

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara**

**MARCUS VINÍCIUS BENITES**

**ARACNE E PALAS: UMA TRAMA DE  
SENTIDO: Análise Semiótica de Metamorfoses,  
de Ovídio (Liber VI – 01-145)**

**ARARAQUARA-SP, 2008**

MARCUS VINÍCIUS BENITES

**ARACNE E PALAS: UMA TRAMA DE SENTIDO:**  
Estudo Semiótico de Metamorfoses, de Ovídio (Liber VI – 01-145)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de Pesquisa:** Teoria e Crítica da Poesia  
**Orientador:** Prof. Dr. João Batista Toledo Prado  
**Bolsa:** Programa Bolsa Mestrado - PRODESP

ARARAQUARA-SP, 2008

MARCUS VINÍCIUS BENITES

ARACNE E PALAS: UMA TRAMA DE SENTIDO: Estudo Semiótico de  
Metamorfoses, de Ovídio (Liber VI, 01-145)

Dissertação de Mestrado, apresentada ao  
Programa de Pós em Estudos Literários da  
Faculdade de Ciências e Letras –  
UNESP/Araraquara, como requisito para  
obtenção do título de Mestre em Estudos  
Literários.

**Linha de pesquisa:** Teoria e Crítica da Poesia  
**Orientador:** Prof. Dr. João Batista Toledo Prado  
**Bolsa:** Programa Bolsa Mestrado - PRODESP

Data de aprovação: 18/01/2008

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** Prof. Dr. João Batista Toledo Prado  
Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e  
Letras, Campus de Araraquara.

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan  
Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e  
Letras, Campus de Araraquara.

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Cláudio Aquati  
Universidade Estadual Paulista - Instituto de Biociências, Letras  
e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto.

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP - Campus de Araraquara

## RESUMO

O estudo proposto para as *Metamorfoses*, de Ovídio, obedece a dois direcionamentos. O primeiro visa a buscar, entre tratadistas clássicos de literatura latina, aqueles que, por alguma forma de preconceito ou mesmo ingenuidade, depreciaram a poesia ovidiana. Uma vez estabelecidos os parâmetros dessa crítica, se pode combatê-la e, no caminho inverso, buscar ressaltar as qualidades do sulmonense. Para tal proposta, se optou pelo viés lingüístico, a fim de que, dentro do poema ovidiano, se pudesse analisar como se dá a semiose. Os conceitos de signo lingüístico, bem como o de signo, e semi-símbolo poético, com suas pertinentes relações de arbitrariedade ou motivação, foram desenvolvidos no sentido de, através de um aparato crítico-teórico, se embasar como a expressividade ovidiana cria, pela relação de conformidade forjada entre os dois planos da linguagem, sentidos semânticos mais conotados. Dentro do poema *Metamorfoses*, por questões de adequação às possibilidades de uma pesquisa em nível de Mestrado, se optou pela análise do relato mítico que dá conta da metamorfose de Aracne, em aranha, por obra de Pallas, a partir do que se buscou evidenciar os efeitos semi-simbólicos, tanto diretamente ligados ao plano da expressão, como diretamente ligados ao plano do conteúdo, que estabelecessem a hierarquia que, ao ver da pesquisa, é a força motriz de *Metamorfoses*: a relação divindade > humanidade > forma inferior (animal, planta ou mineral), cuja tensão e possibilidade de permeabilidade, geram a metamorfose e configuram o cosmos físico do universo mítico do poema.

**Palavras-chave:** Literatura Latina; Ovídio; Metamorfoses; Lingüística; Semiótica; Aracne.

## RÉSUMÉ

L'étude proposée pour les Métamorphoses, d'Ovide, obéit à deux directions. La première vise à rechercher, parmi traducteurs classiques de la littérature latine, qui, d'une certaine forme de préjugé ou même naïf, ont dépréciés la poésie d'Ovide. Une fois établis les paramètres de cette critique, nous pouvons les combattre, et dans la direction opposée, chercher souligner les qualités du poète. Pour cette proposition, on s'est opté de biais linguistique, de sorte que, dans le poème, soit possible d'examiner la semiologie. Les notions de signes linguistiques, ainsi que de signe, symbole et semi-symbole poétique, avec ses relations de l'arbitraire ou de la motivation, ont été développés de manière à ce que, grâce à un appareil critique-théorique, on s'puisse démontrer comme l'expressivité d'Ovide donne, par une relation de conformité établie entre les deux plans de la langue, des sens sémantiques plus profonds. Dans le poème Métamorphoses, pour des raisons de pertinence des possibilités du travail de recherche, si a opté pour l'examen de la mythique histoire qui montre la métamorphose de Arachne à araignée, pour un travail fait pour Pallas. De ce point, on s'est recherché prouver à l'évidence les effets appelés semi-symboliques, à la fois directement liés au plan d'expression, comme directement liés au plan du contenu. Ainsi, c'est possible de s'établir une hiérarchie qui, en vue de la recherche, c'est la force motrice de Métamorphoses: la divinité > l'humanité > des formes ci-dessous (animaux, minérales ou végétales), dont la tension et la possibilité de perméabilité sont capables de former à la métamorphose du monde et la forme physique de l'univers mythique du poème.

**Mots-clés:** Littérature Latine; Ovide; Métamorphoses; Linguistique; Sémiotique; Arachne.

## AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que, de uma forma direta ou indireta, contribuíram para a realização deste trabalho e, em especial, para: meus pais, Adalberto e Sandra, pelo apoio e atenção; minha noiva, Tatiani, pelo amor, interesse e carinho (e por ter descoberto o evento para o meu último crédito...); meu orientador e professor de latim, João Batista, pela ajuda, confiança, direcionamento sempre eficaz e, sobretudo, paciência, desde a Graduação (*ab ovo*...); meu também professor de latim, Márcio Thamos, por ter me apresentado tanto o Ovídio quanto a Lingüística, a partir do que eu pude relacioná-los, além de tantas dicas sobre poesia; minha banca de Qualificação, composta pelos professores José Dejalma Dezotti e Luiz Gonzaga Marchezan, que tão importantes sugestões fizeram para o desenvolvimento final da pesquisa; minha banca de Defesa, composta, além do professor Luiz Gonzaga, pelo professor Cláudio Aquati, que tão úteis comentários e sugestões apresentaram e, também, ao apoio técnico indispensável da Maria Clara, da Seção de Pós, que sempre conseguiu resolver meus problemas burocráticos da melhor maneira possível. A todos esses, em especial, e a todos os outros que tenham me auxiliado em algum momento meu sincero muito obrigado.

“As únicas coisas eternas são as nuvens”

(QUINTANA, M. *Epígrafe*. In: 80 Anos de Poesia. 4ª edição. São Paulo, 1995)

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS AS PEDRAS DE QUE SÃO FEITAS AS PONTES DE SENTIDO</b>	<b>09</b>
<b>1 O MAU TRATAMENTO DADO A OVÍDIO EM ALGUNS MANUAIS E TRATADOS CLÁSSICOS DE LITERATURA LATINA</b>	<b>13</b>
<b>1.1</b> Leoni	<b>14</b>
<b>1.2</b> Bignoni	<b>19</b>
<b>1.3</b> Pe. Harmsen e Dr. Bernardo H.	<b>25</b>
<b>2 DOIS PARÂMETROS QUE DESNORTEIAM UMA ANÁLISE MAIS PROFUNDA DA OBRA DE OVÍDIO</b>	<b>31</b>
<b>2.1</b> O Contexto Sócio-Histórico Determinista	<b>31</b>
<b>2.2</b> A Credulidade em uma suposta <i>sinceridade</i> do poeta	<b>41</b>
<b>3 O SUPOSTO EXÍLIO DE OVÍDIO: O CASO MAIS NOTÓRIO DE CREDULIDADE NOS FATOS LITERÁRIOS, TOMADOS POR HISTÓRICOS, DESCRITOS NA OBRA DO SULMONENSE</b>	<b>53</b>
<b>3.1</b> O Exílio como certeza <i>a priori</i> , e o prejuízo aos estudos da obra em si	<b>54</b>
<b>3.2</b> A (plausível) possibilidade do exílio como mero artifício literário, levantada por Brown, exposta e comentada por Mora	<b>58</b>
<b>4 JUSTIFICANDO A CRÍTICA AO <i>BIOGRAFISMO</i>, DE ACORDO COM CONCEITOS DE WARREN E WELLEK</b>	<b>70</b>
<b>5 CLASSICISMO X MANEIRISMO: UMA TENDÊNCIA NATURAL, NÃO ARTIFICIAL; UM ESTILO <i>DIFERENTE</i>, NÃO <i>INFERIOR</i></b>	<b>78</b>
<b>6 OVÍDIO: O MANEIRISTA <i>CLÁSSICO</i></b>	<b>88</b>
<b>6.1</b> A presença do sulmonense na <i>Divina Comédia</i> , de Dante, e sua importância na formação desse poeta	<b>88</b>
<b>6.2</b> Um pouco da presença de Ovídio entre os latinos e durante a Idade Média	<b>96</b>
<b>7 <i>PINTOR</i> E <i>CINEASTA</i> : UM OVÍDIO <i>MODERNO</i></b>	<b>101</b>
<b>7.1</b> A “arte de pintar” em <i>Metamorfoses: cenários, cores e formas</i>	<b>101</b>
<b>7.2</b> O ritmo do <i>suspense</i> e os diferentes <i>ângulos de visão</i> : a narrativa poética de Ovídio antecipa o cinema	<b>109</b>
<b>7.3</b> Demonstração do <i>pictórico</i> e do <i>cinematográfico</i> em <i>Metamorfoses</i> : uma análise <i>icônica</i> do relato mítico da transformação de Acteon	<b>121</b>
<b>8 A DEFINIÇÃO DO <i>SEMI-SÍMBOLO POÉTICO</i>, A PARTIR DO <i>SIGNO</i> E DO <i>SÍMBOLO</i>: A <i>FUNÇÃO POÉTICA</i> E O CONCEITO DE <i>PARALELISMO</i>, DE JAKOBSON</b>	<b>132</b>
<b>8.1</b> O signo lingüístico	<b>135</b>

8.2 O símbolo	138
8.3 O semi-símbolo poético	141
8.4 A <i>Função Poética</i> , de Jakobson	148
8.5 O <i>paralelismo</i>	152
8.6 A finalidade essencialmente semântica do <i>paralelismo</i>	156
<b>9 ARACNE E PALLAS: UMA TRAMA DE SENTIDO</b>	<b>161</b>
9.1 Algumas verificações sobre efeitos expressivos de métrica e recorrência fonética	173
9.2 A <i>seleção</i> : o simbolismo pela carga semântica dos termos	191
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS UM RESGATE DE OVÍDIO E UMA POSSIBILIDADE DE ANÁLISE</b>	
<b>206</b>	
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>207</b>

### Considerações Iniciais As pedras de que são feitas as pontes de sentido

*Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.  
 – Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? – pergunta  
 Kublai Khan.  
 – A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra – responde  
 Marco –, mas pela curva do arco que estas formam.  
 Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:  
 – Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.  
 Polo responde:  
 – Sem pedras o arco não existe.*

(CALVINO, I. *Cidades Invisíveis*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003, p. 81)

Ovídio é poeta de uma trajetória singular. E não se coloca isso, aqui, com o intuito de, mais uma vez, apelar à aura quase exótica que foi sendo criada ao redor de sua produção poética, por conta de supostos fatos pitorescos relativos à sua biografia, como se verá mais à frente. Ao contrário: a destacada dimensão individual de Ovídio pode ser verificada através da análise de sua obra, uma produção bem peculiar e, esteticamente falando, muito rica em variados efeitos próprios e caros à poesia.

O presente trabalho procurará tomar, como base, preceitos elementares da Linguística estrutural, que serão aplicados à obra ovidiana, mais especificamente ao grandioso poema *Metamorfoses*, em que a oposição pura e simples de *efeitos/não efeitos* engendra sentidos poéticos claros e demonstráveis, ainda mais em se tratando de poeta que, como veremos, faz do uso das *cores* seu principal meio de atingir a dimensão poética mais estrita, isto é, mais concentrada.

Há dois supostos fatos que, segundo parece, são os responsáveis pelo preconceito criado em torno de Ovídio ao longo dos séculos, por parte da crítica e tratadística tradicional, que o colocam, geralmente, na injusta classificação de poeta *menor*. O primeiro é o suposto exílio – um dos tais “fatos pitorescos relativos à sua biografia” já mencionados – que o poeta teria padecido, sendo afastado de Roma para os confins do Império, em local ermo e incivilizado – o *Ponto Euxino*, atualmente conhecido como *Mar Negro* – a mando do imperador Augusto. Não se discute, é claro, a necessidade de se estudar a veracidade ou não de tal fato. O que se discute é o exagero de atenções creditadas a esse único “fato”, e o que é pior, a assunção desse suposto exílio como certeza *a priori* para as suposições que são feitas na seqüência, a fim de tentarem explicar a obra. Veremos, em críticos tradicionais como Leoni (*A Literatura de Roma*), e Bignone (*Historia de la Literatura Latina*), como esse foco

exagerado nessa única questão se manifesta. Se os estudos ovidianos tenderam para essa preocupação exagerada – ainda que não se possa generalizar e dizer que essa seja a atitude da totalidade da crítica – o resultado é que a análise da obra em si, em virtude disso – e dentro dos tratados e manuais abordados – ficou prejudicada. Se a mera menção de Virgílio evoca sempre e imediatamente a alcunha de “o poeta da Eneida”, Ovídio, por seu turno, está legado a ser sempre “o poeta do exílio”, o que, definitivamente, é muito pouco para poeta de tamanha envergadura. Assim, como se verá através dos críticos e obras selecionadas para esse fim pela presente pesquisa, a análise da obra ovidiana pendeu, tradicionalmente, para uma busca, dentro dos poemas, por dados biográficos, conduta em que se verifica uma credulidade até ingênua numa suposta sinceridade de seus versos.

O segundo ponto, também formador de preconceitos relativos à produção poética de Ovídio, é quanto ao fato de o poeta de Sulmona usar e abusar do *colorido* em seus poemas. Não se trata, claro, de cores reais, mas da sugestão delas por meio do léxico, que as constitui na imaginação de quem lê os poemas. O *colorido* representaria o exagero, e é esse o viés pelo qual sua produção poética é criticada. Dessa forma, Ovídio estaria para a poesia como futuramente também estaria o espanhol Góngora, ou como o flamenco Rubens, para a pintura – também esses artistas surgiram após períodos *classicistas*, e com estilos *maneiristas*. O exagero na expressão artística, tanto em Ovídio como nos artistas citados, é notório. Como também é evidente certo gosto voltado para o que hoje se define como *kitsh* ou até mesmo como *mau gosto*. Mas tais definições já são preconceituosas em si. O que definiria um *mau gosto* senão um *bom gosto*, tido como certo modelo dominante que permitiria aquilatá-lo? Ovídio, pertencendo ao final do que se convencionou chamar de *período clássico* da literatura latina, ou mesmo *período de ouro*, parece ter sido punido por isso. Sua obra foi analisada, geralmente, sob o peso de uma injusta sombra de grandes poetas, como Virgílio e Horácio. Não se discute, naturalmente, o valor de tais poetas, mas, sim, o fato de que eles são grandes justamente por traços apresentados em suas obras. Ovídio, por outro lado, padecendo do peso de uma injusta comparação a um modelo pré-definido de literatura, não pôde entrar no cânon com o mesmo prestígio dos demais.

Se as comparações entre estilos e modelos são inevitáveis, não se deve atribuir valor *a priori* a um modelo ou estilo, e analisar os demais a partir dele. Foi o que ocorreu, por parte da crítica mais tradicional – cujos autores e obras selecionados para o presente trabalho servem de amostragem – com Ovídio, considerado como *tardio* até. Mas tardio em relação a quê? Ao período áureo que o precedeu, naturalmente. Se os poetas do período clássico atingiram o máximo de valor poético seguindo certo modelo de composição, isso não obriga

os outros poetas e períodos a seguirem o mesmo modelo. Para a crítica e tratadística tradicional, ao que parece – como veremos nos críticos já citados e também em outros, como Poullain (*La Littérature Latine*) – teria sido preferível que Ovídio mantivesse um estilo que, para a época, seria artificial, do que enveredasse por um natural *maneirismo*, que sempre sucede – a história da literatura está aí para confirmá-lo – a um período mais *classicista*.

Se Ovídio nutre o gosto por certo exagero, é justamente nisso que reside sua beleza estética. Nada do que há em sua poesia, mesmo nos matizes mais carregados, está sobrando nos poemas, nem deixa de portar algum sentido fundamental para a expressão mais conotada da poesia. O estilo de Ovídio é este: mais carregado, mais exagerado do que o dos que o precederam; mas extremamente simbólico, capaz de criar os mais artísticos efeitos de sentido.

E como defender a beleza e a genialidade de uma produção poética sem tomar a direção óbvia – mas nem sempre tomada – de analisá-la, investigando as características fundamentais do texto, tal como foi composto? É isso que propõem fazer os seguintes capítulos desta dissertação. Não só serão buscados elementos que provem o preconceito acima citado com relação ao poeta de Sulmona, demonstrando como as posições mais comuns de certa parte da crítica mais tradicional, capazes de desviar o foco e criar definições *a priori*, são prejudiciais a uma análise mais apropriada, como também, analisando trechos do poema *Metamorfoses* – mais especificamente e com mais afinco os versos 01 – 145 do Livro VI, que tratam do mito de Aracne, sem deixar, no entanto, de contemplar outras passagens elucidativas – será possível resgatar o valor de sua poesia, através de uma abordagem literária em que entrarão diversos componentes lingüísticos, especialmente no que concerne aos conceitos de *signo*, *símbolo* e *semi-símbolo poético*, extraídos de vários autores, como Saussure, Todorov e Edward Lopes, bem como ao *paralelismo* de Jakobson, de forma a permitir que se leve em conta menos modelos pré-definidos e dados biográficos, privilegiando mais o texto em si.

Para tanto, não se pode fazer como o personagem Kublai Kan, para quem “só o arco interessa”. Há que primeiro olhar, com especial atenção, para cada pedra que o constitui. Afinal, como diz o outro personagem da epígrafe desta introdução, o sábio Marco Polo, “sem as pedras o arco não existe”. E a poesia de Ovídio é um arco especial: mantém-se como qualquer arco de qualquer ponte, mas com o concurso da beleza, já que é feito com pedras-versos de cores raras e preciosas, que conferem uma visão inigualável a quem nele se debruça. É por essa razão que será preciso examinar, pois, a beleza de cada pedra – seus efeitos expressivos. É a lição de Marco Polo, que fala por Ítalo Calvino, outro admirador da poesia

ovidiana, que convém seja seguida; é a lição que se pode auferir de alguns princípios de linguagem observados pela Lingüística, postos a serviço da análise literária.

