o qual faz concordância distante, tendo sido *puxado* pelo *Auster* para além do próprio vento. O verso se inicia com *Hyadas* e termina com *aquis*, ou seja, a partir da constelação há a chuva, seu resultado.

Entre os versos 17 e 18, também há uma sugestão de conotação, ou seja, de ampliação de sentidos a partir da expressão, especificamente pela disposição dos termos nos versos. A base para a conotação que se dá por intermédio de relações expressivas, ou seja, da construção do que se definiu aqui como *semi-símbolo*, é a *função poética*, de acordo com o que foi estabelecido por Jakobson. Nesse processo de *tornar poética a linguagem*, a *seleção* e a *combinação*, ou seja, as relações entre os *eixos sintagmático e paradigmático*, conforme definidos por Saussure em uma de suas dicotomias, ganham relevância.

Apresentam-se, a seguir, os dois versos para análise, com destaque para dois termos específicos:

Saepe maris pars intus erat tamen ipse trementi

[Frequentemente, uma parte do mar estava lá dentro (do navio)]

Carmina ducebam qualiacumque manu

[Todavia, eu mesmo compunha versos, com a mão tremida, quaisquer que fossem]

O particípio presente *tremens*- que, no verso 17, se encontra no caso ablativo singular (*trementi*), concorda com o substantivo *manu*- em mesmo caso e número (*manu*), alocado no verso 18. Ambos os termos estão posicionados ao final dos versos, o que dá a eles uma correspondência – mesmo estando um termo no final de um hexâmetro e outro no final de um pentâmetro.

O que se descreve na passagem é que o mar, por vezes, estaria *lá dentro* (*intus*), o que se refere tanto às ondas entrando no navio quanto dentro do próprio enunciador. Uma vez que não há um termo que designe a embarcação nesse verso, tal leitura reforça a afirmação feita no verso 09, de que o *ingenium* (talento) não teria sucumbido ante o ataque das vagas, tanto as do mar quanto as do espírito (em ordem direta: *miror meum ingenium non cedissee tantis fluctibus animique marisque/ admira-me meu talento não ter cedido com as tantas ondas do mar e do espírito*). As vagas do mar, dentro do navio, fariam *tremar* a mão do eu elegíaco, resultando em uma escrita irregular; as vagas do espírito, dentro do estado psíquico do enunciador, fariam uma escrita irregular, um *estilo que tremesse*, ou seja, que não tivesse a regularidade do estilo já conhecido do autor.

Tal interpretação é reforçada pelos versos 21 e 22, em que se afirma que o timoneiro (*gubernator*) que ergue (*tollens*) suas mãos para o céu (*palmas ad sidera*), esquecido das próprias artes (*inmemor artis*), solicitou (*exposcit*), com súplicas (*uotis*), a própria capacidade de dirigir a embarcação (*opem*). O verbo escolhido, no verso 18, para designar o trabalho do poeta (*ducere*/conduzir) relaciona-se com o do *condutor do navio*. Ele tem dificuldades em realizar seu trabalho, esquecido das próprias artes, sofrendo o ataque das vagas na embarcação; aquele, por sua vez, tem dificuldades em realizar seu ofício, o de fazer versos, já que sofre o ataque das ondas também no espírito, pela própria desordem psíquica, isso resultando em versos irregulares, *tremidos*.

Tanto o *tremar concreto* quanto o *tremar mais abstrato* e metafórico, representam-se pela posição dos termos que os designam nos versos: *trementi* e *manu*, o primeiro posicionado ao final do verso 17, e o segundo ao final do verso seguinte. Uma vez que tais palavras estão em concordância (o particípio presente funciona como qualificativo para o substantivo), a distância de um termo para o outro chama a atenção, o que é reforçado pelo fato de eles estarem, exatamente, um sobre o outro.

O tremer poderia ser representado, como o é, pela aliteração do [t], indicando um *tremor contínuo pelo verso* e, também, o próprio tiritar – de medo e de frio – mais onomatopaico: *intus erat tamen ipse trementi*. No entanto, a ação de tremer é apresentada de modo mais contundente pelo fato de os dois termos que designam o agente dos versos tremidos/irregulares, *manu trementi*, estarem em versos separados e por isso ficarem distantes, inclusive visualmente (um sobre o outro) na disposição gráfica, sem apresentar-se de forma regular, reta, sequencial e, por fim, *não tremida* (tal é a sugestão desse ordenamento).

Após descrever os perigos por mar pelos quais passa, o eu elegíaco inicia, no verso 25, o relato dos prováveis perigos que teria que enfrentar quando chegasse à terra firme; ali também há uma escolha e disposição dos termos que divide o verso em duas partes, relativas ao mar e à terra. Tal divisão encontra-se, justamente, na cesura desse verso hexamétrico²³⁴:

1 2 3 4 5 6
 _ ~ ~ / _ _ / _ // _ / _ _ / ~ ~ / _ _

Attigero portum portu terrebor ab ipso

[(Mal) terei atingido o porto, serei aterrorizado a partir do próprio porto]

Tal como ocorreu com a repetição dos termos no verso 12 (*cura cura*), há também nesse caso a repetição do substantivo de tema *portu-*, primeiramente no caso acusativo (*portum*) e, depois, no caso ablativo (*portu*). A cesura encontra-se, de modo exato, entre os dois termos, no meio do terceiro pé; antes dela, há a idéia de *chegar até o porto* (representada pelo verbo *attigere* em sintagma com *portum*). Metonimicamente, essa primeira parte do hexâmetro representa a viagem até Tomos, o que engloba não só essa elegia como também outras dos *Tristes*. Após a cesura, há uma referência genérica aos acontecimentos que se sucederiam *após a chegada ao porto*. Essa segunda metade do verso representaria, também metonimicamente, as agruras passadas pelo enunciador já estando em território hostil, o que também é motivo de várias outras elegias do livro. Assim, pode-se afirmar que o verso 25 da elegia I, 11 tem *conteúdo programático*, no sentido de que *resume* os *Tristes*. Não apenas isso: dialoga com a tradição literária latina, trazendo o peso da epopeia à sua narrativa.

²³⁴ Nesse verso, a cesura expõe a divisão, em um mesmo pé, de duas estruturas sintáticas naturalmente separadas.

Enquanto Virgílio, na *Eneida*, expõe a viagem de Enéias por mar e, depois, narra suas batalhas em terra, criando uma obra capaz de juntar aquilo que, em Homero, foi dividido em dois livros²³⁵, o enunciador ovidiano, em gênero diverso e em 1ª pessoa, potencializa a grandiosidade de seu relato tornando-o épico, de certa forma, já que evoca o texto do outro poeta latino, a obra máxima da literatura de Roma.

A cesura *pontua* pelo ritmo aquilo que estaria sintaticamente apartado, chamando a atenção para a separação natural, por meio do expediente de colocar essa *pausa* dentro de um mesmo pé, o 3º (a cesura pentemímera, comum ao hexâmetro), ou seja, entre *Attigero portum* e, reordenando a segunda oração em uma ordem mais própria ao português, *terrebor ab ipso portu*. A cesura, assim, coloca os dissabores do enunciador em dois polos, cercado-o pelos dois lados, tanto por mar quanto por terra. A disposição dos termos no verso evidencia que há agruras na *história até o porto* e também na *história a partir do porto*, criando uma imagem cujo índice é próprio termo (*portu-*):

$$\begin{array}{ccc}
 \text{Attigero portum} & / & \text{portu terrebor ab ipso} \\
 & = & \\
 \text{o que se passou até o porto} & & \text{o que se passará a partir do porto} \\
 \text{(por mar)} & X & \text{(por terra)}
 \end{array}$$

A escolha do verbo *terrere*, conjugado na primeira pessoa do futuro do indicativo passivo (*terrebor*), também cria relação com o termo *terra*, do verso seguinte (v.26: *Plus habet infesta terra timoris aqua*). Desse modo, se o eu elegíaco iria ser *aterrorizado* pelo que pudesse ocorrer com ele a partir da chegada ao porto, ou seja, por aquilo que provavelmente padecerá em terra, a paranomásia relaciona ambos os termos no plano da expressão, sugerindo também confluência semântica. A *terra* seria tão aziaga ao enunciador que, no próprio termo que a designa, está presente, inclusive, o *terror* a ela inerente.