Pedra por pedra, ponte sendo construída, espera-se, aqui, ser possível atravessá-la, em busca de um novo e esclarecedor sentido.

## 1 O mau tratamento dado a Ovídio em alguns manuais e tratados clássicos de literatura latina

À guisa de ilustração do que se apontou na introdução deste trabalho, serão apresentados, a seguir, alguns exemplos de autores que qualificam Ovídio como um poeta *menor*. Não que haja propriamente equívoco no direito de se usar tal classificação, e nem que não seja essa a função do crítico ou, pelo menos, do historiógrafo da literatura: classificar autores e obras, de acordo com parâmetros estéticos – mais ou menos objetivos – que se foram sedimentando ao longo do tempo, pela prática da periodização literária. Mas, como se verá nos exemplos recolhidos, a classificação dada a Ovídio se faz, geralmente, *a priori*, calcada em preconceitos, simplesmente pelo fato de ele não apresentar um estilo semelhante ao dos poetas que o precederam.

Como já se disse, dentro desses tratados e manuais mais tradicionais – dentre os quais alguns serão abordados neste capítulo – raramente a crítica a Ovídio se dá *per se*, mas se critica o “não se parecer com Virgílio”, o “fugir ao estilo clássico puro” (BIGNONE, 1952, p. 308), como se um modelo clássico de literatura fosse, por excelência, superior a qualquer outro, e todos os outros tivessem que ser abordados, qualitativamente, na dependência do maior ou menor grau de proximidade que tivessem em relação a ele. É até aceitável que alguns críticos tenham elegido tal paradigma de perfeição estética, e que o prefiram a outros estilos composicionais. Mas limitarão a análise se não se abrirem a uma abordagem mais direta da obra de um poeta, que já não comece, de antemão, sendo considerada *inferior*, porque *diferente*. E com Ovídio o principal problema é que, tradicionalmente, os manuais – há exceções, é claro, e é preciso advertir que a generalização há que ser tomada, aqui, levando em conta o comportamento da maioria deles, com o devido desconto aos que se comportam de modo diverso – parecem ter, predominantemente, seguido essa linha de raciocínio, e o transformam num poeta cujo prestígio é reconhecido, porém, com muitas ressalvas, mesmo quando se admite a qualidade de sua poesia.

Como a intenção da presente pesquisa é empreender uma análise da obra ovidiana, especialmente do poema *Metamorfoses*, com principal atenção ao episódio de Aracne – o que será feito nos capítulos seguintes – não convém fazer uma busca exaustiva nos manuais e tratados de literatura latina, para verificar o supracitado mau tratamento dado à obra de Ovídio. Para representar a tradição da abordagem biografista de Ovídio – e a crítica a esse viés também será feita – bem como daquela que o avalia em relação com a qualidade da produção precedente, foram escolhidos três autores que bem a identificam, como segue:

## 1.1 Leoni

Leoni é, talvez, o exemplo mais forte de preconceito contra Ovídio. Há, além de abordagens que são, ao ver desta pesquisa, equivocadas – relacionam, como sempre, os autores ao período social e político de Roma, cunhando classificações como “Época de Cícero”; “Época de Augusto”, e a freqüente comparação com os clássicos precedentes, como parâmetro básico e talvez único de análise – uma indissociável predisposição pessoal contra o sulmonense, dado o caráter predominantemente subjetivo de sua análise, que leva a um rebaixamento do poeta das *Metamorfoses*, sempre que possível, sem, todavia, apresentar fatos objetivos que dêem razão a seu intento em desqualificá-lo. Veja-se o seguinte trecho, extraído de seu *A Literatura de Roma* (8ª Edição. São Paulo: Livraria Nobel, 1967):

Com Vergílio, Horácio, Tibulo e Propércio se inaugura e 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 poética e moral que prenuncia o novo período da literatura romana. O esplendor da poesia de Ovídio é ilusório: há apenas a forma, enquanto que a substância já está vazia; contém a ênfase que não exalta e não comove mais. O ciclo da grande poesia romana está terminado. Públio Ovídio Nasão pode ser comparado com um grande advogado que ofusca com brilhante oratória, construindo sobre o mais vazio dos argumentos um discurso cheio de artificios. [...] sabia expor, sob forma a mais variada e colorida, o assunto mais comum, conseguindo expressá-lo de mil modos diversos com uma espontaneidade que parecia excepcional. De todos esses fatores provém o êxito que teve sua obra para os contemporâneos; mas deles também retiramos seus não poucos e leves defeitos artísticos. (1967, pp. 85-86)

De início há uma inversão. Ele chama de “leitor superficial” aquele que inclui Ovídio em seu “panteão” poético, muito embora a única leitura superficial, ao que parece, tenha sido a do crítico. Ele admite um “esplendor vivíssimo”, mas desqualifica a obra ovidiana por ela já conter “os germes de uma crise poética e moral que prenuncia o novo período da literatura romana”. Seria cabível indagar, uma vez que se está falando de poesia, quais seriam suas qualidades e/ou defeitos. Valores como “crise moral” são muito vagos e algo subjetivos, de vez que não parecem nem pertencer ao âmbito da análise literária, nem levar em conta fatores objetivos da composição dos poemas. Em seguida, faz uma sempre simplista divisão entre “forma” e “conteúdo”, dizendo que Ovídio tem “apenas a forma, enquanto que a substância já está vazia”.

Um dos motivos da eleição, nesta pesquisa, do trabalho com Ovídio, foi o de rever conceitos defasados de análise a que a obra do poeta foi submetida por parte da crítica tradicional, e daí a opção pelo emprego de conceitos tomados da Lingüística como instrumento da análise literária que se vai empreender, também, por um motivo: a diretriz da área de Latim da FCL – UNESP – Araraquara, que propõe a renovação das análise pelo viés lingüístico, mesmo que seja pela aplicação de alguns de seus conceitos básicos, como o de que um *signo lingüístico* é composto, indissociavelmente, de *significante* e *significado*, e que tal relação impede que haja a inverossímil “forma sem conteúdo” de Leoni, ainda mais em se tratando do gênero poético, em que as relações estabelecidas no *plano da expressão* – relativo ao *significante* – criam, no conjunto do poema, outras significações de associação conotada; vale dizer, criam mais conteúdo ainda do que aquele aparente, porque as relações entre *significante* e *significado* se dão através de metonímias. Em suma: se um poeta não tem a “substância”, é porque ele não teve também a “forma” capaz de expressá-la.

Depois Leoni continua a desqualificar a poesia com valores mais uma vez vagos e subjetivos demais para um crítico. Diz, por exemplo, que o poeta latino “não comove mais”, embora admita que, pelos contemporâneos de Ovídio, sua poesia foi bem recebida. Quem não teria sido “comovido”, então, aceitando-se, como concessão, é claro, que esse seja um critério válido para se analisar literatura? Por fim, ao criticar, acaba por elogiar Ovídio: se ele conseguia fazer poesia rica a partir do assunto mais comum, isso também poderia ser considerado mérito, não defeito, ainda mais pelos critérios de fruição estética que se estabeleceram em decorrência dos movimentos artísticos do Modernismo, e pensando em que, embora anacrônicos porque contemporâneos, tais critérios podem ser validados se se pensa em que somos nós, os pósteros, também legítimos destinatários – ainda que não intencionais – do discurso poético do passado romano. Além disso, mesmo na antiguidade clássica, se fez poesia com assuntos dos mais corriqueiros e banais; basta pensar, por exemplo, no Catulo dos poemas do ciclo de Lésbia: o terceiro poema dos *carmina* de Catulo, que trata da morte do *passer Lesbiae*, é muito representativo a esse respeito, até pelo fato de, inclusive jocosamente, enquadrar-se dentro de uma tradição da poesia latina, a da *nenia*, uma composição fúnebre, presente em outros autores latinos, mas que, em tom mais grave, fala de pessoas, e não de pássaros, através do que se possa afirmar que o poema de Catulo seja parodístico (POZO, 1995, p. 81). Dessa maneira, é forçoso observar que, em nossa própria literatura, há inúmeros exemplos de poetas de capacidade inquestionável, como Manuel Bandeira e Mário Quintana – ou até mesmo o Drummond de *José e Boitempo* – que, a partir do tema mais banal, produziram alguns de seus melhores poemas.

Esse é talvez um dos pressupostos da poesia de qualquer tempo: uma obra de arte que se faz com palavras, não com temas necessariamente *nobres*, muito embora a mesma antiguidade clássica tenha implicado a matéria ou assunto a ser desenvolvido na classificação dos gêneros poéticos alto, médio e baixo (Cf.: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997). A reflexão que se tenta promover, aqui, é a de que Virgílio foi grande em sua *Eneida*, não por ter escolhido o nobre tema da heróica fundação de Roma – muito embora isso o classifique como épico e pertencente ao gênero *elevado* do discurso literário antigo – mas por apresentá-lo fundido na sonora e vigorosa forma poética de seus hexâmetros, de seu torneio frasal e de suas inesquecíveis imagens. Não bastou ser um poema épico para a *Eneida* se perpetuar. Houve, necessariamente, que ser um *bom* poema épico, muito bem escrito.

Em outro trecho, Leoni, mais uma vez sem argumentos que não o juízo subjetivo de um aparente “não gostar” de Ovídio, faz afirmações ainda mais desprovidas de um embasamento objetivo:

Como autor, ele começa com uma coletânea de elegias, que pretendiam ser imitação das de Tibulo e Propércio [...]. Mas já nessa primeira obra notamos uma diversidade substancial dos grandes poetas elegíacos latinos: Ovídio descreve suas aventuras com uma mulher de sua imaginação, não uma mulher real, como era Délia ou Cíntia; de fato, essa mulher não tem vida e o que o poeta descreve constitui fria retórica, sem comoções e vibrações humanas. (1967, pp. 86-87)

Em primeiro lugar, não há, embora o crítico afirme, qualquer prova contundente de que Ovídio tenha “imitado” as elegias de Tibulo e Propércio. Ovídio poderia até, simplesmente, ter feito elegias melhores que as dos autores citados, visto que se trata de um gênero, para o qual todos os poetas que dele se valem contribuem em sua formação. O fato de compor elegias não é *imitação*, é apenas seguir a influência de um gênero de composição. Virgílio teria *imitado* Homero? Camões teria *imitado* ambos? Não parece ser essa a verdade. Até porque, para a antiguidade clássica, como é sabido, a idéia de originalidade diferia da idéia que se passou a ter na modernidade, idéia que passou a vigorar, sobretudo, depois do romantismo (Cf.: TODOROV, S. A Crise Romântica. In: *Teorias do Símbolo*. Campinas, SP: Papirus, 1996, pp. 193-279).

Outro ponto que cabe observar é mais um exemplo de defesa em forma de crítica ingênua proferida por Leoni. Ao afirmar que Ovídio escreveu para uma “mulher de sua imaginação”, e não “uma mulher real”, ele mais uma vez louva as qualidades poéticas de

Ovídio, a despeito do que pensou estar fazendo. A poesia deve obrigações para com sua verossimilhança interna, e não com fatores externos. Não é o fato de um personagem ter existido ou não, na vida real, que vai fazer uma obra grande ou pequena, e, sim, como esse personagem é caracterizado no contexto de uma obra, por traços que lhe são exclusivamente internos. Se, para Leoni, Ovídio tem uma “fria retórica” e não transmite “vibrações humanas”, deveria justificá-lo de uma maneira mais plausível que a de uma suposta falta de referencialidade histórica, já que não o faz através de parâmetros literários, e sim periféricos. Ademais, ele parte do pressuposto que a Délia de Tibulo e a Cíntia de Propércio são seres históricos, quando, pelo que se sabe hoje, é muito mais provável que se tratassem, também elas, de meras, porém críveis, criações literárias (Cf.: VEINE, P. *A Elegia Erótica Romana*. São Paulo: Brasiliense, 1985).

Sobre *Metamorfoses*, em particular, Leoni cita:

a intenção filosófica o induz [...] a cantar uma espécie de história universal através de uma longa série de transformações (metamorfoses) tiradas da mitologia e da lenda, da origem do mundo até a morte de Júlio César: são duzentos e cinquenta episódios relacionados entre si com maestria, de modo que o fio da narração corre do início ao fim sem interrupção alguma. A maior parte de tais transformações depende do amor, da amizade, do parentesco, de circunstâncias especiais e imprevistas, guerras, ódios, viagens, vinganças: insuperável é a riqueza da veia poética, sem atingir entretanto a intensidade humana e artística de Lucrécio e Vergílio. (1967, pp. 87-88)

O erro de Leoni, ao ver desta pesquisa – embora consista em prática mais que comum a alguns manuais de literatura latina, e que, por gerar juízos demeritórios um tanto infundados, merece ser revista – é tanto estabelecer parâmetros fixos de perfeição, no caso, os autores de seu cânon – Virgílio, Horácio, Lucrécio, Tibulo, Propércio – de modo a desqualificar aqueles que se distanciam de tal modelo, como não apresentar argumentos que o comprovem, por critérios internos à obra de Ovídio; ao contrário, para rebaixá-lo, usa os mesmos conceitos vagos e subjetivos para enaltecer aqueles aos quais devota preferência: “intenção filosófica”, para Ovídio, e “intensidade humana”, para os demais. Mas da obra *Metamorfoses*, só há uma descrição sucinta (“são duzentos e cinquenta episódios [...] depende do amor, da amizade, do parentesco, de circunstâncias especiais e imprevistas, guerras, ódios, viagens, vinganças”).

Para finalizar sobre Leoni, vale citar e comentar as seguintes afirmações, também presentes em *A Literatura de Roma*:

As duas extensas coletâneas de elegias [*Tristia* e *Epistulae ex Ponto*], apesar do habitual tumulto de imagens, não conseguem comover: mesmo doloroso, Ovídio permanece vazio e retórico. (1967, p. 88)

E também:

Um maravilhoso e grandioso período literário, como aquele esboçado nos anos que vão de Cícero a Augusto, não podia continuar ainda por muito tempo. Já vimos os primeiros sintomas da decadência com Ovídio. Como de costume, as causas históricas e políticas refletem-se diretamente na literatura e lhe determinam os caracteres. (Ibidem, p. 94)

No primeiro trecho, mais uma vez a acusação de que a poesia de Ovídio não “comove”, apesar de “dolorosa” – referindo-se aos *Tristia* e às *Epistulae ex Ponto*. Na certa, o crítico relaciona o tema “exílio”, suposto fato calcado na biografia do poeta (que, aliás, toma os próprios *poemas* como testemunho *histórico!*), como uma última chance de “comoção sincera”. Conforme já se sustentou antes aqui, *comover* não é nem função, nem pressuposto, nem critério analítico válido para a poesia, e pouco importa a uma análise conseqüente se ela é, ou não, *sincera*, até porque *sinceridade*, em poesia, será sempre efeito de sentido (Cf. verbete presente em: GREIMAS, A. G.; COURTÈS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, s/d). Para tanto, basta que o poeta represente bem, no texto, a suposta dor, pouco importando tenha ou não padecido dela, conforme lição apreendida e aprendida na *Autopsicografia* de Fernando Pessoa (PESSOA, F. *Autopsicografia*. In: *Os Melhores Poemas de Fernando Pessoa*. São Paulo: Global Editora, 2001). Leoni poderia até considerar que Ovídio não é bom o suficiente em representar esse “sentimento” no texto, mas não usa elementos textuais para embasar sua crítica, e, sim, conceitos vagos e muito pouco objetivos.

Talvez o motivo dessa predisposição contra Ovídio esteja explicitado no segundo trecho, em que ele relaciona, claramente, fatores sociais e políticos com a literatura, ao afirmar que “como de costume, as causas históricas e políticas refletem-se diretamente na literatura e lhe determinam os caracteres”. Não que um estudo das relações sociais com a arte não seja válido, possível, fecundo e, em alguns casos, até indispensável – sabe-se hoje que é. O que não pode ocorrer, no entanto, é limitar a análise do principal objeto de estudo, no caso, a produção poética de Ovídio, a critérios tão exteriores à própria obra. Por pertencer a um período histórico em que Roma estava mudando, para aquilo que culminaria com a derrocada dos costumes romanos mais tradicionais e para o fim do próprio império, parece que, para o crítico, Ovídio teria obrigatoriamente que refletir, em sua poesia, tais nuances em desenvolvimento. Dessa maneira, se a sociedade começava a rumar para um caminho que,

para ele, seria uma degenerescência do período anterior, o mesmo teria que acontecer, obrigatoriamente, com a poesia da época, de que Ovídio é seu principal representante. Ovídio encontra-se, a rigor, numa espécie de fronteira: é ou o último representante do período clássico, que, assim, se encerraria com ele, ou, então, o primeiro do pós-clássico, que começaria, por esse critério, com ele.

Leoni preferiu desqualificar a produção de Ovídio, mesmo sem argumentos objetivos, para promover o que lhe pareceu ser uma melhor adequação ao processo histórico e social que estaria em curso em Roma. Talvez tenha sido, ao ver desta pesquisa, esse o seu equívoco. Tentar colocar a produção de Ovídio em uma fôrma pouco condizente com seus atributos artísticos, e não moldar, ao contrário, justamente a fôrma através dos atributos artísticos dos autores do período.

## 1.2 Bignone

Também um nome que merece destaque, quer pela influência que teve, quer pelo fato de tratar Ovídio também como um poeta *menor*, por motivos muito semelhantes aos de Leoni, é o do italiano Bignone. Sua importância está no fato de ter escrito um tratado de literatura latina – como Leoni – com a consequência natural de ele ter sido, usualmente, fonte comum de consulta de estudantes das letras clássicas. Assim, no seu *História da Literatura Latina* – citado, aqui, em tradução espanhola (Trad.: Gregorio Halperín. Buenos Aires: Editorial Losada, 1952), de início, pode-se observar o seguinte trecho, que poderia ter sido escrito em comunhão de idéias com Leoni, a respeito de Ovídio:

Abarca todos los temas con facilidad y versatilidad muy variada: el libertino, el sociable, el divertido y el patético, el íntimo y el recreativo, el elegíaco y el trágico, el mítico y el épico, el religioso y el sensual. En todos ellos hace brotar una abundante onda poética, que corre fácil y armoniosa, sin alcanzar nunca gran relieve. (1952, pp. 308-309)

Diferentemente de Leoni, Ovídio, para Bignone, “abarca todos os temas”, e não só “temas menores”, de onde consegue extrair poesia. Também reconhece um estilo poético, que “corre fácil e harmonioso”, que não alcança, no entanto, “nunca grande relevo”. Podemos entender por isso que, para o crítico, Ovídio também seria um pouco “vazio”, ou “sem conteúdo”. Em todo caso, é muito difícil especificar o real sentido de expressões tão vagas como “ter ou não relevo”, e não se explicita, ao menos plausivelmente, o motivo de tão desprestigiado julgamento. Veja-se outro trecho:

De intento ficticias son las pasiones que trata Ovidio con gran facilidad y versátil experiencia del corazón humano, pero sin intensa soledad interior ni profunda conmoción, en su segunda colección de elegías, las Heroidas, poético epistolario amoroso del mito y la pasión antiguos. (1952, p. 311)

Nessa passagem, o comentário novamente é acorde com Leoni. Mais uma vez, a “comoção” é parâmetro para a “má poesia” de Ovídio. Ele é poeta “que não tem profunda comoção”. Insiste-se, mais uma vez, na observação de que talvez não sejam essas balizas tão vagas e subjetivas o melhor ponto de partida para se qualificar um poeta, ou mesmo para se estudar poesia. Em todo caso, uma coisa fica clara: Bignone e Leoni não foram “comovidos” por Ovídio, seja lá o que isso possa significar.

Mais adiante, lê-se:

No el amor tempestuoso, dominador y devastador de Catulo (y en cierto modo purificador por su misma intensidad, por su íntimo tormento); no la intimidad delicada, suave y melancolica de Tibulo, que se vierte en un doliente suspiro perdido em los ecos de las soledades campestres; ni la sensualidad apasionada y enfurecida de la elegía de Propércio: aquí, más que drama, el relato es comedia cambiante: la coqueteria y la aventura del amor. Hasta es muy dudoso que sea mujer real la cantada con el nombre de Corina, y no se trate más bien de un nombre ficticio, que recoja en un único perfil imaginario los lineamientos de muchas mujeres conocidas y amadas por el poeta de los múltiples vínculos eróticos. Lo más espontáneo es la descripción de la vida galante de su tiempo, cuya alma refinada y sensual Ovidio refleja em su espíritu y su poesía. (Ibidem, p. 310)

Enfim, uma apreciação um pouco mais esclarecedora: ao comparar Ovídio com Catulo, Tibulo e Propércio, dessa vez o crítico define bem o “amor” que cada um expressa em suas elegias. Mesmo usando termos mais uma vez um tanto vagos e imprecisos, não se pode deixar de concordar que Catulo tem uma escrita “tempestuosa, dominadora e devastadora”, que Tibulo, por sua vez, escreva de forma “delicada, suave e melancólica”, que Propércio apresente sensualidade “apaixonada e enfurecida”, e que, por fim, Ovídio nos apresente a “aventura e a conquista galante” do amor. É a impressão que se tem, de fato, ao ler os poemas desses quatro grandes poetas. Cada eu-lírico a seu modo, com seu estilo, tratando um mesmo tema de maneira diversa, cada qual com suas próprias nuances e riquezas de composição. A forma aparentemente mais “descompromissada” de Ovídio para com o tema, não faz a poesia dele menor. Às vezes, muito pelo contrário, já que ele coloca, como poucos, o humor em seu sofrimento geralmente “forçado”, com inigualável maestria.

À parte isso, mais uma vez há uma preocupação desnecessária para com a veracidade ou não da existência real de um personagem literário: “*es muy dudoso que sea mujer real la*

*cantada con el nombre de Corina, y no se trate más bien de un nombre ficticio*”. Não só isso é irrelevante para um estudo mais sério, como é ingenuidade pensar que os personagens criados por Catulo, Tibulo e Propércio tenham, de fato, existido fora dos versos. Se a Lésbia de Catulo, que brinca com o pássaro, seria mais verossímil a um contexto não literário que a Corina de Ovídio, que certa noite “o exigiu nove vezes” (OVÍDIO. *Dos Amores*, Livro Terceiro: 7. In: *Poemas da Carne e do Exílio*. São Paulo: Cia das Letras, 1997), não se pode deixar de atentar para o fato de tais personagens existirem dentro de um contexto literário, e que se o “sabor” da primeira personagem consiste na brincadeira quase pueril – mas não desprovida de senso erótico – com o pássaro, o da segunda consiste justamente na forma exagerada como tem o seu ardor amoroso representado.

Sobre os *Fastos*, Bignone diz:

De argumento religioso y civil es otra obra, en seis libros en dísticos elegíacos [...] los *Fastos*, calendario poético de las fiestas religiosas y de las glorias civiles de Roma. Pero Ovidio no es un auténtico poeta civil o religioso; lo que le interesa en el mito es la materia novelesca de la aventura, de la pasión amorosa, no la piadosa fragancia de la religión del pasado, la solemnidad de los ritos antiguos; ni la revelación del alma joven y ardiente, solemne y pía de un pueblo destinado por la profundidad silenciosa de sus sentimientos, por su religiosidad, heroísmo y severidad de costumbres, a un gran destino.

La exaltación de lo antiguo, cuando no es versátil sensualidad poética es, por lo común, frío artificio. La Roma que ama, y de la que es intérprete sagaz y profundo, no es la de Rómulo y de los Fabios, de las Paliliae y las Compitalia, fiestas consagradas por la pureza del culto agreste o por la sencillez del antiguo espíritu latino; la Roma que realmente comprende y ama es la sociable y libertina de la época de Augusto. En esse mundo lejano, rudo y severo, se siente incómodo, su inspiración languidece, no puede ocultar a ratos su incredulidad, una sonrisa que le encrespa el labio y que disipa la ilusión de su fatigosa inspiración oficial. Sólo en algúns episodios [...] se siente más a gusto y más en contacto com el tema. Su verso tiene entonces cierta luz de alegría desprejuiciada y complacida, que rompe la monotonía de esse largo poetizar contra su propia índole, em uma materia ingrata a su espíritu. (1952, pp. 318-319)

É muito temerário afirmar que uma matéria seja “ingrata ao espírito” de Ovídio. Mais uma vez, por passar uma impressão de profundidade “fingida”, há o equívoco de se pensar que ele tenha escrito mal. Como já se afirmou aqui, Ovídio é um poeta que faz uso do exagero, carrega nas cores das imagens que evoca, na escultura das formas, nas descrições dos espaços, tudo muito detalhado, denso e prenhe de sugestões simbólicas. Esse é seu estilo de composição. É genial quando usa o exagero para gerar sobrecargas de sentido poético, e essa é sua característica. Caso ele tentasse se moldar a um estilo mais clássico e contido, é possível que, aí, sim, ele soasse artificial e fingido. Se a Roma de Ovídio era a “sociável e libertina da

época de Augusto”, e ele tenha conseguido transportar, representar, todo esse clima para a Roma “de Rômulo e dos Fábios”, isso é, afinal, mérito, nunca defeito. Ovídio escapa um pouco aos clássicos anteriores nesse sentido, já que consegue ser *moderno* – no sentido de *jogar* com os gêneros e situações de forma original – e o defeito de parte dessa crítica tradicional – representada aqui pelos autores abordados – está em não reconhecer essa capacidade, ao mesmo tempo em que rebaixa suas qualidades sob a sombra de um modelo que, simplesmente, não era o dele.

Quando o cineasta Baz Luhrmann transporta o mundo moderno para *Romeu & Julieta* (1996) ou *Moulin Rouge* (2001), com resultados excelentes, criando e expondo um conflito entre o moderno e o antigo, num choque vibrante de realidades – como faz Ovídio, de forma muito menos radical – a crítica o aclama, ao invés de diminuí-lo frente a outros diretores mais clássicos e contidos na inovação formal, como Franco Zeffirelli, que também fez o seu *Romeu* (1968) – ambos são diferentes e têm qualidades. A essa relação entre Ovídio e técnicas que seriam usadas, futuramente, no cinema, voltar-se-á posteriormente.

Mas não é só no cinema que se encontram exemplos da caracterização de um episódio de outro contexto num cenário atual ao da escrita, ou que contenha ecos e reflexos dele. Na pintura isso é muito comum. As histórias bíblicas sempre foram mote para as mais variadas composições. Talvez tenham sido, enquanto a arte era predominantemente figurativa, a maior fonte de inspiração para os pintores. Pois bem: Cristo e os apóstolos, na retratação d’ *A Última Ceia* (Anexo 1, p. 28), feita por Leonardo Da Vinci, estariam de acordo com os supostos habitantes de Jerusalém à suposta época em que Cristo viveu, ou estariam concordes com o classicismo europeu de Da Vinci? Basta que se veja a arquitetura do ambiente, as vestes dos personagens e até o matiz da tez de cada um – excessivamente alvos e discordes com a coloração dos habitantes da região, fora o louro do cabelo de alguns – para ver que se trata de uma ceia antes *classicizada* que condizente com a provável realidade. Para continuar nos temas bíblicos, basta citar, também, Rafael e suas tantas *madonas* (Anexo 2, p. 29), todas caracterizadas como as italianas da época, mas representativas da *Virgem* cristã. Além do tema dos mitos bíblicos, pode-se citar, no campo dos mitos clássicos greco-latinos, o *Narciso* de Caravaggio, que se apresenta com as vestes romanas contemporâneas à pintura, ou ainda as representações mitológicas de Velásquez, como *A Forja de Vulcano* (Anexo 3, p. 30), em que ele retrata, excetuando o fulgurante Apolo que predomina na cena, uma forja espanhola da época, em perfeita harmonia com as vestimentas e os próprios instrumentos, o que até humaniza Vulcano. Parece-nos que, caso Ovídio tivesse optado por uma caracterização mais

condizente com a Roma “de Rômulo e dos Fábios”, pudesse, aí sim, ter soado artificial, sem a graça e o esplendor de sua composição poética.

Com relação ao trecho em que Bignone diz que Ovídio “se siente incómodo, su inspiración languidece, no puede ocultar a ratos su incredulidad, una sonrisa que le encrespa el labio y que disipa la ilusión de su fatigosa inspiración oficial”, pouco há a dizer, senão louvar a capacidade do crítico de, numa digressão fantástica, não só reproduzir o que Ovídio estava sentindo ao escrever (“se sente incômodo”), como também descrever “o sorriso que lhe encrespa o lábio”, como se estivesse diante de uma imagem gravada em vídeo. Tal descrição é, no mínimo, prodigiosa.

Seguindo com a crítica de Bignone, sobre *Metamorfoses* em particular, o poema mais *cinematográfico* de Ovídio:

Las Metamorfosis son, en cambio, la obra maestra de Ovidio. Constituyen un poema en quince libros, en exámetros compuestos antes del destierro. [...]

Aqui la religión está auténtica y felizmente disuelta en la novela, variada, extraña y sensual de la mitología. Ovidio toma de la mitología novelada de los alejandrinos, de quienes es el discípulo más fecundo, el elemento más pintoresco y extraño: las transformaciones, las metamorfosis de seres divinos y humanos, de personas en árboles, en ríos, en fuentes, en flores, en constelaciones, por castigo o por dón divino que libera a la carne dolorida y al alma afanosa de la prisión del cuerpo, para darle la serena paz de los seres naturales.

El poema se inicia con el Caos, de cuya masa informe surge el mundo, por una primera metamorfosis; y termina con la divinización de César como fúlgida estrella de los cielos, y con la apoteosis de Augusto.

Hay de todo en este poema, que consta de unas doscientas cincuenta leyendas: desde filosofía pitagórica hasta exaltación dinástica, en diestra adulación cortesana. Pero sobre todo hallamos en él la libre y complacida efusión de la poesía, en una rica materia novelesca; el libre juego de la imaginación, el goce de la belleza de antiguas figuras del mito reproducidas, acariciadas en una melodiosa poesía sensual. Hay en él, el juego, el idilio, el drama del amor, reproducidos con finura experta en las aventuras más variadas y singulares; en los ambientes cambiantes, ya el de la corte, ya el de la cabaña humilde, ya el de la ciudad, ya el de la soledad campestre. (1952, p. 319)

De fato, um pouco de justiça foi feita a *Metamorfoses* nesse trecho. Bignone admira a capacidade de Ovídio em manter coesos episódios tão díspares, e louva sua composição, que mantém a atenção, mesmo “havendo de tudo nesse poema”. Mas sua crítica, mais uma vez, busca um viés que não é, ao ver da presente pesquisa, o melhor para a análise literária. Ele louva a “autenticidade” da religião, como se isso, como já foi dito há pouco, indicasse ou não qualidade estética. Tudo o que Ovídio escreve é “autêntico”, de acordo com o estilo de Ovídio. Pode não ser “autêntico” em comparação com o modelo clássico mais puro, mas por que teria que ser? Bignone também é temerário ao afirmar que há, ali, “direta adulação

cortezã”. Se olhassem mais para os expedientes da composição ovidiana, e menos para questões periféricas, como supostas indicações a Augusto no poema, os críticos teriam feito muito melhor. Isso será tratado com mais esmero no capítulo seguinte deste trabalho. Finalizando com Bignone, não se poderia deixar de atentar para o curioso trecho abaixo, em que o analista *quase* se rende aos encantos ovidianos:

Y casi en todas partes el poema está trabajado con esse mismo arte, que parece complacido de su propia felicidad, por la alegría melodiosa, por su simpatía con el tema elegido, concorde con la índole más íntima del poeta. Éste pasa de mito en mito, de aventura en aventura, de una célebre pasión a outra, con artificio ágil y artística versatilidad; alternando lo épico con lo elegíaco, lo idílico con lo trágico, lo íntimo con lo libertino; analizando (con un movimiento a menudo oratorio y demasiado elocuente, pero no raras veces con mucha finura y penetración) las pasiones más dispares, tímidas o procaces, puras o perversas, como conocedor experto, si no profundo del alma humana. (1952, p. 326)

Claramente, aqui, Bignone foi mais verdadeiro, pois parece ter demonstrado o que percebeu com sua leitura de *Metamorfoses*, sem se preocupar em não ir de acordo com o lugar comum do rebaixamento da poesia do poeta de Sulmona: louvou as qualidades do rendilhado poético, atentando para suas particularidades, sem se deter em comparações extrínsecas. Faz uma breve descrição das características mais elementares do poema – “passa de mito em mito, de aventura a aventura, de uma célebre paixão a outra, com artificio ágil e artística versatilidade, etc.”. Foi dito há pouco que Bignone *quase* se rendeu a Ovídio, pelo que vem no final: aquele poeta que antes foi “vazio”, agora é um “conhecedor experiente, senão profundo, da alma humana”. Mesmo ao admitir que o poema teria o que, para ele, é parâmetro de análise literária – representação profunda da alma humana – parece que o faz com reservas. Para Bignone, Ovídio teria se mostrado um “conhecedor profundo da alma humana”, mas ele prefere dizer que é um “conhecedor experto”, podendo até, quem sabe, ser um “conhecedor profundo”. Na verdade, sua real opinião parece ser positiva, mas ele toma excessiva cautela quando, redentoramente, desafia a opinião mais comum acerca de Ovídio. Cuidado que não teve, no entanto, ao desqualificá-lo.

Se Bignone tem a opinião concorde com Leoni na maioria das vezes, a impressão que fica, ao menos, é a de que, mais intimamente, reconhece a qualidade da poesia de Ovídio, só tendo muito cuidado em admiti-lo. Sua crítica acaba sendo ambígua, já que louva o sulmonense no que tem, de fato, a ser louvado: sua qualidade estética e inventiva, mas repete o discurso mais comum de parte da crítica tradicional a respeito de seu estilo de composição

poética: o excesso de artifício que não transmitiria *sinceridade*, mesmo que isso termine em contradição.

### 1.3 Pe. Harmsen e Dr. Bernardo H

Para rematar a exemplificação do mau tratamento dado a Ovídio por parte da crítica mais tradicional – a dos manuais e tratados sobre literatura latina – escolheu-se, aqui, o trabalho escrito pelo padre Harmsen e pelo Dr. Bernardo H. Primeiro, porque se intitula simplesmente *Ovídio* (Petrópolis-RJ: Editora Vozes Limitada, Coleção Clássicos Vozes, Série Latina IV, 1962) e é composto de uma apresentação e tradução de poemas e passagens de poemas do sulmonense, o que quer dizer que houve uma atenção especial sobre a *obra* do poeta, por dois eruditos que se interessaram, por um motivo ou outro, por analisá-la. Em segundo, porque, devido a que um dos autores é um religioso – entendendo que todos têm o direito de escrever e analisar literatura – recupera-se provavelmente toda uma tradição de crítica à literatura latina, que por séculos foi feita exatamente por estudiosos que professavam não apenas sua fé confessa, mas que também eram, muitas vezes, sacerdotes da igreja católica, mostrando como sua influência se fez presente, depois, mesmo no meio acadêmico.

Apesar de reconhecer-se, neste trabalho, a legitimidade da crítica de Harmsen e Bernardo, eles seguem, geralmente, o roteiro da já demonstrada desqualificação da obra ovidiana, o que pode ser verificado no seguinte comentário sobre os chamados “poemas do exílio”:

Nessas duas coletâneas de elegias [*Epistulae ex Ponto e Tristia*], o poeta sempre repete os mesmos assuntos: desespero e sofrimento do exilado, e súplicas para que intercedessem a seu favor junto de Augusto. Embora encontremos páginas emocionantes, devemos constatar que o sofrimento não inspirou ao poeta verdadeira poesia. (1962, p. 09)

Tem-se, mesmo em um trecho tão pequeno, uma reunião de lugares comuns: o suposto exílio tomado aprioristicamente como certeza para outros comentários; a citação sobre Augusto, apesar de seu nome não ter sido citado uma única vez, tanto nas *Epistulae* como nos *Tristia*; a citação de “páginas emocionantes”, muito próxima da “comoção” de que falam Leoni e Bignone; e, por fim, a relação da poesia com a vida real do poeta – “o sofrimento”, que se supunha real pelo suposto exílio, mas que “não inspirou verdadeira poesia”. Como se verá em um capítulo mais adiante, a crítica moderna tem questionado, muito plausivelmente, tanto a veracidade do exílio, como a decantada “má poesia” dos poemas a ele referentes.

Note-se que isso só pôde ser feito com a análise dos poemas, não com desqualificações estanques tomadas como ponto de partida para a apreciação dos textos poéticos.