No verso 40, também se verifica uma disposição dos termos que reproduz imageticamente aquilo que se narra no próprio verso: *Ipsaque caeruleis charta feritur aquis* [E até o papel é golpeado pelas águas marinhas]. Há, nesse verso, dois elementos relativos à *charta*/folha de “papel” (pergaminho ou, mais provavelmente, papiro): de um lado, o pronome *ipsa* e o substantivo *charta*, os dois no nominativo, exercendo a função sintática de sujeito

²³⁵ Na *Iliada*, conta-se a batalha terrestre, ao passo que, na *Odisseia*, narram-se as aventuras marítimas, condensadas, por meio de outras narrativas e outro herói, na *Eneida*.

paciente e, de outro lado, dois elementos ligados à água do mar: o substantivo *aquis* e o adjetivo *caeruleis*, ambos funcionando sintaticamente como agente da passiva (no caso ablativo). O que se afirma no verso é que a *charta*, ou seja, a própria folha em que se escrevia a “epístola” em versos elegíacos, estaria sendo atingida/golpeada pelas águas do mar, o que introduz a conclusão do poema, em que o enunciador propõe à tempestade/inverno que cesse sua fúria no mesmo tempo em que ele parar de escrever. Ironicamente, com o próprio texto sendo atingido pelo mar, continuar sua composição seria, de fato, uma impossibilidade, daí o eu poético admitir que o inverno vença o homem (*Vincat hiems hominem*), no verso 43, o penúltimo do poema.

Os dois elementos relativos à carta, no verso 40, estão entremeados pelos dois elementos relativos à água do mar, de modo que o receptáculo da escrita, a folha/carta/livro – significados possíveis para o tema *charta*²³⁶ – também visualmente se mostra atingido/ferido/batido pela água, não circundado, mas mesclado a ela que, como elemento líquido, se espalharia pela folha:

Ipsaque caeruleis charta feritur aquis
=
carta/papel água carta/papel água

Como se mostrou, a precisão na escolha e organização dos termos dá, a essa elegia, uma ampliação de sentidos. A crítica tradicional aos poemas do desterro, portanto, não se justifica, uma vez que não há significativa diferença entre a escrita dessa fase e aquela, por exemplo, da fase inicial de Ovídio, a *amorosa* ou, mesmo, entre essa escrita e os versos das *Metamorfoses*: são arranjos expressivos, em poemas das diferentes fases de escrita do poeta latino, que geram conotação, tudo sugerido por um versejar muito bem elaborado e um domínio técnico evidente.

O que reforçaria a alegada inferioridade dos poemas do exílio, além da afirmação do próprio enunciador em vários textos dessa fase – o que deve ser visto, no entanto, como *fingimento poético* – seria o fato de haver repetição excessiva de termos nos poemas, como se a escrita tivesse ficado restrita a um único motivo e a um vocabulário limitado, apresentando menos criatividade que a escrita das obras anteriores²³⁷.

²³⁶ Cf. Saraiva, 200, p.210.

²³⁷ Cf. Darcos, 2009, p.53.

Na elegia em análise, por exemplo, há algumas epístrofes e, também, anáforas, que poderiam servir como comprovação a esse tipo de ideia. Vários versos são iniciados por termos iguais e, não só isso, vários são terminados por termos também idênticos – com pequenas variações justificadas pelas declinações latinas. É o caso do advérbio *saepe*, que aparece no início dos versos 13, 14 e 17, da conjunção *aut*, que aparece no início dos versos 03, 05 e 16, e do pronome demonstrativo *ipse*, nos versos 09, 21 e 24 – além da forma *ipsa*, no verso 40. Além disso, o substantivo *aqua*- aparece no final dos versos 20 e 26, no caso nominativo singular (*aqua*), e no final dos versos 04, 16 e 40, no caso ablativo plural (*aquis*).

É evidente que, à primeira vista, isso poderia indicar uma escrita menos acurada e mais improvisada, *apressada* e sem maiores preocupações estéticas. Contudo, como já se apresentou neste capítulo, na análise que até aqui se fez da elegia, a inferioridade do texto é apenas simulada, em versos cuja habilidade do artífice transparece. Se tal recurso, o das anáforas e epístrofes, fosse indicativo de má poesia, tal definição não poderia ser feita, portanto, com base em comparações com as elegias de outras fases. No poema dos *Amores* analisado no capítulo anterior deste estudo (II, 4), também havia epístrofes e anáforas, até em maior quantidade que aquelas encontradas na elegia dos *Tristes*. A leitura que se fez, para essas ocorrências, foi a de que a repetição reforçaria, por meio da forma da expressão (forjando novas associações de tipo conotado), o conteúdo textual mais imediato e denotado. Ou seja: aquilo que se afirmava no texto, que todas as mulheres seriam agradáveis ao enunciador, sem haver *hierarquia* entre elas, mas, antes, igualdade, foi reproduzido na própria configuração dos versos, já que se apresentavam também *igualados*, graças às epístrofes e anáforas. Não se pode, pois, através de uma comparação, atestar que os versos de alguns poemas são inferiores aos versos de outros poemas sob a alegação de que estes contêm elementos que, contraditoriamente, aqueles também conteriam.

Se, por um lado, as anáforas não são incomuns, por outro lado, não irão aparecer em todos os textos de Ovídio; é preciso, portanto, que se busquem motivos para sua ocorrência nos textos específicos em que ocorrem. Não há como negar que tal recurso expressivo tem a propriedade de tornar versos mais próximos, ou seja, de deixá-los mais *parecidos*. Assim, a leitura deles deve revelar a pertinência dessa figura de linguagem naqueles textos em particular. Se na elegia abordada dos *Amores* tais ocorrências traziam, também à seleção e organização da expressão, aquilo que se depreendia mais superficialmente do conteúdo textual, produzindo confluência por meio desse *paralelismo*, noção forjada na de *motivação* e configuração de *semi-simbolismo*, uma leitura semelhante pode ser sugerida para as anáforas presentes na elegia I, 11 dos *Tristes*.

As repetições de *saepe* e de *aut* ocorrem entre os versos 01 e 17. Nesses versos, ou se afirma que são iguais todas as cartas/epístolas/elegias do livro lido pelo enunciário, por terem sido produzidas sob as mesmas condições ou, ainda, que qualquer que fosse o trecho da viagem, toda ela teria sido perigosa e teria ocorrido em meio a borrascas. Da mesma forma como aconteceu com a elegia dos *Amores*²³⁸, a *identidade de versos*, também justifica-se nessa elegia dos *Tristes*, afinal ela contribui expressivamente para eliminar qualquer hierarquização que pudesse haver entre elementos – poemas – ou acontecimentos – trechos do trajeto percorridos pela embarcação que levava o eu poético a Tomos.

Verifica-se nessa elegia que, além das anáforas, os versos iniciam-se por um grupo reduzido de fonemas, havendo inclusive algumas sequências quase inteiras de fonemas idênticos em início de certos versos. Isso ocorre, por exemplo, com o [a] e [t], nos versos 03, 05 e 06 (*aut*, *aut* e *alteraque*, respectivamente), com o [i], nos versos 20 e 21, e 39, 40, 41 e 44 (*inque* e *ipse*, também *iactor*, *ipsaque*, *improba* e *ipse*), com [n], nos versos 37 e 38 (*non* e *nec*), e com o [k] + [u], nos versos 23 e 24, e nos versos 32, 33 e 35 (*quocumque* e *quam*; *quam*, *cumque* e *quo*). Esses fonemas ainda aparecem em outros versos, mas não em sequência. Há evidentes repetições sonoras em inícios de versos, não tão marcadas quanto as anáforas já indicadas, mas, ainda assim, claramente presentes. Os versos, por meio desse recurso, *ecoam* uns aos outros e, embora não haja plena conformidade métrica entre eles, tendem a um nivelamento, que é o mesmo das ondas e das chuvas sempre atingindo a embarcação, o mesmo da luta do enunciador contra as próprias condições da viagem e do seu próprio espírito.

Reforçam essa recorrência também as epístrofes, já que o termo *aqua-*, seja na forma nominativa *aqua*, ou no caso ablativo *aquis*, termina cinco dos versos do poema. A essas ocorrências soma-se a do termo *aequor* (v.33), e tem-se, também no final de alguns versos, o mesmo *eco* que há no início de boa parte deles.