Se o texto de Harmsen e Bernardo não acrescenta em muito ao que já foi antes reproduzido e comentado – sobre a fraca disposição de parte da crítica mais tradicional para com a poesia de Ovídio – ao menos no final de sua introdução ao poeta e sua obra, há uma série de juízos sucintos, mas significativos, de vários outros estudiosos que falaram de Ovídio. Tais opiniões são muito representativas da noção geral, quase sempre acorde, da crítica tradicional para com o sulmonense, e revelam um preconceito e até uma falta de aprofundamento no estudo mais detalhado dos poemas, visto que a crítica sistemática e repetitiva deve ter mostrado, via de regra, geralmente o caminho mais fácil a ser seguido. Eilas:

Ovide est le premier en date des poètes latins de la decadence: avec lui la rhétorique et le bel esprit s’insinuent dans la poésie. Mais c’en est aussi le plus grand. Son talent est très remarquable, et il n’y a guère jamais eu d’artiste mieux doué. De nos jours, il trouve encore un grand nombre d’admirateurs, séduits par sa facilité naturelle et la grace de son esprit. (Humbert. Apud. HARMSEN; BERNARDO H., 1962, p. 09)

Sua vida é amor, seu amor é divertimento, seu divertimento é arte. (Janssen. Idem, ibidem, p. 09)

C’est un grand artiste, mais qui s’amuse trop de son art”. – “Pourquoi s’est-il jeté dans le merveilleux s’il ne devait que s’en amuser? (Bayet.. Idem, ibidem, p. 09)

A poet by instinct, Ovid lacked the dignity and earnestness which the loftiest poetry demands”. – “Having a fertile and creative imagination, he is unrivalled in the ease and liveliness with which he conceives and describes scenes and incidents”. – “His faults are frivolity and irreverence, lapses into bad taste, want of restraint in describing what decency should have forbidden, and redundancy of language. (Oxf. Class. Dict.. Idem, ibidem, pp. 09-10)

Ovídio não era inspirado por grandes idéias. O ambiente em que vivia não apreciava sentimentos profundos, mas enfasiava-se e procurava distrações. E assim, por maior que fosse seu talento, por mais atrativas que sejam suas narrações, faltam-lhe a seriedade e o idealismo que comunicam um calor tão benfazejo à poesia de Vergílio. (Enk. Idem, ibidem, p. 10)

Humbert até admite as qualidades de Ovídio, mas o coloca numa “decadência da literatura latina”, cujo conceito é, no mínimo, discutível. Também se equivoca, ao ver desta pesquisa, ao dizer que em nossos dias “ainda” há um grande número de admiradores do sulmonense. Como se verá adiante, Ovídio sempre foi referência básica para toda a Idade

Média, e na modernidade há muitos leitores interessados em sua obra – críticos do calibre de Ítalo Calvino, por exemplo – mais para resgatá-lo do que desqualificá-lo, escrevendo ensaios e análises, de tal sorte que aquele “ainda” talvez não caiba (“*il trouve encore un grand nombre d’admirateurs*”), porquanto sugere algo que tende a acabar, quando parece ser exatamente o contrário. Sua obra *começa* a ser estudada com mais afinco e seriedade na contemporaneidade.

Janssen, em sua definição, segue, como tantos outros, o viés biográfico para falar do poeta. Começa em “sua vida” e termina em sua “arte”, quando a assunção da arte, como ponto de partida, talvez fosse mais proveitosa.

Bayet, por sua vez, foge do lugar comum, e por isso convém louvá-lo. Diz que o poeta é um grande artista, mas que “se diverte muito” com sua arte. Depois, no entanto, defende o direito de o poeta divertir-se com a própria arte, deleitar-se com ela. Tratou Ovídio sem exigir a seriedade necessária a sua própria análise, sempre exigida pela maioria, e certamente se divertiu, ele também, com a leitura. Afinal o estilo de Ovídio é também este: o exagerado que exagera na composição por puro deleite, e há que aceitá-lo, sem preconceitos, já que é onde, obviamente, se faz grande.

Do *Dicionário Clássico Oxford* se esperava maior contenção, mas o que se encontra são avaliações duras, parecendo mais pessoais que objetivas: há uma “redundância” da linguagem, e até a “frivolidade” e a “irreverência” são citadas como defeitos.

Por fim, há na crítica de Enk: um resumo dos preconceitos tradicionalmente demeritórios a Ovídio: o fato de o poeta não ser inspirado por “grandes idéias” – mas poemas são feitos de palavras; o “ambiente em que vivia” parece ser tomado como causa da poesia sem inspiração, já que o poeta procurava “distrações”, e fazia da poesia uma delas; mais uma vez, a obra se vê subordinada exclusivamente ao tempo histórico e ao contexto social; e a falta de “seriedade” e “idealismo”, com a conseqüente não criação de um “calor” – conceitos vagos, imprecisos e subjetivos demais – que teria sido fecundo na “poesia de Virgílio”.

Enk resume bem o demérito de parte da crítica tradicional, dirigido, ao longo de muito tempo, a Ovídio. Uma crítica calcada no biografismo, no contexto social, e na diferença da poesia ovidiana com relação ao modelo clássico mais genuíno – o do período *áureo* – que o precedeu. Dessa maneira, a consideração da poesia mesma de Ovídio, como já se viu bem em Leoni e Bignone, principalmente, tendeu, por parte dessa crítica – representada aqui pelos autores acima abordados – a ficar em segundo plano, subordinada a parâmetros de pouca ou nenhuma consistência analítica, e tendo de ser abordada, *a priori*, não pelo que ela fosse *per se*, mas pelo que se esperava que ela pudesse ser, de forma exageradamente determinista.

**Anexo 1:**

(DA VINCI, L. *A Última Ceia*. Disponível em: [www.abcgallery.com](http://www.abcgallery.com), em junho de 2007)

**Anexo 2:**

(RAFAEL. *Madona e Criança*. Disponível em: [www.abcgallery.com](http://www.abcgallery.com), em junho de 2007)

**Anexo 3:**

(VELÁSQUEZ, D. *A Forja de Vulcano*. Disponível em: [www.abcgallery.com](http://www.abcgallery.com), em junho de 2007)

## 2 Dois parâmetros que desnorteiam uma análise mais profunda da obra de Ovídio

*A biografia dos poetas está em suas vogais e sibilantes, em sua métrica, em suas rimas e metáforas.*

(BRODSKY, J. O som da maré, in: *Menos que um*, Trad.: S. Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 97)

### 2.1 O Contexto Sócio-Histórico *Determinista*

Mostrou-se, no capítulo anterior, através de autores que o representassem, como parte dos manuais e tratados de literatura latina foram, ao longo do tempo, disseminando um preconceito na análise da obra de Ovídio. Ao invés de um estudo da obra poética em si, os autores abordados preferiram vê-la à luz de uma comparação com um modelo classicista mais puro – o da época *de ouro* da literatura latina – de onde se supôs a inferioridade pela simples diferença. Além de conceitos vagos, imprecisos e demasiadamente subjetivos, como o da “falta de comoção” como justificativa para uma poesia inferior; observou-se também que, para críticos até basilares, como os comentados Leoni e Bignone, o contexto social e histórico foi, antes que *determinante*, *determinista* para Ovídio. Ao considerar a sociedade contemporânea ao poeta de Sulmona como decadente e frívola, logo colocaram a poesia ovidiana nessa fôrma, como se sua poesia fosse um espelho exato dessa sociedade, visto ser Ovídio o poeta de maior expressão do período.

Não se vai, aqui, discutir o conceito de que a arte reflete a sociedade de seu tempo, com suas inspirações, anseios e projeções. Isso, de certo modo, parece ser verificável e assente, bastando atentar para a história literária de todo e qualquer povo, nação ou civilização. O que não se pode, no entanto, é cometer um equívoco tão comum à crítica literária que tem avaliado Ovídio estritamente por esse viés: a ingenuidade de se pensar que, através de uma análise de cunho histórico apenas, se possa abarcar toda a realidade da obra. Há fatores mais claros e menos claros influenciando nos processos artísticos. Há os artistas e classes sociais excluídos, atuando ao lado dos que seguem uma norma mais próxima do padrão. O que se quer dizer é que talvez seja impossível definir-se, com propriedade categórica, que efeito a sociedade pode causar nas produções artísticas. Muitas vezes, um

contexto social inibe alguns artistas, ao passo que gera uma reação de protesto em outros. Sem contar que não há sociedade suficientemente homogênea, capaz de fazer com que a arte receba e posteriormente expresse os anseios sociais exatamente de uma mesma maneira.

Há críticas, por exemplo, em relação a períodos ditatoriais, em função do fato de que eles tolhem a liberdade de expressão, não permitindo as manifestações artísticas. Entende-se, por isso, que a arte na ex-URSS, durante o regime comunista soviético, não alcançou maiores vãos. De fato, os maiores escritores russos não são daquele período. Ao menos na literatura, os grandes nomes situam-se no passado dos Czares, como Gógol, Dostoiévski, Tchekhov e Tólstoi. Mas o mesmo não ocorreu, por exemplo, com o cinema, de onde não se pode afirmar ter havido, ali, um determinismo castrador: foi sob as asas dos bolcheviques que Sergei Eisenstein desenvolveu a arte cinematográfica, em produções como *A Greve* (1924) ou *O Encouraçado Potemkim* (1925), e também Dziga Vertov (*O Homem com uma Câmera*, 1929). É claro que o “tema” dos filmes era concorde com os anseios governamentais, mas tal restrição – que futuramente levaria Eisenstein a um exílio obrigatório – não foi empecilho para que os russos produzissem, talvez, o melhor cinema do período e revolucionassem essa arte. Até porque, para os revolucionários e para os cineastas russos da época, a revolução tinha que ser expressa também formalmente – uma subversão na forma tradicional de narrativa – o que só mudou com o posterior stalinismo, a partir do que, aí sim, o cinema russo talvez tenha caído de produção (Cf.: BERNARDET, 1984). Ainda assim, podemos citar o também cineasta Andrey Tarkovsky (1932 – 1986) e, com relação a outro gênero artístico, o pintor Marc Chagal (1887 – 1985). Para eles, o período comunista foi artisticamente profícuo, mesmo com os constantes conflitos com a censura e os exílios.

É claro que uma ditadura que restrinja os direitos individuais tende a esgotar a sociedade em muitos aspectos, mas nem sempre isso irá determinar os caminhos artísticos, nem esterilizar a capacidade criativa e inovadora das obras. Há casos em que a própria barreira, a própria limitação, obriga a busca por um novo caminho, mais frutífero. Pense-se, como exemplo semelhante, no que aconteceu no Brasil em seus períodos ditatoriais mais recentes, os do século XX. Durante a ditadura do *Estado Novo* de Vargas, ocorreu o registro da publicação de, talvez, as maiores obras da literatura nacional após o

modernismo. Foi quando despontou o melhor Drummond, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, João Cabral de Mello Neto, etc. Durante a ditadura militar seguinte, surgiu a genialidade do movimento musical *Tropicália*, além da individualidade marcante de Chico Buarque e outros músicos. Logo, não há um determinismo que seja infalível, e aplicável a toda e qualquer situação. Pelo menos não no sentido de que uma época histórica menos complacente com a arte impeça o surgimento de grandes obras e até movimentos artísticos.

Com relação a Ovídio, parte da crítica mais tradicional – representada pelos autores anteriormente abordados – esperou ver, nele, o reflexo fiel de uma sociedade decadente e inferior. Que tal sociedade e estilo de vida estão representados em sua obra, não há dúvida – embora não se afirme, aqui, que tal sociedade fosse, de fato, inferior. Mas isso não indica, necessariamente, uma poesia menor. Pode-se, nesse caso, comparar Ovídio ao pintor Gustav Klimt (1862 – 1918). Em um clima de *belle époque*, até certo ponto frívolo – numa conceituação mais simplista – o austríaco trouxe, às telas, o luxo, o ouro, o colorido e o exagero de uma época e de uma elite burguesa, produzindo principalmente para essa elite. Mas conseguiu, nisso – e justamente por isso – inovar artisticamente, criando seu estilo particular, de uma beleza estética inquestionável, como se pode observar em *O Beijo* (anexo 5, p. 52) e em toda obra de sua fase mais madura e mais marcante.

Assim, é possível dizer que os artistas expressam, nas obras, a sociedade de seu tempo, mas não é a qualificação de “sociedade boa” ou “sociedade ruim” que irá determinar uma “produção artística boa” ou uma “produção artística ruim”. Como exemplo simples, mas convincente, vale citar a fala do personagem Harry Lime, de *O Terceiro Homem* (1949) – direção de Carol Reed, atribuída à criação de Orson Welles – também o ator que representou o personagem de Lime no filme: “Na Suíça, eles tiveram quinhentos anos de democracia e paz, e o que produziram de bom? O relógio-cuco?”. Em suma, uma análise social e histórica ilustra e até justifica, mas não explica completamente uma produção artística. É acessório periférico de análise de uma obra, não seu determinante, embora, muitas vezes, seja exageradamente tomado como tal.

Ovídio, por sua vez, também refletiu sua época e sua sociedade – como todo e qualquer artista – mas nunca foi artificial, e nunca expressou, mesmo usando as cores e formas de maneira exagerada, algo sem que tivesse um porquê, uma função na estrutura mais conotada de seus versos. Ele criou “quadros” que saltam à vista pelo esplendor, mas

que são também perfeitamente verossímeis, de acordo com a realidade criada, seu contexto interno e sua significação em um plano semiótico mais profundo. Mesmo *exagerados*, não há nada que *sobre* em seus poemas ou que esteja *demais*.

O problema de uma visão decadentista para a obra de Ovídio é que, além de uma sucinta descrição do tempo histórico e da sociedade contemporânea, que comumente precede a análise de um escritor para situá-lo contextualmente, o que pode até ajudar no entendimento de certos motivos e situações encontrados na obra, com o sulmonense isso tendeu, por parte da crítica, ao exagero – e, ironicamente, o *exagero* é o alvo de maior crítica em sua produção. Há, na visão dessa crítica, uma relação estreita da política romana com o que – e como – o poeta de Sulmona escrevia. Tal parâmetro de análise foi usado, é claro, por parte da crítica mais tradicional, a dos tratados e manuais de literatura latina, mas deixou um legado forte, que encontra ecos até mesmo em estudos mais recentes e com rigor acadêmico. É um *lugar comum* que se propagou, aceito por facilidade e convenção, talvez, mas, hoje, desnecessário e defasado, porque superficial e repetitivo. Como exemplo desse último caso, pode-se citar o seguinte trecho, extraído de um artigo de Eliana da Cunha Lopes:

Públio Ovídio Nasão é um escritor relativamente tardio na literatura latina. Nasceu em 43, na segunda metade do século I a.C, em Sulmona, Abruzzos, Itália, mas que iria perpetuar, de forma indelével, seu nome e sua fama na *VRBS*, na península itálica e no mundo. Não viveu diretamente os períodos mais conturbados da história de Roma. Nasce depois do assassinato de César (100 a.C.-44). Cícero (106 a.C-43 d.C.) e Virgílio (70 a.C-19 a.C.) foram-lhes apresentados em estudos literários; assim como a instabilidade que se sucedeu à morte do ditador César, a guerra contra os cesaricidas, as condenações e o segundo triunvirato. O auge do conflito entre Otávio e Marco Antonio, que culminou na batalha de Ácio, em 31 a C. Esses acontecimentos não exerceram sobre Ovídio o mesmo fascínio que exerceram sobre Cícero, Virgílio e Horácio. (LOPES, E. da C. Amor et Dolor. Ovídio, o Poeta Elegíaco na Vrbs. [http://www.filologia.org.br/revista/artigo/11\(31\)03.htm](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/11(31)03.htm), disponível em 04/2007)

De início, pode-se atentar para o fato de que, a não ser subjetivamente, seria permitido afirmar que Cícero, Virgílio e Horácio foram mais afetados que Ovídio pelos acontecimentos históricos citados. Mas, além disso, o que Cícero teria que ver com uma análise sobre Ovídio? Cícero não fez poemas, fez discursos. Embora o gênero fosse tratado, pelos antigos, como literário, e os discursos de Cícero sejam de qualidade inegável, é um

gênero diferente do estritamente poético. É claro que Cícero, como bom escritor que foi, e pela quantidade de textos que deixou, tem um inegável valor para os estudos da língua latina, uma vez que eles abrangem toda e qualquer produção escrita em latim por falantes naturais. Mas entre os textos escritos em latim, há os que buscaram finalidades no âmbito da arte, e outros que buscaram finalidades práticas, no âmbito da vida pública romana, mesmo sem descartar a utilização artística da palavra. No primeiro caso, podem-se colocar Virgílio, Ovídio, Catulo, Horácio, Tibulo, Propércio, Lucano, Petrônio, Apuleio, para se ficar com os mais conhecidos; e, no segundo, podem-se colocar os escritos de Cícero, de Marco Aurélio e de Júlio César, por exemplo. A comparação empreendida por parte da crítica tradicional muitas vezes aproxima, dentro de uma mesma categoria, escritores como os poetas, de um lado, e todos os que escreveram qualquer outro tipo de texto, com intenções filosóficas, jurídicas, historicistas, políticas, etc., de outro. Isso se reflete, infelizmente ainda hoje, em estudos modernos, como se viu no trecho anteriormente citado, de uma fecunda estudiosa de Ovídio. Ainda sobre ele, chega a ser espantosa a classificação de “tardio” para Ovídio. O que é ser um escritor “tardio”? Não pertencer ao arbitrariamente intitulado “período áureo”? Ovídio, aqui também, está preso entre acontecimentos políticos e históricos, e já começa a produzir com defasagem em relação a tantos outros escritores, porque começa a escrever “tarde” e numa sociedade “decadente”, estando condenado antes mesmo de começar a produzir suas obras poéticas. Na mesma ordem de pensamento, e talvez na base de toda uma influência ainda aceita, mesmo nos estudos mais recentes, está, mais uma vez, Leoni. Veja-se o seguinte trecho, selecionado, novamente, do seu *Literatura de Roma*:

O período clássico ou áureo da literatura latina pode ser dividido em duas partes, bem distintas entre si; e como de costume referem-se exatamente à história do povo romano. [...] com a morte de Júlio César e com o advento de César Otávio Augusto ao poder, entramos numa época de paz, tão almejada depois das tormentas das guerras civis e das revoluções. A produção literária da idade de César, embora manifestando a forte personalidade dos escritores, tem algo rude, discordante: as obras mostram a violência dos sentimentos que não podem ser disciplinados na harmonia entre a realidade da vida e as necessidades artísticas.