Entendendo o poeta como o *condutor dos versos* (tal como seria o timoneiro o *condutor da embarcação*), bem como aquele que tenta dirigir sua escrita em meio às intempéries do espírito, tal como o timoneiro tentaria dirigir o navio no meio da agitação marítima (metáfora estabelecida pela relação entre os versos 17-18 e 21-22), e a leitura que foi sugerida há pouco, a repetição do substantivo *aqua-*, exatamente no final dos versos, indica o limite dos versos/embarcação, e o elemento que os cerceia e os assalta: a água do mar. Não sem propósito, o verso 34 é finalizado pelo termo *mari*, o verso 09 pelo termo

²³⁸ p.139-142 deste estudo.

marisque, enquanto que o verso 05 por *ponti*, todos esses termos referentes ao próprio mar. Juntando-se o já citado *aequor*, tem-se a seguinte configuração: nove dos 45 versos terminam delimitados pela água/mar, sendo esses elementos aqueles que opõem resistência para a ação de conduzir o navio/conduzir os versos, dificultando esses trabalhos. A agitação da água do mar, seja a concreta, seja a metaforizada na desordem do próprio espírito do eu elegíaco, impede que as artes dos *condutores* sejam desenvolvidas com tranquilidade e regularidade; é contra ela que se luta no texto, no sentido de o enunciador conseguir exercer os ofícios naturais apesar de sua presença ameaçadora e constante:

condutores	ação de conduzir	resistência da água
timoneiro/poeta	a embarcação/os versos	no mar agitado/no espírito agitado

Pelo fato de os versos 04, 07, 09, 16, 20, 26, 33, 34 e 40 serem terminados com palavras que se referem diretamente ao próprio mar, o enfrentamento que há entre o poeta e as condições que lhe são adversas se revela também por meio da expressão, no caso através da seleção de determinados termos pertencentes a um campo semântico específico e o posicionamento desses termos em final de verso.

6.1 Oponente versificado, oponente vencido

O ato de escrever seria, para Ovídio, como *ordenar* o universo. No início das *Metamorfoses*, por exemplo, o poeta latino propõe contar a história do mundo a partir do caos e de formas imprecisas. O narrar, nesse contexto, ganha a relevância do ato divino da criação. Quando cita, em um dos versos, que um deus não nomeado teria vindo organizar as formas, pode-se ver essa divindade como metáfora do próprio poeta – um poeta demiurgo – que vem colocar todas as coisas em uma sequência versificada ininterruptamente, ou seja, em uma linha contínua, perene, mas delimitada por suas próprias regras e seu próprio *roteiro*. Eis um recorte dos versos iniciais dessa obra (I, 01-07; 21-25), que contempla os elementos citados²³⁹:

Je veux dire l’histoire et les métamorphoses/ Des formes et des corps.
Dieux, c’est votre oeuvre aussi:/ Inspirez mon poème et guidez-en le fil/ De
l’aurore du monde au matin d’aujourd’hui!/ Avant les mers, la terre et le

²³⁹ Ovide. *Les Métamorphoses*. Paris: Les Belles Lettres, 2009, p.05.

ciel qui les couvre/ La nature n'offrait pour unique figure/ Qu'un bloc nommé chaos, masse informe et confuse/ [...] Un Dieu que la nature, au meilleur se portant,/ Aida, les mit en paix, triant cieus, terre et onde,/ Puis ainsi démêlés, tires du sombre amas,/ Aux airs dense et subtil il assigna leurs places/ Et les lia ensemble em concorde mutuelle²⁴⁰.

O trabalho do poeta, assim, não é o de apenas fazer versos, mas, a partir deles, criar a realidade e conduzi-la como *fio* narrativo; extrair, da confusão, uma história organizada e regrada. O mar, nessa relação, seria do âmbito do caos, afinal não apresentaria um caminho definido, mas todos os caminhos possíveis, com a água sendo o elemento da dispersão. Na elegia I, 11 dos *Tristes*, a embarcação luta contra a água para conseguir, em linha reta, seguir seu trajeto anteriormente traçado; é preciso, para isso, que o timoneiro possa aplicar suas *artes* ao conduzir o navio, e, é claro, não *esquecê-las*. Da mesma maneira, o poeta luta contra a água, que representa aquilo que o abala, que desafia a ordem natural dos versos, que torna sua mão *tremida*; o poeta se esforça, também, para desenvolver sua *arte*. Não conseguir versificar seria sucumbir à desordem e, para um poeta, *deixar de existir*, ou seja, *morrer*, afinal sua função é fazer versos e, com isso, estabelecer o mundo, que se configura a partir de sua narrativa, obedecendo a suas regras; é ele o *condutor*.

No verso 20 dessa elegia, bastante próximo, pois, dos versos 17-18, em que o enunciador admite *conduzir* os versos *com mão tremida*, metáfora para o próprio risco de vida que ele corre – as ondas batendo na embarcação ameaçam o poeta de morte, enquanto as ondas do espírito põem em risco o ato de versejar, o que também seria uma *morte para o poeta* – há o tema nominal *tumulo*-, no caso genitivo singular (*tumuli*). O termo, polissêmico, serve tanto para designar *montanha, colina, elevação*, o que condiz com a própria forma da onda ameaçadora, aquilo que se descreve no verso, como para designar *túmulo*, no sentido de *sepulcro*²⁴¹. Em verso próximo, o 23, a afirmação do enunciador é a de que para *qualquer lugar que ele tenha olhado, nada viu senão a imagem da morte* (*Quocumque aspexi nihil est nisi mortis imago*), para concluir, no verso seguinte (v.24), que tanto *teme a morte* quanto *a invoca*, com a *razão hesitante* (*Quam dubia timeo mente timensque precor*). O trecho que vai, dessa maneira, do verso 17 ao verso 23, expõe o enunciador à morte, relaciona isso com o fato de a escrita estar *tremida* e irregular, ou seja, com o ofício do poeta estar fraquejando, e

²⁴⁰ “Eu quero contar a história e as metamorfoses das formas e dos corpos. Deuses, isso é obra de vocês também. Inspirem meu poema e guiem seu fio, da aurora do mundo à manhã de hoje! Antes dos mares, da terra e do céu que os cobre, a natureza não oferecia, como única figura, nada além de um bloco nomeado caos, massa informe e confusa. [...]. Um deus, como a mais nobre natureza, ajudou, colocando-os em paz, triando céus, terra e onda, assim desvinculados, tirados do sombrio amontoado. Aos ares, denso e leve ele indicou seus lugares, e os ligou, conjuntamente, em concórdia mútua.”

²⁴¹ Cf. Saraiva, 2000, p.1231.

também revela uma mente perturbada que já não sabe se luta contra o destino que parece inevitável, ou se se entrega a ele.

Fala-se, obviamente, de mar e de morte física, mas *fala-se*, também, de maneira mais metafórica, de um distúrbio psíquico e da luta para que os versos continuem sendo feitos mesmo nesse estado – é o efeito da *relegatio*. No entanto, tudo isso é sugerido pela expressão, em escolha de fonemas e vocábulos e uma complementar organização desses elementos, de modo que tal efeito seja atingido por meio de interpretações que levem em conta um domínio técnico do versejar bastante desenvolvido. Isso vai contra a ideia de *poesia inferior*, o que é defendido não só por parte considerável da tradição crítica, mas, inclusive, é afirmado pelo próprio enunciador ovidiano, que o faz, contudo, de forma *fingida*.

A afirmação de inferioridade do poema, nessa elegia, é desenvolvida entre os versos 35-38:

Quo magis his debes ignoscere candide lector

[Por isso você, cândido leitor, deve desculpar mais ainda estes versos,]

Si spe sunt ut sunt inferiora tua

[Caso sejam inferiores ao que você esperava.]

Non haec in nostris ut quondam scribimus hortis

[Não os escrevemos em nossos jardins, como outrora,]

Nec consueve meum lectule corpus habes.

[Nem você, pequeno leito costumeiro, sustém meu corpo.]

Dois termos, nesse trecho, evidenciam-se. Trata-se de *lector* (leitor), no vocativo singular, e de *lectule* (pequeno leito), também no vocativo singular. Em toda a elegia, o vocativo aparece somente duas vezes, nesses termos que mantêm relação de paranomásia, ou seja, que são muito semelhantes entre si, e ainda estão bastante próximos, um no verso 35, o outro no verso 38. Há, assim, uma estreita relação entre as palavras, tanto sintática quanto expressivamente e, também, pela posição delas no texto.

O leitor *evocado* e que representa um público idealizado apresentaria uma expectativa de versos *superiores*, como se especifica no verso 36. Resta evidente que esse público teria, como memória, o repertório poético de Ovídio. Em se tratando de uma elegia, é para o leitor dos *Amores*, da *Arte de Amar*, dos *Remédios do Amor* e das *Heiroides* que o enunciador se

dirige. Esse leitor conhece os dísticos de *outrora*, aqueles feitos na calma dos *jardins* e no conforto do *pequeno leito*, produzidos com firmeza e deliberação, e não com a *mão trêmula*.

A relação entre *lector* e *lectule*, que se dá pela função sintática e pela expressão, também se desdobra semanticamente. O leitor de que fala o enunciador seria o *leitor do pequeno leito*, ou seja, dos versos aí produzidos. Embora as definições para *lectulo*- indiquem que se tratava de uma pequena cama para estudos, própria para quando alguém se coloca a escrever e estudar²⁴², não se pode ignorar que o móvel serviria, normalmente, como *cama*, também para comer ou dormir, pois se trata do diminutivo para *lecto*- (leito)²⁴³. Assim, pela escolha bastante sugestiva dos termos, liga-se o leitor à cama, de modo a ser o *leitor dos versos feitos na pequena cama*, no sentido de *local para estudos*, mas também o *leitor dos versos de cama*, ampliando o sentido para uma relação mais direta com os poemas *erótico-amorosos*, sobretudo aqueles dos *Amores*, que tiveram o leito como local frequentemente citado para a realização das relações físicas descritas pelo eu elegíaco²⁴⁴.

Como afirma o enunciador do poema, o leito não teria o *corpo* do enunciador estendido sobre si, o que aconteceria *comumente* (em uma ordem mais direta e próxima ao português, a frase seria *Nec, lectule consuete, habes corpus meum*); isso só vem a aumentar a sugestão mais concreta de sexualidade relacionada a esses versos. O enunciador não o afirma diretamente, mas *dialoga* com o leitor das elegias amorosas especificamente, e compara o poema que produz com aqueles dessa fase. A posse em conjunto desses versos, ou seja, das elegias amorosas, configurando a relação mais imediata entre enunciador, público e memória textual, funda-se na cumplicidade que se estabelece pela utilização do termo *nostris* (v.37)²⁴⁵, exatamente quando há referência aos poemas feitos *outrora*.

Em meio a um desenrolar de versos *fingidamente inferiores*, já que feitos sob a ação das tormentas do mar e do espírito, o eu elegíaco luta contra o mar/tempestade/inverno, aquilo que impede a embarcação de prosseguir, impedindo-o de versejar e, no limite, luta também contra a própria morte, quer física quer a de sua escrita elegíaca, que não seria mais como aquela de antes, a das obras amorosas. A *batalha* de relatar enfrentamentos tanto por mar quanto por terra vividos por seu *herói*, com nítidos ecos da epopeia, já que retoma de forma intertextual a estrutura da *Eneida*, mesmo que sutilmente, chega ao clímax nos últimos seis

²⁴² Cf. Rich, Anthony. *Dictionnaire des Antiquités Romaines et Grecques*. Singapour: Éditions Molière, 2004, p.356.

²⁴³ *Ibidem*, p. 356-357.

²⁴⁴ Tanto *lecto*- (I, 2, p.ex.) quanto *toro*- (I, 5 e III, 7, p.ex.) designam o *leito* nos *Amores*.

²⁴⁵ Há o mesmo procedimento em *Amores*, II, 4, quando os poemas amorosos – ou seja, justamente esses referidos, também, na elegia dos *Tristes* – são representados com pronome possessivo na 1ª pessoa do plural. (p.152-153).

versos. Após a própria epístola em que se escrevia a elegia ter sido atingida pela água (v.40), o enunciador admite a *derrota* nos quatro versos finais, apresentados a seguir com destaque dos termos evidenciados na análise proposta:

Improba pugnāt hiems indignaturque quod ausim

[O inverno cruel luta e se indigna que eu tenha ousado escrever]

Scribere se rigidas incutiente minas

[Enquanto me lança duras ameaças.]

Vincat hiems hominem sed eodem tempore quaeso

[Que o inverno vença o homem; mas suplico, ao mesmo tempo,]

Ipse modum statuam carminis illa sui.

[Em que eu próprio fixar o limite do poema, que ele também ponha termo a si!]

Irônica é a sugestão do enunciador, uma vez que *parar de escrever*, no contexto do poema, seria o mesmo que *morrer*. Se o inverno indigna-se pelo fato de alguém ter ousado versejar, ignorando suas *ameaças ferozes*, é porque, mais uma vez, o que está em jogo é a luta entre aquele que ordena o caos, estabelece regras, *conduz os versos*, e o elemento de dispersão, cuja função é *tremar* a escrita, impedir que o *fio* da narrativa prossiga. A proposta de *trégua* reduz-se, desse modo, a uma impossibilidade, já que sugerida no embate figurado entre vida e morte.

Contudo, uma vez que o confronto se dá em âmbito poético, ou seja, por meio de uma representação metafórica dessa condição humana, transposta para uma situação particularizada, há que se pensar antes em *saídas estéticas* que naquelas que seriam comuns a experiências de uma situação real. É de se supor que, em uma condição que não fosse a da ficção, sequer haveria alguém fazendo poemas durante uma tempestade marítima. Dentro de um texto literário não há, portanto, a necessidade de que haja um *vencedor* real, de que alguém tenha sobrevivido ou morrido. Há *soluções*, e são comuns a várias das linguagens artísticas, que, usando de conotação, ampliam os sentidos para desfechos narrativos, focalizando sobretudo aquilo que é metafórico, em detrimento daquilo que seria mais próximo de uma suposta representação de realidade.

Se se permite, aqui, uma ligeira digressão, tudo isso é comparável a que, quando alguém *não entendeu* um filme ou um livro, muitas vezes é porque não percebeu que, para

construir um sentido, deveria ter acompanhado alguma mudança que teria privilegiado mais a conotação, ou seja, a metáfora que vai além das injunções *realistas*²⁴⁶ da história contada. Não se pode, por exemplo, ler o conto A Terceira Margem do Rio²⁴⁷, de Guimarães Rosa, com a expectativa de haver de fato uma terceira margem, nem pensando, ao mesmo tempo, em que isso seria impossível na realidade, já que rios têm, apenas, duas margens. Esse terceiro elemento, não realista, extrapola essa percepção. Se, por outro lado, se entende esse elemento de forma mais metafórica, representando um lugar não exatamente concreto, mas espiritual, psíquico ou, ainda, um lugar sem sede física, mas existente no curso de vida das pessoas, por exemplo²⁴⁸, podem-se construir significações para o conto e, de alguma forma, passa a ser possível *entendê-lo* mais cabalmente.

Em *Thelma e Louise*, por exemplo, um *road movie* (“filme de estrada”) dirigido por Ridley Scott e lançado em 1991, as personagens que dão nome à obra, interpretadas por Susan Sarandon e Geena Davis, sofrendo perseguição da polícia por crimes que cometeram durante uma viagem pelos EUA, decidem não se entregar, mesmo quando são encurraladas entre os perseguidores e um penhasco. A solução escolhida foi a de acelerar o automóvel e atirá-lo ao penhasco, não como ato de suicídio, mas como fuga, já que, para as personagens, *vencer* seria acima de tudo *não se render*. A decisão é tomada em meio a muita emoção, mas também felicidade. Trata-se da sequência final do filme, que termina com uma imagem congelada do carro *em voo direto* sobre o precipício. Não se sabe se o carro o ultrapassou ou se caiu. Aliás, isso tampouco interessa: não há filme *além do filme*, como não há história além da história. O desfecho, aberto, fugindo a qualquer convenção mais realista, não resolve o conflito, mas lança-o *ad infinitum*. É uma solução só possível em contexto artístico.