A completa harmonia é, ao contrário, encontrada pelos escritores da idade de Augusto: a ação equilibrada e pacificadora do imperador exerce benéfica influência também na literatura. A ‘pax romana’ de Augusto não era uma paz

baseada na inércia: era a paz unida à força: significava não tanto a segurança interna, mas também a consolidação e o engrandecimento no exterior e coincidia com o ressurgimento do espírito imperialista, com a certeza de realizar por meio do império uma missão assinalada pelo destino, missão de civilização para ser propagada e imposta aos povos. Todas essas idéias – paz, força, grandeza, potência, missão civil de Roma – constituíram as principais fontes inspiradoras da literatura do período de Augusto. E Augusto, que propugnava por uma geral restauração política, religiosa e moral do povo romano, velou com especial predileção a literatura, porquanto via na mesma um meio seguro para alcançar escopos políticos. Todavia não devemos crer que, favorecendo aos literatos, lhes tolhesse a liberdade e a espontaneidade de pensamento: ele próprio foi grande apaixonado pela poesia e pelos estudos e atraiu os maiores gênios do tempo, particularmente Vergílio e Horácio, envolvendo-os de admiração, de amizade, de favores, sem violar as respectivas consciências, nem exercer excessiva e nociva pressão sobre o desenvolvimento de suas obras. Precioso colaborador de Augusto, foi seu ministro Caio Mecenas, que mereceu unir o próprio nome de modo indiscutível àquele dos grandes escritores desse período, por ele reconhecidos e afetuosamente auxiliados. Formou-se assim aquele ‘mecenismo’ que pode ser considerado como um aspecto característico da época. (1967, pp. 65-66)

Aqui, logo de início, já se faz referência à “Época de Augusto”. Embora tal referência seja comum nos manuais de literatura latina, seria o mesmo que classificar períodos da literatura brasileira, por exemplo, como “Época de Vargas” ou “Época de Dom Pedro”. Já se discutiu anteriormente como o tempo sócio-histórico, sem dúvida, é refletido nas manifestações artísticas. No entanto, ele não determina caminhos de forma tão abrangente e absoluta a ponto de chamar um período literário pelo seu correspondente período político, como o faz Leoni. Pelo que se observa depois, tal classificação é só um mote para que ele desenvolva sua projeção determinista, sintetizada na afirmação que vem logo em seguida: “*O período clássico ou áureo da literatura latina pode ser dividido em duas partes, bem distintas entre si; e como de costume referem-se exatamente à história do povo romano*”. Difícil é aceitar que isso se passe “como de costume”, sobretudo porque não há, evidentemente, um *costume* de consenso acerca disso. Claro está que o *costume*, a que se refere o autor, vincula-se antes ao hábito dos manuais de determinar a literatura através da história política de Roma, através de seus processos históricos e de suas etiquetas e tradições sociais, do que a qualquer movimento característico de sua dinâmica própria. Por considerar decadente a sociedade romana do período de Ovídio, Leoni também quer colocar a produção artística da época numa fôrma decadentista. É no mínimo curiosa a

relação que ele vai estabelecendo a seguir, de uma literatura “rude” no período de César, para uma literatura de “completa harmonia” na *pax* augustana.

É bom frisar novamente que não se questiona, aqui, a utilidade de estudos que busquem estabelecer relações de Augusto com as artes. É inegável seu papel no desenvolvimento e proteção delas, principalmente sua relação com os poetas, como os citados por Leoni, de onde também se sobressai a figura de Mecenas, historicamente tão importante a ponto de seu nome ter se tornado uma espécie de metonímia, em que o nome da pessoa representa os atos realizados por ela, no caso, a proteção às artes e o apoio financeiro aos artistas. Se não se duvida da utilidade de tais estudos, condena-se aqui, no entanto, a subordinação da qualidade estética das obras e das individualidades artísticas aos acontecimentos históricos e sociais. Pensa-se que há bons e maus artistas, bons e maus poetas, e que eles, embora representem sua contemporaneidade nas produções, o farão competentemente ou não, de acordo com suas capacidades, desenvolvidas por causas geralmente múltiplas e de difícil definição, e não determinados por um presumido contexto histórico que lhes é, embora presente, externo.

No caso de Ovídio, por exemplo, não se verifica a suposta subordinação proposta por Leoni. A época em que viveu reflete-se na obra, é claro, mas independente de ser ou não um período decadente para a sociedade romana, sua poesia, desde que não se entenda o *diferente* como *inferior*, nada tem a dever aos poetas que, para Leoni, fazem parte do cânon maior da literatura latina – procurar-se-á mostrar isso, nos capítulos seguintes do presente estudo. Nem Leoni consegue, contudo, sustentar convincentemente o fio condutor de seu pensamento: diferentemente dos citados Virgílio e Horácio, Ovídio, mesmo vindo depois do período inicial e mesmo do apogeu de Augusto no comando do império, também foi um poeta que escreveu sob o governo do imperador. Fica difícil de aceitar que a passagem do que seria o “período áureo” para a decadência se dê em tão pouco tempo, de forma tão próxima, ainda sob Augusto, e que o mesmo imperador tenha experimentado mudança tão abrupta e radical. É assim que Leoni justifica Ovídio, um *fenômeno* que parece não se encaixar direito em seu ajuste determinista:

A favorável acolhida que a sociedade romana (já atacada pela decadência moral, indiferente às leis de Augusto e à recordação da antiga grandeza) fez às primeiras

obras de Ovídio, despertou, no poeta, mais desejo e mais pronunciada ambição de glória. (1967, p. 87)

Além da incongruência das afirmações, já que o mesmo Augusto que instaurou a “harmonia” já vê, pouco tempo depois, uma sociedade “indiferente” às suas leis, pode-se notar que a justificativa para o sucesso de Ovídio, que foge ao controle da fôrma de Leoni, é o fato de a sociedade romana já estar “atacada pela decadência moral”. Só assim se poderia explicar o fato de a sociedade receber de forma equivalente tanto os poetas do cânon como o decadente Ovídio.

Mais uma vez, assim como Leoni, o italiano Bignone também subordina Ovídio ao contexto social de sua época. Mesmo vendo o poeta de Sulmona com certa simpatia, diferente daquela impressão de aversão, que resulta da leitura de Leoni, isso parece ser apenas uma concessão a um poeta *menor*, de uma época *menor*, “voluptuosa e divertida”, como ele mesmo a classifica. Vejamos o seguinte excerto, retirado, novamente, do seu *História da Literatura Latina*:

Es el verdadero hijo de la sociedad romana de su tiempo, cansada de los trágicos sobresaltos y de las sanguinarias contiendas del último período de las guerras civiles por los moribundos ideales republicanos, a la que Augusto ha dado la paz, en cambio de las antiguas libertades que habían degenerado en anarquía y en licencia. (Ibidem, p. 309)

A frase inicial dá o tom do raciocínio que o crítico buscará seguir. Por ser um “filho da sociedade romana de seu tempo”, Ovidio, naturalmente, estaria subordinado a ela, ao contexto “de seu tempo”. Não que haja equívoco em tal afirmação, mas todo artista é, obviamente, resultado natural do contexto que o formou. A crítica será ingênua, apenas, quando quiser dar conta desse contexto de forma abrangente e plena, limitando os caminhos que ele possa suscitar nas individualidades artísticas, que responderão de diferentes modos aos mesmos estímulos, se é que os estímulos possam ser os mesmos. E se isso é natural, por que a fixação em ligar Ovídio a “seu tempo”, de forma muito mais contundente que com qualquer outro artista? Se todo artista é “filho da sociedade de seu tempo”, seria desnecessária e redundante tal qualificação, própria a todos os artistas. Mas para explicar a singularidade de Ovídio, em relação aos paradigmas eleitos por esse tipo de crítica, parece haver a necessidade de fixá-lo a um contexto externo que, por ser posteriormente

classificado de forma pejorativa, possa justificar uma poesia de qualidade estética inferior, mesmo que os parâmetros para tal sejam absurdos, vagos e subjetivos, tais como a tal “falta de comoção” ou similares, já expostos anteriormente. E quando se fala em singularidade, aqui, não é de acordo com os parâmetros modernos, ou pós-românticos de individualidade e originalidade, e sim algo relativo a todo poeta, de todo e qualquer tempo, já que naturalmente um artista apresenta características diferentes de outro artista, tenha o intento da *imitação clássica*, ou o intento da *originalidade romântica* (Cf.: TODOROV, 1996).

O curioso no trecho é que, pela primeira vez, há uma mudança de visão mais aguda entre o pensamento de Bignone e o de Leoni. Se este definiu os períodos históricos como “turbulência”, para o período das guerras civis romanas, “harmonia”, para a *pax* de Augusto, e “decadência”, para a época final do seu governo, colocando Ovídio na última dessas três fases, aquele encaixa Ovídio justamente no período da *pax* augustana, e de sua natural “harmonia”. Para Bignone, foi o período que sucedeu ao das guerras civis que, por ser uma espécie de descanso para uma sociedade cansada de contendas e inseguranças, era o mais frívolo, voltado ao divertimento mais descompromissado, em que entra Ovídio. O seguinte trecho comprova-o:

Las antiguas pasiones tumultuosas de la política, las ambiciones ardientes de predominio, se han resuelto em avidez de placer. Ahora esta juventud fastuosa y festiva quiere gozar de todos los placeres, ante todo, de los que proporciona el arte y la belleza. Pero se trata de arte y belleza voluptuosos, de superficie más que de profundidad; de goce exterior más que de íntimo y apasionado abandono del alma. Ovidio reúne todos los dones y todas las cualidades de ingenio necesarias para ser el poeta de esta época voluptuosa y divertida. (1952, p. 309)

Se em Leoni a sociedade de Augusto era harmoniosa e a mais cheia de virtudes, em Bignone é a mesma sociedade que é festiva, que busca prazeres, volúpia e gozo, tudo superficialmente, o que, para Leoni, seria considerado já como um período decadentista. Prender os poetas no jugo do tempo histórico não poderia resultar em confusão maior, principalmente se a intenção for a de enaltecer uns e rebaixar outros. Ovídio (43 a.C. – 17 d. C.), mesmo tendo surgido um pouco depois, fez parte da mesma sociedade, e viveu praticamente no mesmo período em que viveram Horácio (65 – 08 a. C.) e Virgílio (70 – 19 a. C.), por exemplo. Por essa razão, fica difícil usar o contexto social da época, de forma determinista, como delimitador da qualidade estética da poesia desses poetas, já que o que

serve a um, teria, nesse tipo de visão, que servir também a outro. O caminho de Leoni foi um aparente desvio de caracterização histórica: Ovídio pertenceu a outro período, e está concorde com ele. O de Bignone foi admitir uma sociedade frívola e fútil para o período de Augusto, explicando que Ovídio era o poeta dessa sociedade, mas sem ter como, por sua vez, encaixar os poetas do seu cânon em tal sociedade. A não ser que os demais não fossem “filhos da sociedade romana de seu tempo”, como Ovídio.

Ao comparar Ovídio a Tibulo, Bignone se coloca mais distante ainda de Leoni. Bignone fala sobre a poesia calma, apaziguada e límpida “como o jorro de uma fonte cruzada por um raio de sol” de Tibulo, em comparação com a turbulenta e citadina poesia ovidiana:

Ovidio es, en algunos aspectos, el polo opuesto de Tibulo. Tibulo, poeta de sentimientos solitarios, intensos, nostálgicos, en una poesía de vena profunda aunque delgada, que brota en la soledad campestre, límpida y pura como el chorro de una fuente cruzado por un rayo de sol. Hijo y poeta de la campiña, de la intimidad e inocencia de la naturaleza, Tibulo se siente incómodo en la inquieta y turbulenta vida ciudadana; de allí nacen sus inquietudes, sus tristezas, las aprensiones y los celos de sus amores contrariados; sólo en la laboriosa y religiosa paz de los campos halla su alma correspondencia y reposo.

Ovidio, en cambio, parece que hubiese querido gozar en el arte, con cambiante y ávida sensualidad estética, todas las seducciones y todas las inspiraciones, al igual que todos los placeres de la vida romana de su tiempo y de su ambiente, del que es el poeta elegante, mimado y predilecto, maleado por el mismo éxito demasiado favorable. (1952, p. 308)

Nada que não seja verdadeiro. O problema reside no fato de que Tibulo tenha vivido, justamente, durante o citado período de “turbulências”. E o resultado notório é, de fato, uma poesia tranqüila. Ovídio, que teria vivido no período de Augusto, o período de harmonia, apresenta, por sua vez, uma poesia inquieta e divertida. Leoni e Bignone analisam a poesia ovidiana à luz do período histórico e do contexto social em que o sulmonense viveu. O curioso está no fato de que, embora ambos depreciem Ovídio, e ambos o façam através do método de análise acima citado, para um, a sociedade do mesmo período teria tais e quais características, enquanto que, para o outro, seria de modo quase que diverso. Em Leoni, é a *pax* do período de Augusto que propiciou a boa poesia de Virgílio, por exemplo. Para Bignone, a mesma *pax* justifica a frivolidade descompromissada de Ovídio. Para Leoni, a literatura do período das guerras civis foi rude

e turbulenta. Mas Tibulo, que viveu no final desse período, fez, como mostra Bignone, uma poesia tranqüila. É difícil conciliar tais incongruências.

O problema em se subordinar a análise artística ao jugo do contexto sócio-histórico é exatamente este: nem sempre os fatos concordam com a fôrma em que se tenta colocá-los. Um mesmo período pôde produzir poetas tão diferentes, mas tão geniais, como Virgílio e Ovídio. O curto espaço de tempo que os separa não justifica poesia tão díspar. A multiplicidade dos contextos sociais é que propicia diversidades artísticas. O equívoco está, geralmente, ao ver desta pesquisa, em não se considerar que um contexto, aparentemente estanque, possa ser tão múltiplo, a ponto de abarcar diferentes individualidades. Aí está a falha desse tipo de determinismo. Não há uma única linha de força, mas várias agindo ao mesmo tempo, nem sempre nas mesmas direções.

## **2.2 A Credulidade em uma suposta *sinceridade* do poeta**

Outro ponto que merece maior explicitação é o que concerne ao fato de parte da crítica tradicional – aqui representada, principalmente, pelos autores abordados já citados – ao longo dos tempos, ter feito papel apenas de *historiadora* com Ovídio, e não de quem analisa literatura – o papel da hitoriografia literária é importantíssimo, mas não pode existir apenas ele; e, o que é pior, de ter usado dados ficcionais para tais estudos, querendo apresentá-los como fatos reais. Se isso é notório e mais carregado, quando o tema é o suposto exílio ovidiano – o que será tratado num próximo capítulo – também não deixa de haver uma raiz profunda em qualquer estudo que, ingenuamente, tenha buscado conhecer a vida de Ovídio através de sua obra. A situação é simples, tendo em vista o muito pouco que se sabe da vida de quantos viveram na Roma dos Césares: Ovídio, em seus poemas, vai contando supostos fatos de sua vida pessoal, e os analistas os vão usando, todos dados tirados da ficção, para definir a biografia do poeta. Logo em seguida, há o caminho inverso: como a obra de Ovídio tende a ser vista, por parte dessa crítica tradicional, geralmente de forma determinista, não pelo que apresente *per se*, mas pelo que os contextos externos a ela pareçam indicar que apresente – estando de acordo ou não com a realidade estética dos versos – tais supostos fatos reais, sacados à ficção, serão tomados como verdades sobre a vida de um escritor – o que se deu também com o sulmonense – e usados para justificar

vários pontos de sua obra. A obra do suposto exílio seria, por exemplo, inferior, porque “desesperada” ou mesmo “aduladora” para com Augusto (Cf.: MORA, 2002). Mas será que tal obra seria, de fato, inferior? Estudos mais recentes – e isso será mostrado aqui – apontam que não. Dessa forma, o exílio é um suposto fato da vida real, tirado da ficção que, ao percorrer o caminho inverso, determina a qualidade da obra para parte dessa crítica. O raciocínio é basicamente o seguinte: o poeta foi exilado, de acordo com os versos. Os versos não são bons, de acordo com o exílio. Tal análise parece ser equivocada em diversos aspectos. Se se sabe pouco da vida de Ovídio, seria preferível se continuar sabendo pouco a se criar uma biografia embasada em dados tão duvidosos e, o que é pior, usar tais dados para, posteriormente, analisar a obra por um viés que leva o lado estético muito pouco em conta. Parte dos estudos mais tradicionais optou por essa diretriz pouco confiável, como se tentou mostrar anteriormente. Modernamente, estudos mais recentes já questionam tais parâmetros de análise – caminho trilhado também pela presente pesquisa. No entanto, parte dessa crítica mais tradicional deixou um legado no método de abordagem, e tais bases ainda são usadas por convenção. Como exemplo disso, apresentar-se-á, a seguir, um texto moderno que critica tal viés analítico, textos tradicionais que fazem uso dele, e um texto moderno que, pela influência da tradição, ainda o mantém. Iniciamos com Miguel de Carlos Mora, estudioso espanhol que, embora publique artigos que dão conta de vários autores latinos, demonstra apreço por Ovídio. Os trechos seguintes foram extraídos do seu artigo *O mistério do exílio ovidiano* (MORA, C. de M. O mistério do exílio ovidiano. In: *Agora. Estudos Clássicos em Debate* 4. Universidade de Aveiro, 2002). De início, o crítico já questiona a abordagem tradicional, que tende a tratar textos literários como documentos históricos, praticando uma crença exagerada nos “fatos” fornecidos pelos poetas:

Durante muito tempo, devido ao lastro que nos legaram os escoliastas da Idade Média, a investigação filológica tendeu a ler os poemas dos autores clássicos como documentos fíéis que plasmavam a vida dos poetas. Por alguma razão, foi muito custoso desligar-se dessa visão redutora que exagerava a sinceridade dos autores e tendia a detectar em cada passagem uma alusão autobiográfica. (2002, p. 104)

Mora, além de expor o problema do excesso de credulidade, ainda define suas raízes, ao afirmar que têm origem nos escoliastas da Idade Média, citando que tal

abordagem aos textos não foi corrigida pela investigação filológica posterior. Como já se viu, mesmo em parte da tratadística mais recente, que data do século XX, tais parâmetros de análise se mantêm, de fato.

O presente estudo não tem por objetivo buscar as raízes desse tipo de tratamento dado ao texto literário antigo, porque tal tarefa não se encaixaria nas possibilidades de um estudo de pós-graduação em nível de Mestrado, a não ser que esse fosse o foco exclusivo da pesquisa. Para o âmbito desta pesquisa, bastam alguns críticos do século XX e alguns dos mais modernos, como exemplificação contundente desse fato. No entanto, afirmações como as de Mora, citando a Idade Média e a filologia mais moderna, vêm enriquecer nossa linha de raciocínio, mesmo que os filólogos e escoliastas da Idade Média apareçam apenas citados, e não explicitados. Mas ao aceitar a afirmação de Mora, conclui-se que o problema desse tipo de abordagem vem, naturalmente, desde bem antes de Leoni e Bignone, por exemplo, para restringir os exemplos àqueles que já foram, aqui, apresentados.