O *congelamento* de um conflito, deixando o desfecho em aberto, seria, assim, próprio das obras artísticas. Isso pode ser observado tanto em filmes atuais, como o há pouco citado, quanto em poemas da Antiguidade Clássica, como é o caso do que ocorre no desfecho da elegia I, 11 dos *Tristes* de Ovídio. Quando o enunciador propõe a trégua, sugerindo que ele pare de fazer versos, mas, ao mesmo tempo, suplica que o inverno também se acalme, não se sabe se a tempestade cessou ou não, apenas que, pelo próprio término da elegia, o poeta teria parado de escrever versos. Se, como se afirmou acima, *não há história além da história*, esse final também não se fecha.

²⁴⁶ Não se trata, aqui, da *estética realista*, própria do *realismo*, movimento artístico, e sim de uma correspondência mais estreita entre aquilo que se contempla, enquanto obra ficcional, e aquilo que poderia, de fato, acontecer na *vida real*.

²⁴⁷ Conto presente em *Primeiras Estórias*.

²⁴⁸ Não se pretende, aqui, sugerir análises do conto rosiano. Sugerem-se, apenas, interpretações mais comuns e plausíveis, a partir de uma leitura menos ingênua da narrativa.

A sugestão de um congelamento, ou seja, de um parar, tanto dos versos quanto da tempestade, é reforçada pela escolha de alguns termos que compõem os versos. Primeiramente, o termo *hiems*, que representa o mar, a tempestade marítima e a violência das águas no contexto do poema tem, como significado mais imediato, o sentido de *inverno*. O enunciador luta contra todos esses elementos ao longo da elegia, destacando, sobretudo pela utilização das palavras, o próprio mar ou a água (*mari-* e *aqua-*). No desfecho, todavia, personifica o oponente como sendo o próprio inverno (*hiems*, v.41 e v.43), o que traz, semanticamente, o frio, o *tremor* e, também, o congelar como acréscimos à abrangência de sentidos do termo. Suas ameaças (*minas*) também são rígidas (*rigidas*), adjetivo pertinente ao *campo semântico do congelamento*. Quando afirma que irá parar de escrever o poema, o verbo utilizado pelo enunciador é também *statu-* (*statuam/que eu pare*, v.44), tema consonântico do verbo *statuere*, que remete, imediatamente, ao substantivo *statua-* (estátua), sugerindo fixidez, imobilidade.

O *congelamento* do texto – e do poeta (*hominem*) –, em seu desfecho, relacionado ao fato de o enunciador cessar sua escrita e admitir a *derrota* para o inverno – naturalmente *gelado* – é *desenhado* nos versos finais e sugerido pelo vocabulário utilizado:

Improba pugnāt *hiems* indignaturque quod ausim
 Scribere se *rigidas* incutiente minas
 Vincat *hiems hominem* sed eodem tempore quæso
 Ipse modum *statuam* carminis illa sui.

A tempestade, todavia, não existe *fora do texto*. Uma vez que é representada nos próprios versos, sua descrição, ironicamente, é *ordenada*. O poeta é quem a apresenta por meio de recursos artísticos como as figuras de linguagem, subjugando-a, também, às leis da métrica. Como não há ali poesia *inferior*, mesmo que se alegue isso, não se pode crer que o enunciador tenha sido *derrotado*. O inverno, o mar, a água e a tempestade, elementos de dispersão, de tendência ao caos e ligados à morte, que se opõem à regularidade regrada dos versos, só têm existência dentro de um contexto estritamente artístico, devidamente *domados*.

Se se concede, aqui, uma nova digressão, poder-se-ia dizer que um caçador que enfrentasse uma grande fera desejaria que ela fosse a menor, no momento do embate, e o menos agressiva possível. Entretanto, ao narrar o enfrentamento a uma audiência ávida por uma boa história, a mesma fera tenderia, na voz desse narrador – que não seria mais o caçador

– a um tamanho e agressividade incomparáveis. Isso porque o caçador teria *vencido* a luta, estaria *vivo*, não tendo por que não aumentar e exagerar um risco que, definitivamente, não mais correria. O que o enunciador ovidiano faz, na elegia I, 11, é *narrar sua história*. Seu oponente, no poema, seria o mais terrível que pudesse existir, de tal modo que se admite, inclusive, que o inverno tenha vencido o homem (*uincat hiems hominem*). Isto significa, em se admitindo a metáfora mais profunda, que as adversidades teriam vencido o poeta e, conseqüentemente, a própria poesia. No entanto, a poesia está lá, tendo as mesmas características das outras elegias presentes nas outras obras de Ovídio, ricas em expressão e, a partir delas, de sugestões semânticas.

A descrição de Cérbero, nas *Metamorfoses*, por exemplo, é a de uma fera aterrorizante sem igual. Todavia, essa mesma fera aparece sob o jugo de Hércules, exposta ao sol e servil²⁴⁹. No verso 43 da elegia dos *Tristes*, os termos *hiems* e *hominem* vêm em sequência, deixando a relação de paranomásia explícita. As palavras que designam o enunciador e seu oponente são, quanto à expressão, em muito semelhantes, criando um *nivelamento* sonoro. Da mesma maneira, não há afirmação direta do sucumbir do eu elegíaco, mas a colocação disso como algo muito possível – até inevitável – mas ainda não realizado, devido ao verbo (*uincat*) estar no modo subjuntivo. Há, assim, além da sugestão de um desfecho *em aberto*, graças ao *congelamento* que esses versos finais sugerem, como se interpretou acima, um equalizar do enunciador com o inimigo, pela via da expressão, com natural desdobramento no plano do conteúdo.

No verso 11, o *aliterar* representaria o próprio ato de versejar, concretizando, através de exemplificação bastante direta, aquilo que o enunciador definiu como uma espécie de *terapia* para manter-se são. Da mesma forma, pode-se entender que, no verso 43, quando se configura o inverno (*hiems*) através de uma recorrência sonora, em relação de paranomásia com o elemento relativo ao próprio enunciador (*hominem*), esse oponente passou a ser regido pelas leis da poesia. Cabe ao poeta *brincar* com a sonoridade das palavras, o que é essencial para a linguagem artística. Se o enunciador faz seu oponente passar por esse processo, a *vitória* já não seria mais do oponente, mas daquele que o fixou em versos, de acordo com as regras específicas de seu ofício.

O narrar como resistência à morte encontra respaldo na literatura universal. É o caso, por exemplo, da personagem Sheherazade, d'*As Mil e Uma Noites*, que confronta a morte

²⁴⁹ A descrição de Cérbero, nas *Metamorfoses*, ocorre em IV, 450-455, e a narração de sua captura, por Hércules, em IX, 185. A citação do episódio também é feita no relato em que Orfeu vai ao mundo dos mortos buscar Eurídice, em X, 21-22.

utilizando, apenas, contos extraídos de sua memória²⁵⁰, e a vence. As parcas, divindades da mitologia latina, também sugerem o tecer do fio, metáfora para a confecção da trama, do tecido e do texto, como o tecer da própria vida, que se interromperia tão logo o fio fosse cortado²⁵¹. Ovídio, como se mostrou na análise da elegia I, 11 dos *Tristes* – e também na análise da pônica III, 8 – faz versos como quem resiste à morte, em representação metaforizada. A vida que se extrai dos textos, contudo, não é aquela buscada pelas análises biografistas, mas outra, figurada, apresentada esteticamente e que só pode ser apreendida de forma conotada, menos direta, e se o poema for entendido como aquilo que, de fato, é: poesia.

²⁵⁰ Casada com um sultão que matava todas as esposas ao raiar do sol que se seguia à noite de núpcias, Sheherazade tramou o estratagema de iniciar a narração de uma história e deixá-la inacabada, obrigando que o esposo, para conhecer o desfecho, apenas na noite seguinte, concedesse-lhe mais um dia de vida. Após 1001 noites, o sultão abdica de seu intento e desiste de matá-la.

²⁵¹ As parcas, divindades romanas, relacionadas às moiras (gregas), eram representadas como fiandeiras que presidiam ao nascimento, ao casamento e à morte das pessoas. Quando o fio que teciam era cortado, a vida também cessava (Cf. Grimal, 2000, p.355).