Ao citar os poetas latinos, Mora também disserta sobre o fato de que não há necessariamente verdade nos acontecimentos descritos nos poemas. Catulo sempre foi exemplo de amor a Lésbia, e Ovídio, por sua vez, é geralmente acusado de criar uma Corina fictícia. Ora, não há qualquer prova mais contundente de que Lésbia tenha de fato existido, e Corina não. Nem o contrário. O estilo de Catulo, por parecer mais sincero, talvez convença mais. Mas o termo *parecer* é o mote, já que se está falando, obviamente, de poetas. É provável que nenhuma delas tenha existido. E isso não tem, mais objetivamente falando, qualquer importância real para o estudo da poesia em que tais *personagens* apareçam. A literatura, sobretudo quanto mais recuada no tempo estiver, se encontra cheia de tópicos assim, com suposições já clássicas sobre Safo, Homero, Sócrates – existiram ou não? Foram homens, foram mulheres?... Não fosse o fato de esse tipo de polêmica desviar as atenções de estudos mais profícuos sobre os textos em si, além de cativarem os mais desavisados, e passariam até como interessantes discussões pitorescas. Sobre Catulo, e a sinceridade na poesia latina, Mora escreve o seguinte:

é provável que muita dessa poesia [grega arcaica] seja sincera no sentido de reproduzir vivências pessoais do autor, mas não se pode dizer a mesma coisa dos poetas latinos que herdaram uma série de tópicos literários, que incluíam a sua poesia dentro da tradição de um gênero literário concreto e que competiam com os gregos utilizando os mesmos recursos. Com efeito, no caso do próprio Catulo,

um autor do qual se reconhece tradicionalmente o ímpeto poético, o temperamento arrebatado, a foga amorosa, o ódio cego nos ataques, e do qual foi comum aceitar a sinceridade, actualmente se critica a atitude de outros tempos de acreditar piamente nas suas afirmações, que são, sim, um facto literário, mas que não oferecem nenhuma garantia de serem também um facto histórico. (2002, pp. 104-105)

Essa confusão entre fatos literários e fatos históricos é, ao ver desta pesquisa, um dos fatores de maior prejuízo aos estudos literários. E na literatura antiga, parece que o problema é ainda mais grave. Para um poeta singular como Ovídio, que claramente *brincou* com os exageros, os fingimentos, e sua capacidade retórica de persuasão de um tema, a ponto de dar, a um mesmo fato, seus vários ângulos de visão e suas várias vozes, a crítica que não fizesse essa distinção iria, naturalmente, encontrar dificuldades. Em *Amores*, há a defesa da traição, juntamente com a defesa do traído, ambas sustentadas pelo mesmo eu-lírico. Em *A Arte de Amar*, há dois livros que se destinam aos homens, ensinando-os a conquistar as mulheres, e um terceiro que se volta às mulheres, ensinando-as a saírem das armadilhas sugeridas nos primeiros. Em *Metamorfoses*, como veremos adiante, principalmente no episódio de Aracne, um mesmo mito é contado pelos vencidos e pelos vencedores. Nas *Heróidas*, há cartas das mulheres para os homens, e algumas respostas deles para as mulheres. Nos ditos “poemas do exílio”, há um eu-lírico que afirma a falta de qualidade de seus versos, como consequência dos padecimentos, cada vez com mais artifício.

O que deveria ser reconhecido e entendido como mérito, como capacidade de criação poética indiscutível, geralmente foi capaz, no entanto, das maiores confusões. Como buscar aliar os fatos literários aos históricos num poeta que tem tantas vozes e que se expõe a partir de todos os pontos de vista possíveis? É assim que Ovídio é paradoxalmente acusado de falsidade nos poemas iniciais, ao passo que se acredita em toda e qualquer afirmação encontrada nos ditos “poemas do exílio”. Em *Amores*, julga-se que Corina não seja uma mulher real, já que falta sinceridade ao eu-lírico (vê-se isso na citação já apresentada de Bignone); e o caso da traição em si – o personagem de Ovídio é acusado de traí-la, tentando se defender de tal acusação, como se estivesse em um tribunal – e todos seus desdobramentos, são um tanto ou quanto inverossímeis, na hipótese de uma situação real. Entretanto, ele não só não tinha obrigações de ser verossímil, em relação a um contexto externo, que supre apenas um pano de fundo referencial, como, em *A Arte de*

*Amar*, fica claro que o eu-lírico ovidiano é, antes de amoroso, amante. Busca a sedução e a conquista mais que o amor. Sobre isso, discorre Mora:

*Amores*. [...] nesta obra a personagem que fala é Ovídio, no mundo contemporâneo da Roma imperial, e não uma personagem mitológica do passado longínquo; mas apesar disso, a crítica actual duvida muito da sinceridade dos seus poemas no sentido de poder-se extrair deles dados autobiográficos. (2002, p. 105)

O estilo exagerado de Ovídio e sua pouca profundidade com relação a um amor sincero, que não soube e nem buscou *fingir*, fizeram com que parte da crítica, geralmente, desconfiasse dos poemas, a ponto de “não poder-se extrair deles dados autobiográficos”. Já Catulo, só a título de comparação, mas não de análise qualitativa, por ter conseguido *fingir* um amor mais profundo, mais próximo ao que teria sido um amor real, conseguiu enganar, por muito tempo, a crítica, muito mais que o *fingido* Ovídio. Tratassem o fato literário como tal, e essas confusões teriam sido evitadas.

O paradoxo para com Ovídio, no entanto, se completa com o fato de que as informações pouco confiáveis de *Amores* dão lugar a informações em que se confia plenamente, como fatos históricos e biográficos, sem qualquer dúvida a respeito. Está-se falando dos assim chamados “poemas do exílio”: *Epistulae ex ponto* e *Tristia*. A esse respeito, comenta Mora:

muitos estudiosos vêem muito mais de literatura e de tópicos na obra amorosa do poeta de Sulmona do que de sinceridade e de sentimentos verdadeiros. Ora, a possibilidade de tal separação entre o Ovídio pessoa e o Ovídio personagem, aparentemente lícita na elegia erótica, é sistematicamente ignorada na poesia do exílio, como se a identificação dos dois não precisasse de argumentação por evidente. Todavia, parece-nos arbitrário aceitar com naturalidade que num determinado tipo de poesia o autor não é sincero, mas que o é noutra tipo. (Ibidem, pp. 105-106)

Houvesse uma separação – essa, sim, evidente – entre fatos históricos e literários, e nada disso teria ocorrido. Tais equívocos desviaram, em alguns casos, o foco do estudo sobre a obra de Ovídio, e uma maior atenção para estudos periféricos, para o *pitoresco*, para o *exótico*, geralmente dominaram, por parte da crítica, as análises dos poemas em si, muitas das quais tenderam, sem jamais generalizar, à superficialidade.

Se Mora cita parte da crítica mais tradicional como responsável por tal equívoco, e o presente estudo também encara dessa maneira, é necessário, mais uma vez, recorrer a esses críticos e historiadores da literatura – a historiografia literária jamais se furtou à emissão de juízos críticos – para endossar essa opinião. O italiano Bignone, mais uma vez, oferece exemplificações claras à presente análise:

Fué muy precoz; quien lo conoció adolescente, como Séneca el Viejo, quedó impresionado por la facilidad de este niño prodigio de la literatura, que aun cuando se expresaba en prosa parecía que despojaba del ritmo a una poesía interior que le cantaba en el alma. Su educacion literaria, como la de otros escritores de su tiempo, fueron los discursos fingidos de la escuela de Arelio Fusco y de Porcio Latrón, en los que se aprendía a representar sentimientos singulares, a desarrollar elocuentemente situaciones intrincadas y falsas del alma y de la vida. Ovidio brillaba sobre todo en aquellas en que se debía representar principalmente, los sinuosos y complejos meandros de la vida interior del espíritu, en el drama múltiple de los sentimientos. Después fué a estudiar a Atenas, viajó al Asia, a Egipto, a Sicilia. Em Roma fué amigo de Propercio y de Horacio, y de gran parte de los poetas de su tiempo; un amigo sin envidia, generoso: “*Yo en aquel tiempo amé y tuve por amigos a poetas; todos ellos me parecían dioses.*” (1952, p. 59).

Ao citar versos para justificar os dados biográficos apresentados sobre Ovídio, Bignone notoriamente mostra não ter outra base de onde retirar tais dados – e, de fato, são poucas as referências esmiuçadas, contemporâneas à vida de Ovídio, fora de sua própria obra. Mas ao aceitar tais referências, seria necessário ignorar toda a singularidade de Ovídio, de onde saltam aos olhos o *fingimento*, o *exagero*, a *ironia* e o *lúdico*. Não são, definitivamente, dados confiáveis para definições biográficas, e nem deveriam servir a esse propósito.

Da autoria de Pe. Harmsen e Dr. Bernardo H., o citado estudo *Ovídio* também apresenta a biografia do poeta baseada em sua obra. Da mesma maneira que em Bignone, versos são citados como prova de dados anteriormente apresentados. No presente caso, é interessante notar como Ovídio molda sua suposta biografia como um grande romance, cheio de peripécias. Seria difícil não desconfiar, ao menos, de tal vida atribulada e melodramática, e chega a ser espantosa a tradicional ingenuidade em uma crença passiva nesses dados biográficos.

Verifique-se, de início, a afirmação do seguinte excerto: “*A vida de Públio Ovídio Naso nos é conhecida pelas suas próprias obras, principalmente pela décima elegia do*

*quarto livro das Tristia*” (1962, p. 07). Ora, se a “vida de Ovídio nos é conhecida por suas obras”, tratando-se Ovídio de um poeta com gosto pelo romanesco, pelo exagero e pela aventura, *retórico* geralmente, a “vida de Ovídio” não deve passar, pois, de uma grande ficção criada por esse poeta magistral. No final de *Metamorfoses*, bem como ao final de *Arte de Amar*, o poeta afirma que “viverá” por causa dos versos, que o farão grande. Ele tem a clara noção da imortalidade humana por meio da criação artística – como, aliás, o demonstram também os demais escritores romanos do mesmo período; antes dele, Horácio, por exemplo (*Exegi monumentum aere perennius*<sup>1</sup>... é o famoso verso da última ode do Livro III), e parece até óbvio que tenha criado um auto-retrato e uma biografia acordes com seus sonhos de grandeza.

Inúmeras são as passagens do estudo *Ovídio* em que há uma descrição biográfica baseada completamente na obra do sulmonense. Pode-se até apresentar uma seqüência. O seguinte trecho mostra a propensão da análise para essa crença cega e ingênua:

Oriundo de família abastada da classe dos *equites* (cavalheiros), Ovídio foi enviado, ainda muito jovem, juntamente com seu irmão mais velho, a Roma onde recebeu esmerada e completa formação retórica com os mestres Aurélio Fusco e Pórcio Latrão. O irmão se debruçava avidamente sobre a eloquência e sobre o direito, mas Ovídio logo se deu conta de que a vida no fórum não era a sua preferência e que, como deixa claro em sua obra, o desprezava. (Ibidem, 1962, p. 07)

Como se constata, o leitor é levado a crer em que Ovídio “deixa claro em sua obra” o seu próprio passado, quando não tudo mesmo o que ali declara. Talvez, e provavelmente, tal “clareza” tenha pouca ou nenhuma relação com a vida real do poeta. Criador de passagens memoráveis, de ritmos, formas e cores harmoniosos e sedutores, Ovídio talvez tenha, como sua melhor e mais enraizada criação, a vida deliciosa desse interessante personagem, que é Ovídio, a criação literária.

Dando seqüência a essa história saborosa e suas peripécias, o estudo de Harmsen e Bernardo, cronologicamente, apresenta, após a inadequação do sulmonense para com a

---

<sup>1</sup> “ergui um monumento mais perene que o bronze”.

vida forense, a escolha dele pelas musas, e até o drama familiar que se originou dessa escolha:

Sua inspiração, para desgosto de seu pai que almejava vê-lo como um novo Cícero, levava-o para as musas. Cada vez mais, Ovídio conscientizava-se de que nascera para a poesia, ser poeta era seu objetivo, como registra em sua obra:

*Et quod temptabam dicere uersos erat...* [E o que eu tentava dizer, eram versos]

(1962. p. 07)

O drama vai se tornando cada vez mais interessante. Ovídio, praticamente preso a um dom (ou condenação?) de ser poeta, a ponto de não conseguir se manifestar senão em versos, é obrigado a deixar as aspirações paternas do direito, e se dedicar à poesia. Enfim, após uma vida dedicada aos versos, extremados e nunca concessivos, o capítulo final dessa interessante novela nos apresenta o poeta desterrado, exilado do convívio dos seus pares, por uma misteriosa falta cometida. É a condição final do poeta, condenado, desde o início, a viver e morrer pela poesia:

Mas subitamente, no ano 8 d. C., foi relegado a Tomos, à margem ocidental do Mar Negro, um dos piores recantos de todo o império. O motivo desde banimento ficou sempre coberto por misterioso véu. O próprio poeta diz o seguinte:

*Perdiderint cum me duo crimina, carmen et error*<sup>2</sup> [Tristia II, 1, 207]  
(Ibidem, 1962, p. 09)

Sempre que há a necessidade de uma justificativa dos dados biográficos apresentados no estudo, ela é feita por meio de versos do próprio Ovídio.

De uma forma ou de outra, os escritores, ao longo do tempo, sejam poetas ou prosadores, criaram seus personagens, sem os quais as histórias não poderiam ter sido contadas. Na poesia, é mais comum que o eu-lírico se apresente sob a forma do próprio poeta, ou seja, com o seu nome. E isso, ao que parece, acontece tanto nos antigos como nos

---

<sup>2</sup> “Dois crimes teriam causado a minha perdição, um poema e um mal-entendido”

modernos. Drummond, por exemplo, diversas vezes se dirige ao seu eu-lírico como *Carlos*. Isso é, por assim dizer, *normal* ou, pelo menos, *comum* na poesia. Na poesia elegíaca latina, então, o procedimento de um gênero de criação, que buscava uma maior proximidade com a realidade, fez com que os poetas, naturalmente, falassem de si mesmos nos poemas. Mas tal procedimento não obriga (muito pelo contrário) a que os fatos literários apresentados sejam condizentes com os fatos reais. Não há possibilidade de se retirar da obra de um poeta uma biografia que não seja a biografia ficcional que ele mesmo tenha criado, e que seja condizente com o contexto interno de sua obra, e não com o contexto externo de sua realidade, e de seu tempo histórico. Se, como o estudo citado apresenta, a “vida de Ovídio nos é conhecida pela sua obra”, pode-se dizer que muito pouco se conhece, de fato, da vida de Ovídio. E é melhor, sempre, lidar com a falta de dados do que com uma gama de supostos fatos equivocados, e é essa a grande falta de parte dessa crítica mais tradicional à obra do sulmonense, ao menos a parte da crítica que confia na sinceridade dos versos como base para estabelecer uma biografia.

O problema de parte dessa tradição, no entanto, é o de fincar raízes e deixar legados – isso, no caso de a tradição ser excessivamente falha em alguns aspectos, como se está procurando demonstrar. Se extrair a biografia de Ovídio de suas obras foi geralmente procedimento comum e decantado, sem que houvesse, de modo geral, por parte de alguns estudiosos, um viés mais crítico sobre tal conduta, disso resultariam estudos mais modernos que seguiriam tal direcionamento. Se, como se viu com Mora (2002), os estudos mais atuais tendem a uma revisão dos textos dos poetas latinos, à luz de novos conceitos – como o viés lingüístico, a ser aplicado em alguns trechos de *Metamorfoses*, no presente estudo – há, ainda, trabalhos que são desenvolvidos a partir dessas assertivas mais tradicionais, aceitando-as como verdades *a priori*, sem questioná-las. O artigo a ser tratado a seguir, da autoria de Eliana da Cunha Lopes, já citado anteriormente, se equivoca, ao ver desta pesquisa, justamente nesse ponto. Há um raciocínio muito bem encadeado, é mister confessá-lo, mas que está fincado sobre o tipo de pensamento verificado, acima, em Bignone e Harmsten e Bernardo: o de que “a vida de Ovídio está toda em sua obra”. A partir dessa premissa, que, sustenta-se aqui, parece equivocada, há uma análise lógica e bem conduzida, mas, no entanto, já condenada desde o início. Pode-se verificar tal fato no seguinte excerto:

A trajetória amorosa de Ovídio na *VRBS*, até a data da *relegatio*, foi marcada pelo *AMOR* das amantes que ambicionavam seus prazeres, pelas que seduziam e pelas que se deixavam seduzir e como amante, a todas ambicionava, como confessa nos versos de *AMORES* II, 4:

*Haec habilis breuitate sua est; corrumpor utraque*<sup>3</sup>

(LOPES, E. da C. Amor et Dolor. Ovídio, o Poeta Elegíaco na Vrbs. [http://www.filologia.org.br/revista/artigo/11\(31\)03.htm](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/11(31)03.htm), s/d)

Lopes toma por fatos incontestáveis a *relegatio* de Ovídio, ou seja, seu exílio forçado, e traça uma relação dos “amores” do poeta na *VRBS*, durante sua vida, até esse fato ocorrer. Mas tanto os “amores” do poeta, como a *relegatio*, são fatos literários, presentes na obra do sulmonense, e não fatos históricos que pudessem ser afirmados com certeza. Não bastasse isso, há, também aí, um verso, justificando a afirmação de pretensão biográfica. Um verso, no entanto, deveria servir para justificativas literárias, e só em situações muito específicas poderia servir para embasar análises de um contexto externo à obra. Mas esse não parece ser o caso de Ovídio, cujos versos são as únicas fontes de onde se possa extrair uma tal e pretensa realidade externa e, como já se frisou, seria preferível que, se tal finalidade não pode ser evitada de todo – difícil, simplesmente, ignorar uma tradição tão enraizada por completo – ao menos fosse buscada com um maior crivo crítico. Não é o caso do artigo de Lopes, que claramente usa a literatura para estabelecer relações lógicas na biografia de Ovídio. Não há “trajetória amorosa de Ovídio”, e, sim, uma trajetória amorosa de um eu-lírico ovidiano: eis aí o principal equívoco em que incorrem tanto parte da crítica tradicional como trechos do artigo citado. O trabalho se desenvolve todo no mesmo encadeamento lógico: Ovídio vai dos seus amores na *VRBS* até o exílio em Tomos, por meio de um paralelo, traçado do “amor” até a “dor” do poeta. Tais “fatos” são verificados pelos versos do poeta, sempre usados como

---

<sup>3</sup> “Essa é jeitosa pelo seu tamanho; sou seduzido por uma e outra” [comparando diferentes tipos de mulheres].