7 Conclusão: o exílio poético a se evitar

*Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. (Barros, Manoel de. *Memórias Inventadas*. São Paulo: Planeta, 2008, p.21)*

O interesse pela poesia de Ovídio se dá, em muito, por sua multiplicidade, que se verifica nos temas, nas experimentações de gênero e na quantidade de obras. O ter *romanceado* uma suposta existência traz ingrediente a mais para análises que tendem a ver, na busca por informações biográficas, um desafio de investigação intelectual. No entanto, aquilo que seria vantagem para os estudos da obra do poeta latino, por colocá-la sempre em evidência, também apresenta caráter delimitador, afinal há mais que se ver, nessas produções artísticas, que mera biografia.

O problema maior desse viés de análise reside no fato de que o biografismo condiciona os estudos. Por vezes, elementos textuais que suscitariam pesquisas mais profícuas são ignorados, justamente por uma não conformidade à *vida* que se quis construir para o poeta. Com base na crença de que as afirmações presentes nas obras do desterro, precisamente nos *Tristes* e nas *Pônticas* – excluindo-se, aqui, aquelas de menor apelo junto ao público, como *Íbis* – seriam correspondentes, de fato, a acontecimentos da existência real do autor, as leituras que se fazem dos textos são pautadas por essas afirmações.

Deste modo, se se acredita no exílio como fato histórico, no *crimen* e no *error* como motivos calcados em episódios vividos, no relato de passagens dessa suposta vida, e na quase genealogia apresentada pelo enunciador nos poemas, acredita-se, também, nas afirmações relativas aos próprios textos, feitas pelo eu poético das elegias. Com base nelas, alguns parâmetros de análise se estabelecem de maneira pouco pertinente. A maneira como a tradição viu a figura de Corina, por exemplo, é um deles. Mesmo sendo evidente que Corina exista nos textos dos *Amores* e configure, em Ovídio, o lugar-comum elegíaco da *puella*

motivadora das narrativas apresentadas nos versos, como haviam feito, antes dele, outros poetas elegíacos, isso foi estabelecido antes pela afirmação do enunciador dos poemas do desterro que, propriamente, pelas características do gênero textual, que já predispunham a existência de uma *puella* para a construção elegíaca.

Se alguns conceitos a respeito da biografia que, supostamente, estaria presente nos versos das elegias, estão sendo revistos, não é raro que ainda se tomem por condicionados à situação inóspita de Tomos, da qual o poeta seria vítima, os poemas do desterro²⁵², o que resulta em vê-los como expressivamente diferentes e, no limite, até *inferiores*.

O problema maior em se buscar biografia em textos poéticos é que se pode estar falseando, ao mesmo tempo, tanto a história quanto a poesia. A primeira pela inexatidão de basear-se em afirmações extraídas de um enunciador poético e construídas por meio da métrica e de recursos expressivos, aos quais essas afirmações estariam mais imediatamente subordinadas; a segunda por não estar no foco das *investigações* biográficas e ser, assim, relegada a um segundo plano.

Análises mais minuciosas com relação às características textuais e que não levem em conta supostos dados biográficos negam, todavia, a inferioridade dos textos do exílio e, além disso, expõem ligações mais estreitas entre os poemas dessa fase e aqueles das fases anteriores, lançando luzes, inclusive, à interpretação do *exagero* expressivo de Ovídio.

Por seus textos, de qualquer obra, apresentarem uma utilização menos comedida de recursos expressivos, mais precisamente de figuras de linguagem ligadas ao plano fônico, como a aliteração, a anáfora, a epístrofe, a paranomásia e a assonância, Ovídio também teria sido visto, pela tradição, como um poeta *inferior* e não condizente com o *modelo clássico*, já prenunciando uma nova fase na literatura de Roma. Ovídio seria, assim, um exemplo claro – talvez o mais contundente – de um *maneirismo* que se iniciava. Tanto o biografismo quanto a consideração de uma poesia *menor* devido ao uso exagerado de recursos expressivos foram fatores, ao longo do tempo, que impediram que os textos ovidianos fossem analisados sem um peso e um cerceamento *a priori*.

Não se admitindo, é evidente, que toda a crítica, mesmo a mais tradicional, tenha visto os textos desse poeta latino com base no biografismo ou condenando o uso de recursos expressivos, mas verificando uma tendência, na tradição, a que os poemas fossem analisados sob esses vieses, combateram-se, ao longo deste trabalho, esses dois modos de se abordar a poesia ovidiana.

²⁵² Cf. Darcos, 2009, p.53.

O propósito maior deste estudo foi o de justificar a utilização abundante dos recursos expressivos encontrados nas elegias de Ovídio, sugerindo que, por haver homologação entre os planos da expressão e do conteúdo, ou seja, forjada noção de *conformidade*, não haveria exagero expressivo. Através dos conceitos de *semi-símbolo* e de *paralelismo*, propuseram-se leituras que evidenciassem as figuras de estilo presentes nos textos do corpus, mas que, também, relacionassem essas figuras ao conteúdo textual. As recorrências fonológicas foram vistas, assim, como aquelas capazes de ligar os termos, por meio da expressão, também de modo semântico.

A verificação desses recursos expressivos, tanto em elegia da fase amorosa quanto em elegias da fase do exílio, com leituras sugeridas a partir disso, possibilitou que fosse identificado, ao menos com relação ao corpus proposto para o estudo, um *estilo* de escrita, que se mostrou perene mesmo em se considerando textos de diferentes fases. Pelo que se realizou, aqui, através do tipo de análise feita, não só o *exagero* ovidiano foi justificado como bastante pertinente à construção de sentidos textuais, como também o biografismo enquanto método de análise foi severamente questionado, já que não se encontrou, nos poemas do exílio, escrita *diferente*, tampouco *inferior*.

Entendeu-se a relação buscada entre os textos de Ovídio como *interdiscursiva*, por existir não por meio de citações diretas, mas através da recorrência no uso de elementos expressivos. Não havendo citação de passagens dos *Amores* nas *Pônticas* ou nos *Tristes*, o que configuraria *intertextualidade*, aquilo que se descortinou foi o fato de que expedientes comuns de composição foram utilizados em todas as elegias estudadas. Tradicionalmente, por causa do foco biografista, as relações buscadas entre os textos das duas fases – a amorosa e a do exílio – são as de intertextualidade, ou seja, as de referência mais direta, em um texto, de outro já canônico, pertencente à memória textual do público. Debate-se, por exemplo, se uma dada citação encontrada nos *Tristes* faz referência aos poemas *d'A Arte de Amar* ou àqueles dos *Amores*. Assim, pode-se afirmar que se propôs, na presente pesquisa, uma verificação de *relações entre textos* diferente da que é realizada, comumente, na tradição dos estudos a respeito de Ovídio, porque mais sutil e essencial – trata da própria tessitura textual – e sem ter, como norte, a apreensão de supostos dados biográficos.

Para que um *estilo* de escrita que abarque a totalidade da extensa obra de Ovídio seja definido com mais exatidão, é necessário, porém, que análises semelhantes às feitas neste estudo sobre *Amores* II, 4; *Pônticas* III, 8 e *Tristes* I, 11 sejam realizadas também sobre outros textos, elegíacos ou não. Em Benites (2008), também foram abordados os recursos expressivos presentes em *Metamorfoses*, VI, 01-145, e o *estilo* que se encontrou nesses

versos, qual seja, o da utilização mais recorrente de figuras de linguagem e a sugestão semântica a partir disso, foi o mesmo encontrado, agora, nesta pesquisa de doutoramento. Como quatro textos de diferentes fases e obras do autor latino apontam para que haja uma característica comum de composição poética, que perpassaria todas as suas produções, sugere-se que não haja distinções significativas entre os versos de Ovídio, excetuando-se a métrica (dísticos ou versos hexamétricos), o gênero (elegia, epístolas escritas em dísticos elegíacos, obras híbridas com elementos também da epopeia, como as *Metamorfoses*) ou o tema (o amor, a conquista amorosa, a mitologia, o exílio).

Contudo, admite-se que apenas novas análises, que abranjam corpus mais extensos e variados, vindo somar-se a estas feitas neste trabalho, poderiam trazer mais exatidão à afirmação de que há um *estilo linear* nos poemas de Ovídio. Entende-se, todavia, que o presente estudo aponta esse caminho para estudos vindouros, sendo este, além das análises das elegias em si, um dos méritos desta pesquisa.