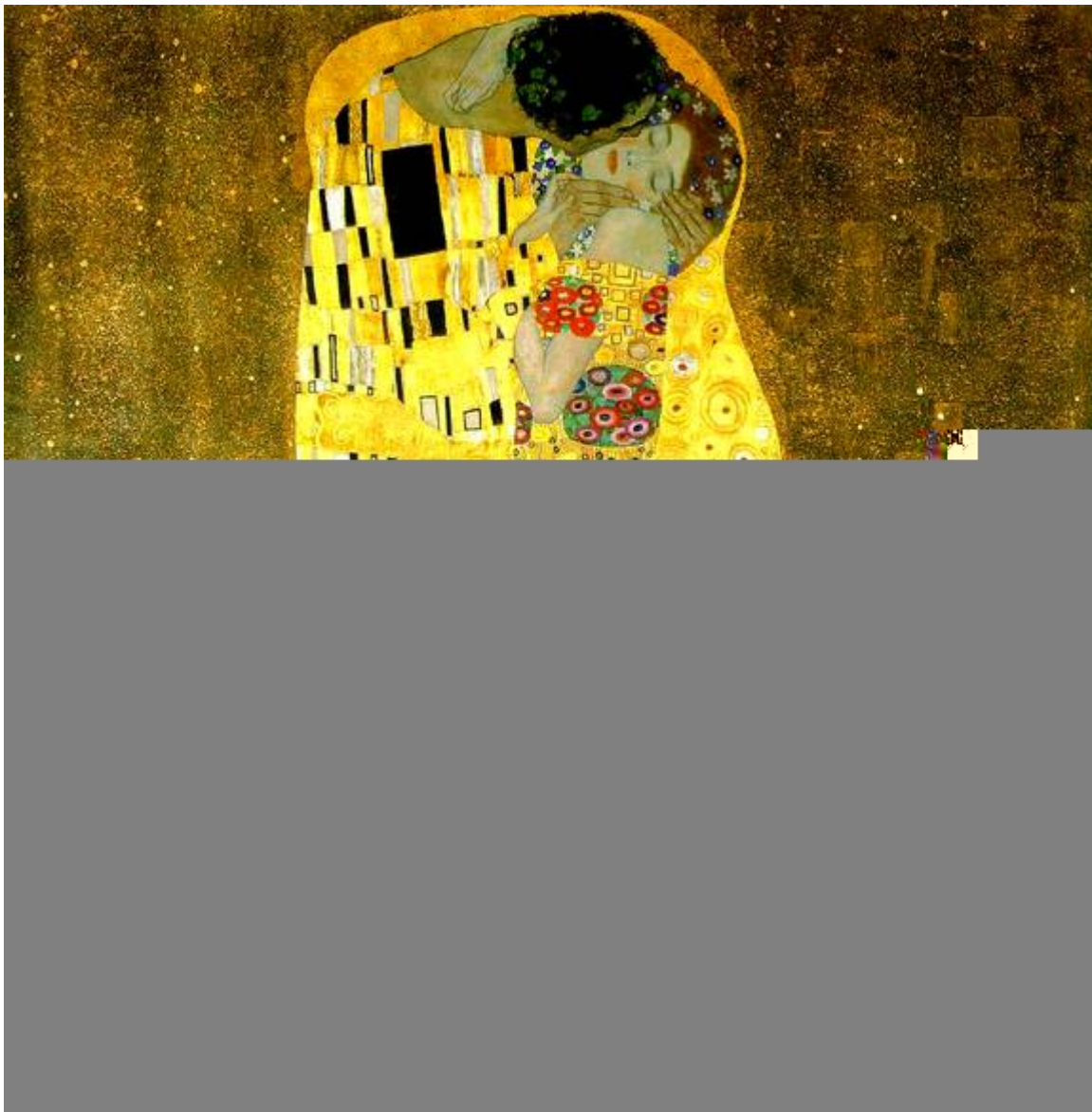
justificativa das afirmações, e servem de base para conclusões de ordem biográfica. Seria desnecessário citar, aqui, os vários trechos em que isso ocorre, até porque predominam no trabalho. A título de mera amostragem, pode-se finalizar com o excerto seguinte:

Ainda jovem, tornou-se o poeta conhecido e privilegiado de uma sociedade culta, frívola e elegante. Era figura indispensável nos banquetes e festas romanas. O próprio Ovídio confessa na sua obra *Ars Amatoria*, II, 738 *ser um grande amoroso*:

*...tantus amator ego.*

(LOPES, s/d)

Enfim, pode-se dizer que seria possível acreditar, ao que parece, em tudo o que Ovídio disse em sua obra. O problema reside no fato de que, ainda que óbvio, foi ignorado por parte da crítica tradicional e ainda encontra ecos em alguns estudos recentes o seguinte: até que ponto o eu-lírico de Ovídio teria uma relação de semelhança com a entidade histórica do Ovídio real? A experiência com diversos autores, inclusive os mais memorialistas e auto-biográficos, como os brasileiros Raul Pompéia, Pedro Nava e Osman Lins, nos mostra que tal relação é muito frágil, nunca havendo uma confiável ligação entre ficção e vida real. Mas tal fato parece ter sido ignorado por parte de alguns estudos, com respeito a Ovídio. Talvez porque fosse, geralmente, mais interessante e motivador falar da vida pitoresca que o poeta criou para ele próprio, do que assumir a falta de dados no campo biográfico, restando a análise da sua poesia, por ela mesma, como único caminho mais sério e também confiável.

**Anexo 5:**

(KLIMT, G. *O Beijo*. Disponível em: [www.abcgallery.com](http://www.abcgallery.com), em 05/07/2007)

### 3 O suposto exílio de Ovídio: o caso mais notório de credulidade nos fatos literários, tomados por históricos, descritos na obra do sulmonense

*Meu verso é minha consolação.  
Meu verso é minha cachaça. Todo mundo tem sua cachaça.  
Para beber, copo de cristal, canequinha de folha-de-flandres, folha de taioba, pouco importa:  
[tudo serve.  
[...]  
Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou.  
Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?*

(ANDRADE, C. D. Explicação. In: Alguma Poesia – *Sentimento do Mundo*. São Paulo: Editora Record, 2000, pp. 80-81)

#### 3.1 O Exílio como certeza *a priori*, e seu prejuízo aos estudos da obra em si

Em capítulos anteriores, salientou-se como tem sido mais prejudicial que benéfico aos estudos do poeta de Sulmona, o fato de Ovídio cercar-se de certa aura de exotismo e de pitoresco. Isso se dá por vários motivos, dos quais já se falou anteriormente. No entanto, convém aprofundar um deles em especial, o que trata do suposto exílio do poeta, de Roma para os confins do império, o Ponto Euxino (atualmente Mar Negro), região hoje pertencente à Romênia. Tal suposição é prejudicial porque não se a supõe apenas como possibilidade, mas, ao contrário, costuma-se tomá-la como certeza absoluta, como verdade inquestionável. Mostrou-se antes que a referência histórica do exílio está estranhamente embasada nas referências literárias, nos versos do poeta, e que tal base é, no mínimo, merecedora de desconfiança quando serve a propósitos históricos. Mas não é o que acontece em geral. Ao contrário, o exílio, uma vez estabelecido como certeza, torna-se ponto de partida e passa a ser um viés analítico pra se estudar a poesia de Ovídio. Não por sua qualidade estética – ou a falta dela, se fosse o caso – mas principalmente pelo fascínio que a vida romanceada e cheia de peripécias do sulmonense, criada por ele mesmo, do modo como é descrita em seus próprios versos, traz.

Não fosse só o fato de a maioria dos críticos e historiadores da literatura estar cometendo um provável equívoco de ordem biográfica – e aqui se pode afirmar tratar-se mesmo da maioria –, já que a certeza de que tenha ocorrido tal exílio é bem questionável, ocorre também uma espécie de desvio ou inversão, pelo fato de que se

acaba por falar mais do exílio ovidiano que de sua obra. Em suma: se estuda mais o suposto exílio, que os versos mesmos. É claro que há exceções, mas o que se quer dizer é que o motivo de atração de um leitor ou estudioso para com a obra de Ovídio, em um primeiro momento, tende a ser o suposto exílio e todo o pitoresco que o fato traz, uma vez que o autor costuma ser apresentado por esse viés. Usam-se os versos, geralmente, mais para “provar” o exílio – como se isso fosse possível só através deles – que para analisá-los. Quando isso é feito, no entanto, como já se viu em parte da crítica mais tradicional, através dos autores abordados, há uma desqualificação dos poemas, por “não serem clássicos”, mas, ao contrário, exagerados, retóricos, e toda a sorte de demérito, pesando a sombra do idealismo do modelo anterior sobre essa poesia tão singular. Por essa razão, já se mencionou, aqui, que o epíteto do sulmonense é “o poeta do exílio”, antes que qualquer outra característica.

Há, ainda, o absurdo de se rebaixarem os poemas ditos “do exílio” como produção tecnicamente inferior, já que teriam sido escritos no desespero e na pressa do poeta, sem nenhuma outra função que a bajulação para a absolvição junto ao imperador. Dessa maneira, os fatos históricos, tirados dos próprios versos, acabam por condenar e determinar a qualidade dessa poesia. Parece que, uma vez tomado o pior caminho, a série de equívocos entra em lógico funcionamento. Mas a lógica não elimina o equívoco.

Como prova de que, tradicionalmente, o exílio foi tomado como certeza *a priori*, pode-se citar vários excertos, de vários autores tradicionais, bem como de outros mais modernos, que partilham do mesmo ponto de vista, que é também ponto de partida para uma decorrente série de afirmações e juízos temerários. Apenas para não fugir à regra, tome-se Bignone uma vez ainda:

Estas poesías libertinas y sensuales, juntamente com outro motivo que nunca pudo ser aclarado, al que Ovidio designa con el nombre impreciso de *error* fueron las causas que indujeron a Augusto, que se proponía reformar las costumbres, y debió estar preocupado por la participación de Ovidio en un escándalo (quizá los amores de Julia, sobrina de Augusto), a relegarlo en el año 8 d. C. a Tomi, hoy Constanza, em las orillas del Mar Negro. En vano solicitó el poeta durante años, en vida de Augusto y luego durante el principado de Tiberio, que se le concediera el retorno, o outra residencia para su vejez. Del destierro sólo le liberó la muerte, que lo alcanzó en la tierra odiada, probablemente en el año 18 d. C. (1952, pp. 317-318)

É uma história simplesmente romanesca, e Bignone reforça suas cores, com o torneio estilístico de sua frase: “do desterro só o liberou a morte”. Ovídio, parece, foi o

principal personagem criado por ele mesmo. Os rumos da crítica e historiografia futura só fizeram aumentar o alcance da história exagerada criada para esse eu-lírico que, mais do que brincar com as palavras, também brincava com sua suposta realidade, mas de forma poética, imprópria para que, a partir disso, fossem tiradas conclusões históricas e biográficas. Mas dentro desse devaneio que é tomar um fato literário por histórico, há todo o tipo de suposição, desde o nome de Augusto, que no poema não aparece, como os motivos do banimento: “quem sabe os amores de Júlia, sobrinha de Augusto”, ou mesmo as “poesias libertinas e sensuais”. Sobre os poemas, ainda há, nas *Tristia*, clara indicação a eles. O eu-lírico ovidiano fala em “*carmen et error*”, e de fato dá indícios lógicos de estar falando de seus poemas de tema mais libertino, como os presentes em *A Arte de Amar*. Mas não só isso não dá veracidade ao exílio, como qualquer sorte de suposições sobre o “error” carece de um fundamento mais embasado.

Outro que segue os rumos de Bignone é Poullain: “*Ovide était ‘relegué’ pour une faute mystérieuse. Fut-il complice de l’adultère de la petite fille d’ Auguste, ou d’ intrigues contre Livie, contre Agrippa?*” (1948, p. 98). Enfim, uma vez estabelecidos os contornos do absurdo, qualquer alternativa é válida. Ovídio cita, como motivo do desterro, um *error* e um *carmen*, mas de modo muito genérico e deliberadamente impreciso, principalmente quanto ao *error*. Ao *carmen*, logo relacionou-se os poemas mais libertinos, e é possível aceitar-se, com lógica, que esse eu-lírico esteja citando *A Arte de Amar*, como pode-se observar no seguinte trecho da primeira elegia do primeiro livro dos *Tristia*: ““Olha o meu título’ [Ovídio ordena o que o livro *Tristia* deve dizer aos leitores ao chegar em Roma], diz, ‘não sou preceptor de amores; tal livro já sofreu as penas merecidas’” (Ovídio. Poemas da Carne e do Exílio. P. 45. Trad.: José Paulo Paes. São Paulo: Cia das Letras, 1997). Mas sobre o *error*, toda e qualquer suposição passou a ser válida, desde questões políticas, como as citadas por Poullain, como questões pessoais, de um suposto escândalo dentro do seio familiar de Augusto, do qual Ovídio teria participado de alguma forma, como citam tanto Poullain quanto Bignone.

Já Dina Maria Baptista Abreu, no seguinte excerto, aprofunda ainda mais a verificada ingenuidade na crença pia do exílio, já que chega até mesmo a sentir pena do poeta, em seus percalços pelo caminho de Roma até o Ponto Euxino, falando da “vivência” dele, e, mais uma vez, não da poesia, atribuindo o exílio a uma “ordem de Augusto”, mesmo que o próprio Ovídio não tenha escrito isso, e, por fim, apresenta o fato, mais uma vez condenável, de justificar uma afirmação sua, de cunho biográfico, através de versos do próprio poeta (*et in terra...*), como se constata a seguir:

Estes versos autobiográficos, extraídos dos *Tristia*, colocam-nos perante a vivência sofredora, mas resistente de um poeta que, enfrentando vários perigos, se vira obrigado a empreender uma longa viagem por mar desde Roma até Tomos (lugar onde ficara exilado por ordem de Augusto) conhecendo nesta travessia as adversidades dos ventos, das ondas e das tempestades que o conduziram a uma terra bárbara e de inóspitos litorais, e que não era senão outra forma do mar adverso (...*et in terra est altera forma maris*<sup>4</sup>. *Pon.* 3.78) (As imagens náuticas na poesia amorosa e na poesia do exílio de Ovídio: a propósito dos *Amores* e dos *Tristia*. In: *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 4. Universidade de Aveiro, 2002, pp. 79-80)

Também no já citado artigo de Eliana da Cunha Lopes, tratado em capítulos anteriores, há a confusão entre o homem Ovídio e o eu-lírico ovidiano. Nesse caso, a autora ainda reforça a idéia dessa mistura, para que não restem dúvidas:

Ovídio é o próprio eu-lírico; os dísticos elegíacos, enquanto expressão da dor, refletiam o sentimento do poeta e do homem, um único ser exilado. O poeta convivia no interior do homem, inseparáveis na dor. O homem a pedir clemência ao Imperador e o poeta transformando este pedido em versos elegíacos. Ovídio (Públio Ovídio Nasão), objeto do nosso trabalho, foi o único poeta latino que sofreu as punições mais cruéis impostas pelo Imperador Augusto. O *AMOR et DOLOR* marcaram a trajetória da vida do poeta sulmonense: *AMOR*, por Corina, na *VRBS* e *DOLOR*, no exílio, no Ponto Euxino. (LOPES, s/d)

Para ela, pois, poeta e homem são “um único ser exilado”, já que acredita piamente que o exílio, citado por Ovídio em seus próprios versos, é fato de certeza inegável. E continua com tal proposta em que os níveis se confundem, ao afirmar que “o poeta convivia no interior do homem, inseparáveis na dor”. Entenda-se, aqui, “o poeta” como sendo o eu-lírico de Ovídio. Curioso é que fora dos versos de Ovídio, dos fatos literários apresentados por esse eu-lírico, não há o *homem* Ovídio. O eu-lírico reclama as dores padecidas pelo exílio; o homem, não, já que não há fonte que não seja literária para comprovar a suposta informação de que esse homem tenha sido, de fato, exilado. Há que se abstrair primeiro o homem desse eu-lírico, para, depois, entendê-lo como ser histórico. Para Lopes, desse modo, o exílio descrito nos versos é verdade mais que

---

<sup>4</sup> “E estar na terra é outra forma de estar no mar”

inabalável, portanto, não há o que se questionar, a partir do que é possível traçar uma relação entre o biográfico e o literário, mesmo que só haja o literário.

Depois, a autora ainda cita os fatos do *amor* e da *dolor*, presentes na poesia de Ovídio, ligando à *VRBS*, o primeiro, e ao Ponto Euxino, o segundo. Mas não os trata como lugares literários, e, sim, como os lugares físicos, reais. Para ela, *amor et dolor* não marcaram a poesia de Ovídio, mas “marcaram a trajetória da vida do poeta”. No entanto, mais uma vez é bom frisar, o único contexto em que tais locais têm vez é o dos poemas. O que segue a isso são as mais curiosas abstrações, mas que não poderiam nunca ser tomadas como verdades *a priori* para toda e qualquer análise.