Espera-se que as análises feitas para as elegias do corpus possam sugerir análises a outras elegias. Assim, aquilo que se definiu, aqui, como interdiscursividade, poderia ser ampliado. Do mesmo modo, mesmo relações textuais mais diretas podem aparecer por meio da verificação de recursos expressivos, quando houver confluência maior entre a organização lexical de um dado verso e também de outro, pertencentes a poemas diferentes.

Analisar a 3ª epístola das *Heroides*²⁵³ extrapolaria o que se propôs a este trabalho. No entanto, como exemplificação do tipo de relação que pode ser buscada a partir daquilo que se fez, aqui, como leitura das elegias, apresentam-se, a seguir, seus quatro primeiros versos:

Quam legis, a rapta Briseide littera uenit,

[A carta que você lê vem da cativa Briseida,]

Vix bene barbarica Graeca notata manu.

[Escrita com muita dificuldade em grego por uma mão bárbara.]

Quascumque adspicies, lacrimae fecere lituras,

[Você verá que as lágrimas produziram alguns borrões,]

Sed tamen et lacrimae pondera uocis habent.

[Mas que as lágrimas têm a gravidade do tom da carta.]

²⁵³ Ovide, 2005, p.13-18. (texto estabelecido por Henri Bornecque)

Assim como o enunciador da elegia I, 11 dos *Tristes* teria escrito com *mão tremida*²⁵⁴, isso usado para justificar supostos versos ruins, diferentes dos habituais, a enunciadora Briseida, dirigindo-se a Aquiles, usa de mesmo expediente, ao justificar uma escrita *bárbara*, menos refinada. Tanto no segundo verso dessa heroide como no verso 18 da elegia dos *Tristes*, o termo *manu* aparece em final de verso pentamétrico. Existe aí, de forma evidente, uma sugestão de relação intertextual mais direta entre texto de obra inicial de Ovídio e outro de uma das obras derradeiras.

Igualmente às três elegias analisadas, há, mesmo nesses poucos versos, utilização de recursos expressivos ampliando as possibilidades de sentidos textuais. Na repetição do substantivo *lacrimae* (no caso nominativo plural), nos versos 3 e 4, há a representação exata daquilo que se descreve, ou seja, as lágrimas de Briseida. Narra-se que a enunciadora teria chorado sobre a carta. Tem-se, assim, uma lágrima *caída* em cada verso. Essas lágrimas teriam provocado as *lituras* (manchas/borrões). Por efeito de paranomásia, pode-se entender que haja uma ligação sonora entre *lituras* (v.3) e *littera* (v.1), de maneira que haja dois borrões para duas lágrimas, aquele de fato (*lituras*) e outro por semelhança expressiva (*littera*). Pode-se ver, também, que a relação entre *lituras* e *littera* sugere, semanticamente, que a carta teria sido feita por lágrimas caídas sobre os versos ou, no limite, que não é uma carta que se envia, mas palavras que representam lágrimas que escorrem ou termos mesclados a lágrimas, os próprios borrões²⁵⁵.

Buscar evidenciar relações entre diferentes poemas de Ovídio, possibilitando, com isso, novas leituras, foi o intento maior deste estudo. Da mesma forma que se analisaram as três elegias, dos *Amores*, dos *Tristes* e das *Pônticas*, eleitas para o corpus de pesquisa, outros poemas dessas obras também podem ser estudados no sentido de que se verifiquem semelhanças de composição. Isso também pode ser feito com poemas de outras obras, como se sugeriu há pouco com a apresentação dos quatro primeiros versos da heroide III. Estabelece-se, portanto, um caminho, aqui apenas iniciado.

Esta pesquisa não teve a intenção de negar o exílio de Ovídio, empreitada considerada pouco relevante e tão carente de provas como a sua afirmação – para a qual há, apenas, indícios. Foram feitas, entretanto, duras críticas ao biografismo, ou seja, a análises que têm como base a certeza de que é possível extrair dados de vida dos textos poéticos e, a partir disso, direcionar as leituras sem levar em conta aspectos mais importantes desses textos. Os estudos que não abordem as relações expressivo-semânticas das figuras de estilo, abundantes

²⁵⁴ Capítulo 6 (p.178-179).

²⁵⁵ Cf. Deremetz, 2007, p.46-47.

na produção do poeta latino, bem como ignorem as relações intertextuais e interdiscursivas entre os poemas, tendem a afastar, do leitor contemporâneo, aquilo que há de *poético* nessas obras. Se Ovídio, pessoa histórica, foi exilado ou não, é informação não conhecida. Evitar que sua poesia seja *exilada*, permanecendo além de estudos que a cerceiem, é dever, no entanto, de quem se debruça sobre os versos desse magistral poeta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTO, Paulo F. Espaço Urbano e Poesia: Tristia 3,1 na Roma de Augusto. In: PIMENTEL, Maria Cristina de Sousa; RODRIGUES, Nuno Simões. *Sociedade, Poder e Cultura no Tempo de Ovídio*. Coimbra: Simões & Lopes Ltda, 2010, p.117-131.
- ALBINO, José Geraldo. Introdução. In: Ovídio. *Cartas Pônticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, IX-XXIV.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2000.
- ALMENDRA, Maria Ana; FIGUEIREDO, José Nunes. *Compêndio de Gramática Latina*. Porto: Porto Editora, 2003.
- ANA DE BEM, Lucy. Introdução. In: Ovídio. *Primeiro Livro dos Amores*. São Paulo: Hedra, 2010, p.09-26.
- ARISTÓTELES ; HORÁCIO ; LONGINO. *A Poética Clássica*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ASSIS SILVA, Ignacio. *Figurativização e Metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: Editora da UNESP, 1995.
- BAKHTINE, Mikhail. *Le Marxisme et la Philosophie du Langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2009.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. São Paulo: Record/Altaya, s/d.
- BARROS, Manoel de. *Memórias Inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta, 2008.
- BENITES, Marcus Vinícius. *Aracne e Palas: uma Trama de Sentido: análise semiótica de Metamorfoses, de Ovídio (Liber VI – 1-145)*. 2008. 210 p. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008. Disponível em: http://portal.fclar.unesp.br/posestlit/teses/marcus_vinicius_benites.pdf. Acesso em: 21 out. 2011.
- BIGNONE, Ettore. *Historia de la Literatura Latina*. Buenos Aires: Losada, 1952.
- BILAC, Olavo. Inania Verba. In: *Obra Reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1966.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- BOJUNGA, Lygia. *Tchau*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 39ª ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

- BRAGA, Rubem. *200 Crônicas Escolhidas*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.
- BRAIT, Beth. (org.). *Bakhtin outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010.
- BROWN, A. D. F. The Unreality of Ovid's Tomitan Exile. In: *Liverpool Classical Monthly*. 10. 2. Liverpool: 1985, p.18-22.
- CALABRESE, Omar. *A Linguagem da Arte*. Rio de Janeiro: Globo, 2006.
- CALOU, Dinah; LEITE, Yonne. *Iniciação à Fonética e à Fonologia*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Gráfica Melhoramentos/Klick Editora, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *A Literatura Latina*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CART, A.; GRIMAL, P.; LAMAISSON, J.; NOIVILLE, R. *Gramática Latina*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- CASANOVA-ROBIN, Hélène. (org.). *Amor Scribendi: lectures des Héroïdes d'Ovide*. Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 2007.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CATULO. *Poésies*. Trad. Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1958.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Paris : Éditions du Seuil, 2002.
- CONY, Carlos Heitor. *Quase Memória*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- CURTIUS, E. R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- DANGEL, JACQUELINE. Intertextualité et intergénéricité dans les *Héroïdes* d'Ovide : la métrique à l'oeuvre. In : CASANOVA-ROBIN, Hélène. (org.). *Amor Scribendi: lectures des Héroïdes d'Ovide*. Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 2007, p.13-35.
- D'AZAY, Lucien. *Ovide ou l'Amour Puni*. Collection Eux & Nous. Paris : Les Belles Lettres, 2001.
- DARCOS, Xavier. *Ovide et la Mort*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009.
- DELBAY, Evrard. *Héroïdes d'Ovide*. Neuilly: Atlande, 2005.

DEREMETZ, ALAIN. L'Héroïde 15 ou le paradoxe de l'élégie. In : CASANOVA-ROBIN, Héléne. (org.). *Amor Scribendi: lectures des Héroïdes* d'Ovide. Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 2007, p.37-52.

DIAS LUCAS, Domingos. As Metamorfoses e a Relegatio de Ovídio. In: PIMENTEL, Maria Cristina de Sousa; RODRIGUES, Nuno Simões. *Sociedade, Poder e Cultura no Tempo de Ovídio*. Coimbra: Simões & Lopes Ltda, 2010, p.111-116.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

ECO, Umberto. O signo da poesia e o signo da prosa. In: *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ECO, Umberto. *Sobre a Literatura*. Rio de Janeiro: Edições Bestbolso, 2011.

FARIA, Ernesto. *Dicionário Escolar Latino-Português*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e Intertextualidade. In: BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010, p.161-194.

FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à Linguística*. I – objetos teóricos. 5ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à Linguística*. II – princípios de análise. 4ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

FIORIN, José Luiz. *Em Busca do Sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.

FLOCH, Jean-Marie. Sous les signes, les stratégies. In: *Sémiotique, Marketing et Communication*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

FREDOUILLE, Jean-Claude ; ZEHNACKER, Hubert. *Littérature Latine*. 2^{ème} édition. Paris : Presses Universitaires de France, 2013.

GREEN, Peter. Prefácio. In: Ovídio. *Amores & Arte de Amar*. São Paulo: Cia das Letras, 2011, p.11-76.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

GRIMAL, Pierre. *Le Lyrisme à Rome*. Paris : Presses Universitaires de France, 1978.

HARMSSEN, Pe.; BERNARDO H. *Ovídio*. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, Coleção Clássicos Vozes, Série Latina IV, 1962.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ILARI, Rodolfo. *Linguística Românica*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 20ª edição. São Paulo: Cultrix, 2005.
- JOLIVET, Jean-Christophe. *Allusion et Fiction Épistolaire dans les Héroïdes* : recherches sur l'intertextualité ovidienne. Rome : École Française de Rome, 2001.
- JOUTEUR, Isabelle. *Jeux de Genre* : dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Paris : Éditions Peeters, 2001.
- LEMINSKI, Paulo. *La Vie en Close*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- LEONI, Giulio Davide. *A Literatura de Roma*. 8ª ed. São Paulo: Livraria Nobel, 1967.
- LIMA, Alceu Dias (et al). *Latim: da Fala à Língua*. Araraquara: Gráfica da UNESP, 1992.
- LOPES, Edward. *A Identidade e a Diferença*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- LOPES, Edward. *Fundamentos da Linguística Contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Les Termes Clés de l'Analyse du Discours*. Paris : Éditions du Seuil, 2009.
- MARTINS, Paulo. *Elegia Romana: construção e efeito*. São Paulo: Humanitas, 2009a.
- MARTINS, Paulo. *Literatura Latina*. Curitiba: IESDE, 2009b.
- MORA, Carlos de Miguel. O Mistério do Exílio Ovidiano. In: *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*. 4. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2002, p.99-117.
- MORA, Carlos de Miguel. O Poeta Indefeso: símbolos de impotência na poesia ovidiana do exílio. In: PIMENTEL, Maria Cristina de Sousa; RODRIGUES, Nuno Simões. *Sociedade, Poder e Cultura no Tempo de Ovídio*. Coimbra: Simões & Lopes Ltda, 2010, p.133-143.
- NASCIMENTO, Aires A.; PIMENTEL, Maria Cristina C. M. S. (coord.). *Ovídio: Exílio e Poesia: leituras ovidianas no bimilenário da "relegatio"*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2008.
- NÉRAUDAU, Jean-Pierre. Prefácio. In: Ovídio. *Cartas de Amor: as Heroides*. São Paulo: Landy, 2003, p.09-40.
- ORLANDI. Eni P. *Análise de Discurso: princípios & procedimentos*. 9ª edição. Campinas: Pontes, 2010.
- OVIDE. *Héroïdes*. 5^{ème} édition. Trad. Marcel Prévost. Paris : Les Belles Lettres, 2005.
- OVIDE. *L'Art d'Aimer*. 7^{ème} tirage. Trad. Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1983.
- OVIDE. *Les Amours*. 7^{ème} tirage. Trad. Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

OVIDE. *Les Métamorphoses*. Trad. Olivier Sers. Classiques em Poche. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

OVIDE. *Les Remèdes à L'Amour*. 3^{ème} tirage. Trad. Henri Bornecque. Paris : Les Belles Lettres, 2003.

OVIDE. *Lettres d'amour: Les Héroides*. Paris: Gallimard – Folio Classiques, 1999.

OVIDE. *Pontiques*. 2^{ème} tirage. Trad. Jacques André. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

OVIDE. *Tristes*. 4^{ème} tirage. Trad. Jacques André. Paris : Les Belles Lettres, 2008.

OVÍDIO. *Amores & Arte de Amar*. Trad. Carlos Ascenso André. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

OVÍDIO. *Cartas de Amor: as Heroides*. Trad. Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy, 2003.

OVÍDIO. *Cartas Pônticas*. Trad. Geraldo José Albino. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Bocage. São Paulo: Hedra, 2010.

OVÍDIO. *Poemas da Carne e do Exílio*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

OVÍDIO. *Primeiro Livro dos Amores*. Trad. Lucy Ana de Bem. São Paulo: Hedra, 2010.

PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'Intertextualité*. Paris :DUNOD, 1996.

PRADO, João Batista Toledo. Poesia e métrica : tempo estruturado nas palavras. *Boletim do CPA*, Campinas, n.14, p.99-117, jul./dez. 2004.

QUINTANA, Mário. *80 Anos de Poesia*. 4^a ed. São Paulo: Globo, 1995.

RICH, Anthony. *Dictionnaire des Antiquités Romaines et Grecques*. Paris : Éditions Molière, 2004.

SAMOYAULT, Tiphaine. *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2011.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo Dicionário Latino-Português*. 11^a ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000.

SARAMAGO, José. *O Conto da Ilha Desconhecida*. 8^a reimpressão. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. 25^a ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

SAUSY, Lucien. *Grammaire Latine Complète*. Paris : Éditions Eyrolles, 2010.

STOCK, Leo. *Gramática de Latim*. 3^a ed. Lisboa: Presença, 2009.

THAMOS, Márcio. O caleidoscópio poético de Ovídio. In: XVIII Semana de Estudos Clássicos, 18, 2003, Araraquara-SP.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhäil Bakhtine le Principe Dialogique*: suivi de écrits du cercle de Bakhtine. Paris : Éditions du Seuil, s/d.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*. Campinas : Papirus, 2006.

VEYNE, Paul. (Org.). *História da Vida Privada I*: do império romano ao ano mil. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VEYNE, Paul. *L'Élégie Érotique Romaine*: l'amour, la poésie et l'Occident. Paris : Éditions du Seuil, 1983.

VIDEAU, Anne. *La Poétique d'Ovide, de l'Élégie à l'Épopée des Métamorphoses*: essai sur un style dans l'Histoire. Paris: PUPS, 2010.

VIDEAU-DELIBES, Anne. *Les Tristes d'Ovide et l'Élégie Romaine*. Paris : Éditions Klincksieck, 1991.

VIEIRA, Brunno V. G. Introdução. In: LUCANO. *Farsália*: cantos de I a V. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2011, p.13-71.

VIRGÍLIO. *Eneida Brasileira*. Trad. Odorico Mendes. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

VOLOSHINOV, V. Le discours dans la vie et le discours dans la poésie. In: TODOROV, Tzvetan. *Mikhäil Bakhtine le Principe Dialogique*: suivi de écrits du cercle de Bakhtine. Paris : Éditions du Seuil, s/d, p.181-215.

VOLOSHINOV, V. Les frontières entre poétique et linguistique. In: TODOROV, Tzvetan. *Mikhäil Bakhtine le Principe Dialogique*: suivi de écrits du cercle de Bakhtine. Paris : Éditions du Seuil, s/d, p.243-285.

VOLOSHINOV, V. La structure de l'énoncé. In: TODOROV, Tzvetan. *Mikhäil Bakhtine le Principe Dialogique*: suivi de écrits du cercle de Bakhtine. Paris : Éditions du Seuil, s/d, p.287-316.