Se o único problema da crença cega e absoluta no exílio ovidiano fosse para com os estudos que enveredam por esse caminho, o problema findaria neles, se restringindo a esse tema de análise. No entanto, como já se disse no início deste capítulo, parece haver uma aura de exotismo e um tom pitoresco no suposto exílio, tornando o tema mais atrativo. Ovídio romanceou muito bem a vida desse eu-lírico, a ponto de ele ser um personagem interessantíssimo, sem dúvida. O fato é, pois, que boa parte dos estudos sobre Ovídio tende a enveredar pelo assunto do exílio, com pouco crivo a respeito da veracidade ou não do fato. A tradição – em parte representada, aqui, pelos autores já abordados – acabou por legar o exílio como uma certeza incontestável, e Ovídio é “o poeta do exílio”, e esse acabou sendo o primeiro fator de atração para sua poesia: o fascínio que esse personagem traz, travestido de biografia. A esse respeito, comenta Mora, em artigo que será analisado mais adiante:

Como não podia deixar de ser, um tal enigma 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. (O Mistério do Exílio Ovidiano. In: *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 4. Universidade de Aveiro, 2002, pp. 100-101)

E Mora conclui, de forma contundente, que o chamado “monotematismo”, no caso o tema do exílio, é, sem dúvida, prejudicial aos estudos analíticos de Ovídio, visto que as atenções acabam por ficarem nele concentradas e, concomitante a isso, a análise do texto ovidiano, em si, fica em um claro segundo plano. Quando tal análise é feita, ela

o é quase exclusivamente a partir dos dados biográficos, tidos como certeza absoluta, que irão atuar no estudo do texto de forma determinista:

A infelicidade que este mistério arrasta consigo é o monotematismo a que, quase de maneira inconsciente, conduz os investigadores, coisa que nos obriga a lamentar o esforço malgasto em temas laterais à pesquisa filológica, quando essa energia podia ter sido centrada no estudo das qualidades literárias da obra considerada *per se*. (2002, p. 101)

E se Mora acende uma luz nova sobre essa questão, é com ele que se seguirá de ora em diante, e com sua interessante apresentação da teoria de Brown a respeito do tema do exílio, que torna possível pensar não só que o exílio não é uma certeza absoluta, como também até leva a crer numa maior probabilidade de que ele não tenha mesmo ocorrido. Não que a existência ou não de um fato biográfico deva ser condição tão importante para a análise literária de um poeta, visto que é dado secundário. Mas como parte dos estudos ovidianos, como se acabou de ver, acaba sendo, às vezes, desviada por esse suposto fato, todo esforço em estabelecer uma postura mais honesta, que corrija esse rumo, é louvável. Mora “centrou sua energia” nisso também, e só há que admirá-lo por fazê-lo.

### **3.2 A (plausível) possibilidade do exílio como mero artifício literário, levantada por Brown, exposta e comentada por Mora**

É possível notar que o que chamou a atenção de Mora para o tema do exílio ovidiano, foi o fato de que, para ele, um elo dessa corrente de raciocínio, que liga o exílio à suposta inferioridade dos poemas desse período, parece não se fechar. Mora, estudioso de Ovídio, ao se debruçar sobre os poemas *Tristia* e *Epistulae ex Ponto*, acaba por se surpreender, já que não encontra neles a já decantada falta de qualidade tradicionalmente atribuída por parte da tradição crítica aos textos. Assim ele apresenta a questão:

Corria o ano 8 d. C. e Ovídio, aos seus cinquenta anos, era o poeta mais reputado de Roma depois da morte de Horácio em 8 a.C. Encontrava-se, precisamente, no momento mais “augustano” de todo o seu percurso como poeta, já concluídas as *Metamorphoses* (embora sem lhes dar a demão final), que termina com a apoteose de César e a celebração de Augusto, e com a elaboração dos *Fasti* a meio, obra em que se tornava o propagandista da política augustana. O nosso poeta estava na ilha de Elba (por uma dessas

coincidências históricas, a ilha onde seria séculos depois exilado Napoleão) com Cota Máximo, filho do famoso protector de poetas Messala Corvino, quando recebeu notificação de que o imperador estava furioso e que o mandava chamar. Um edito imperial condenava-o ao exílio (relegação para ser-se mais exacto) numa das partes mais inóspitas do império, nos seus confins nortorientais, em Tomos, nas margens ocidentais do Ponto Euxino, onde actualmente se situa Constança, na Roménia. Apesar de não supor a confiscação dos bens, esta *relegatio* tornava-se um duro castigo, porquanto obrigava o poeta a residir num lugar de clima rigoroso, quase incivilizado, habitado por bárbaros que de romanos só tinham o nome, banhado por águas insalubres. Desde o rude e inabitável lugar do seu exílio escreveu, porém, obras de um valor literário superior ao que tradicionalmente se lhes atribui: *Tristia, Epistulae ex Ponto, In Ibin e, talvez, Halieutica*. (2002, pp. 99-100)

De início, Mora apresenta o lugar comum de parte da tradição: toda a história romanceada do exílio, criada pelo eu-lírico ovidiano, inclusive reproduzindo o episódio dramático do *clímax*, que é quando Ovídio recebe a notificação do degredo, passeando em uma ilha afastada – aos brasileiros isso poderia até lembrar Dom Pedro recebendo a carta, às margens do Ipiranga, dramático e solene como na famosa tela de Pedro Américo – no momento máximo de sua fama poética em Roma. Em outras passagens, Mora duvida do fato de *Metamorfoses*, por exemplo, estar sem essa “demão final”, o que nos leva a crer que, nesse excerto, ele mais apresenta a situação da questão do exílio, como é colocada pela tradição, para nela introduzir seu indício de desconfiança, argumentando depois com o fato de ver qualidade estética nas ditas obras do exílio.

Enxergando na poesia do exílio a mesma poesia do Ovídio anterior, o que seria contrário ao tom bajulador e desesperado que, de ordinário, se lhe atribui, o autor sustenta que isso não seria condizente com uma situação real de pressa, tristeza e desespero<sup>5</sup>. Mora passa, então, a questionar as fontes do exílio ovidiano, e, se diz o óbvio, é porque há necessidade, ainda, de dizê-lo, já que historicamente isso foi pouco feito:

Quais foram os motivos da severa ordem imperial? Que crime cometeu o poeta para desencadear com tão grande furor as iras de Augusto? As peripécias e os caprichos da história fizeram com que não conservássemos os testemunhos de nenhum autor antigo, de nenhum historiador, até ao século

---

<sup>5</sup> Em uma análise minuciosa, a Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Patrícia Prata compara e estabelece relações convincentes entre passagens dos *Tristia* com elementos próprios do gênero épico, demonstrando como o poema foi detalhadamente organizado e estruturado para criar um efeito de dramaticidade. Tal produção tão artificiosa e esmerada pouco condiz com a ideia de poemas apressados e mal feitos (Cf.: *O exílio ovidiano: apontamentos sobre o tempo e o ócio nos Tristes*. Comunicação oral apresentada no XVI Congresso Nacional de Estudos Clássicos, realizado na UNESP de Araraquara, em setembro de 2007).

V, e destes desconhecemos se se baseiam nalguma fonte fidedigna ou se, pelo contrário, se limitam a apontar suposições. Os textos da Idade Média que falam sobre o exílio ovidiano não oferecem credibilidade, pois as suas afirmações parecem interpretações abusivas tiradas das obras de Ovídio. Tendo isto em conta, ficamos com as obras do poeta de Sulmona como único referente válido de onde obter as informações sobre as causas do seu misterioso exílio. (2002, p. 100)

Se é da obra que se tira o fato do exílio, o próximo passo é ir até ela, verificar se é fonte confiável, se há dados suficientes para se sustentar as suposição que ela permite formular. Isso, é claro, de modo concessivo, visto que, de partida, fica difícil justificar a possibilidade de fatos literários condizerem de forma reflexiva com fatos históricos. Mas, mesmo na obra, Mora encontra pouca base que sustente o exílio biográfico do Ovídio “homem”, para além do eu-lírico ovidiano:

Infelizmente, o autor repete insistentemente que os motivos da sua desgraça são tão conhecidos por todos que mencioná-los só serviria para aumentar a dor das pessoas a que o seu delito afectou, nomeadamente, o imperador. Torna-se irritante, exasperante até, contabilizar as vezes que Ovídio faz menção ao seu delito, dando pistas contraditórias sem nunca ser claro. Antes pelo contrário, parece que quanto mais extensa a sua alusão, tanto mais confusa e retorcida é. (Ibidem, p. 100)

Em face de tal situação, não há mais como impedir que aquela idéia, que estava na base de tudo, tome forma mais clara: será mesmo que Ovídio, o homem, não o eu-lírico, foi exilado de Roma pelo imperador Augusto? Mora coloca assim a questão:

Curiosamente, 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 polémica que costuma caracterizar os filólogos clássicos. Esta teoria, surgida em 1923 da mão de J. J. Hartmann e apoiada e rejeitada nos anos trinta, especialmente por autores holandeses, parecia ter sido definitivamente posta de lado e, na verdade, poucos autores são os que a mencionam. Todavia, em 1985 um novo estudo da autoria de Fitton Brown veio tirar o pó à antiga teoria, reforçando-a com novos argumentos; a este artigo seguiu-se uma série de apoios e refutações no curto espaço de cinco anos. 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 irrealidade 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? (Ibidem, p. 102)

A idéia, já se vê, não é nova, porém, foi muito menos desenvolvida que o seu contrário e foi rechaçada, inclusive, pelo que Mora dá a entender. Fitton Brown, corajosamente, tomou e desenvolveu a sugestão levantada, pela primeira vez, em 1923, por J. J. Hartmann, e ainda posta à prova, na década seguinte, por autores holandeses. De início, se não há prova do exílio, também não há prova de que não tenha ocorrido. No entanto, o leitor mais habituado com Ovídio, que nutre gosto pelo seu jogo de contrários, por sua retórica, seu fingimento exagerado, observa objetivamente – para não dizer aqui *intuitivamente* – acostumado que é com seu estilo, que o eu-lírico do poeta latino, em momento algum, é sincero no que diz. Quando se traveste de amante, nas obras iniciais, é mais um adorador do galanteio, do jogo da conquista, que propriamente um apaixonado sincero. Daí seu rebaixamento, como vimos, frente a outros poetas, como Catulo ou Tibulo, por exemplo, que transmitiriam maior sinceridade de sentimentos. Mas assim é seu eu-lírico: “mentiroso”, “falso”, “irônico” e “cínico”, mas que se jubila em sê-lo, sem ocultar isso completamente. O que parte da crítica tradicional lhe atribui como defeito é, no entanto, para seus leitores e apreciadores de parte da crítica mais recente, qualidade inegável. Difícil ser convencido, pelo mesmo eu-lírico ovidiano que jurava eternos seus amores tão momentâneos e fugazes, da forma mais exagerada possível, de que, agora, ele está de fato padecendo as dores do exílio. O estilo da expressão do eu-lírico exilado é semelhante ao do eu-lírico enamorado das obras iniciais. Da mesma forma que aquele eu-lírico pudesse ser, muito pouco provavelmente, um homem com tantas habilidades e façanhas amorosas na vida real – capaz de satisfazer Corina por nove vezes em uma única noite –, é pouco provável que esse eu-lírico do exílio seja, também, o homem que padece, que sofre e que está condenado. Conhece-se o eu-lírico, e ele é, pela verificação das obras de Ovídio, pouco confiável para uma biografia real.

Brown sustenta, segundo Mora, seu raciocínio do não exílio através de três pressupostos:

- 1.º — No que diz respeito às informações sobre a relegação do Sulmonense, o próprio mistério que envolve os motivos do exílio e o lugar escolhido para este pode não ter explicação racional por muito que se procure, atendendo a que é invenção do poeta. Isto explicaria a razão de que só na obra do próprio Ovídio encontremos referências ao seu exílio, exceptuando passagens duvidosas de Plínio-o-Velho e de Estácio, e de que nada se leia em Tácito, Suetônio nem em nenhum outro autor até começos do século V [...].
- 2.º — No que diz respeito às informações que fornece Ovídio sobre a geografia de Tomos (clima, paisagem, costumes e descrições dos

movimentos celestes), muitas nem se aproximam da realidade, correspondendo a tópicos literários. Assim não-de ver-se algumas descrições tomadas de Virgílio (duma tempestade, do clima nas regiões do norte...) e o relato romanesco e insustentável da sua viagem de Roma a Tomos (que parece mais um motivo literário alexandrinista da descrição geográfica do que uma história verídica). Em contrapartida, todas as informações correctas pode tê-las recebido de outras fontes, algumas das quais identificáveis.

3.º — O argumento de que a ficção do exílio seria inimaginável e retorcida e de que não se vêem os motivos que teriam levado Ovídio a impor-se a si próprio uma limitação tão constrangedora que o forçava a uma poesia penosa, de lamúrias, é falacioso. A contestação é fácil de realizar se pensarmos que ao poeta que era capaz de escrever as *Heroides*, distanciando claramente o *eu* poético do *eu* autor, não lhe seria difícil inventar o próprio exílio. Por outro lado, as possibilidades literárias que tal ficção abria eram praticamente inesgotáveis, e uma leitura desprovida de preconceitos da obra do exílio do Sulmonense demonstra-nos quão eficazmente o poeta soube extrair essas possibilidades que o jogo poético lhe oferecia. (2002, p. 103)

O primeiro pressuposto diz respeito a um fato que já foi aqui citado e abordado: não há, fora dos versos do próprio Ovídio, referência mais contundente de que o exílio tenha, de fato, existido. Entre seus contemporâneos, afirmações duvidosas, segundo Brown (via Mora), não garantem qualquer credibilidade ao fato literário como fato histórico. Além disso, estranhamente outros autores apenas ignoram o fato.

O segundo pressuposto é até mais contundente e convincente: se está-se atribuindo valor biográfico a dados retirados do poema, ou seja, levando o contexto interno da obra a uma relação muito próxima com o seu contexto externo, há que se ter uma semelhança muito grande entre ambos. O fato de a geografia para a região, conforme é descrita no poema, diferir em muitos pontos dos reais contornos geográficos do local físico, é indício muito forte de que essa relação entre um e outro deve ser, no mínimo, posta em dúvida.

No terceiro pressuposto, encontra-se o motivo mais veemente para não se acreditar no exílio: a capacidade de expressão artística de Ovídio. É claro que para aqueles que o vêem como um poeta *menor*, reflexo da decadência social, que se perde em seu estilo, fica difícil admitir tal capacidade, que colocaria Ovídio como um dos maiores poetas da história. Sua capacidade de fingimento poético seria tanta, a ponto de simular uma condição de exílio com tanta “dor” e “desespero”, a ponto de torná-la crível de fato. No entanto, está-se falando do mesmo poeta que tanto sofria seus “amores”, que era capaz de defender, em relação a Corina, tanto a traição como a não traição, em *Amores*; capaz de narrar o mito do rapto de Europa por Júpiter, em *Metamorfoses*, de forma sublime e quase épica, e colocar o mesmo mito de forma zombeteira, na tapeçaria

de Aracne, no episódio com Pallas; capaz de escrever, em *A Arte de Amar*, dois livros ensinando os homens a conquistar as mulheres, e um terceiro ensinando as mulheres a saírem de tais ardis, e a enredarem, elas, por sua vez, o sexo oposto; e capaz de escrever uma carta da amada ao amado, do ponto de vista dela, e a resposta do amado a ela, do ponto de vista dele, nas *Heróidas*. E tudo isso com a mesma capacidade de convencimento, os mesmos argumentos tão plausíveis. Mas, para parte da tradição, antes admitir facilmente o exílio como fato histórico e sua poesia considerada inferior, que aceitar a genialidade do sulmonense. Mora, a partir da análise da obra de Ovídio, livre de preconceitos, também apresenta motivos dessa capacidade do poeta de lidar convincentemente até com fatos opostos, tamanha sua habilidade de composição poética:

Toda a obra de Ovídio está imbuída desse desejo de mostrar o seu talento por meio de jogo de contrários. Já os *Amores*, primeira das suas obras, apresentam claramente esta característica. Muitos dos seus poemas estão construídos sobre a base de uma oposição interna (poesia humilde / grandiosa, felicidade / infelicidade), mas onde vemos mais claramente este jogo de contrastes é nalguns pares de poemas seguidos, como as elegias 1.11. e 1.12., onde se lançam, respectivamente, louvores e maldições às tabuinhas que transportam a mensagem da amada, os poemas 2.7. e 2.8., onde nega e logo confessa ter mantido relações com a escrava de Corina, as elegias 3.11. e 3.11b., onde se desenvolve o tema catuliano da contradição *odi et amo*. Também nas *Heroides* encontramos pares de elegias, as cartas duplas em que a cada epístola poética de uma heroína ao seu amante corresponde uma do herói a esta: Páris a Helena (16) / Helena a Páris (17), Leandro a Hero (18) / Hero a Leandro (19), Acôncio a Cídipe (20) / Cídipe a Acôncio (21). (2002, p. 109)

Mora, no entanto, adota cautela a partir da exposição dos pressupostos de Brown. Como já se disse, é difícil derrubar uma tradição. A aceitação do exílio como fato biográfico, quase sem prova alguma, é ainda usada até atualmente, e quem o fizer não encontrará maiores resistências por sua posição perante a crítica. O exílio, não há que prová-lo, afinal, ele sempre foi aceito como certeza inegável, e não há maior necessidade de justificá-lo. Mas para negá-lo, é preciso ter cuidado. Aí, será necessário apresentar provas contundentes, já que é uma idéia oposta a toda uma tradição crítica e historicista. Mora, sem se precipitar, embora dê a entender que prefira a posição de Brown, acaba por não tomar radicalmente partido. Se não consegue defender a idéia de que o exílio não tenha existido, também deixa claro que o seu contrário, do mesmo modo, tem poucos argumentos de defesa:

Como podemos ver, a hipótese de Brown é altamente tentadora e sugestiva. Não negamos as dificuldades de uma defesa sólida, perante uma crítica severa, dos argumentos esgrimidos pelo estudioso. Mas não é menos certo que poucas teorias sobre o exílio ovidiano mostram uma coerência tal que as livre de uma refutação fácil. Neste terreno é impossível falar em *provas*. (2002, p. 104)

E, a esse respeito, completa:

Tão necessário será, portanto, justificar que o exílio existiu como justificar que não existiu, sem haver, *a priori*, uma posição mais evidente do que a outra, a não ser uma tradição secular que admite a relegação sem qualquer outro argumento que não seja o que se extrai de *Tristia*, *Epistulae ex Ponto* e *In Ibin*. (Ibidem, p. 106)

De fato. Se não há argumentos que possam provar, tanto uma hipótese como outra, as duas opções são válidas. Desse modo, o fato do exílio como verdade absoluta e inquestionável cai por terra. É uma questão, sim, questionável, por mais pleonástica que possa parecer tal colocação. Do mesmo modo que se pode defendê-la, se pode rechaçá-la. Neste estudo, inclusive, pelo fato de que, aqui, se condena a tradução de fatos literários por fatos históricos e biográficos – e isso será embasado no capítulo seguinte por uma teoria crítica mais contundente –, optou-se por seguir a sugestão de Brown, e pelo encadeamento lógico construído por Mora: deve-se tratar, já que nesse “terreno é impossível falar em provas”, das coisas de modo mais simples. Antes a falta de dados que contemplem a correta biografia de Ovídio, que suposições com poucas chances de serem verídicas e, o que é pior, que capitalizem as atenções dos estudos ovidianos, sendo ponto de partida para a posterior análise da obra, a partir do viés do exílio. Antes a escassez que a incorreção.

No entanto, a diretriz de que o exílio possa não ser um fato real, verídico, deve ser traçada, pelo simples fato de que o suposto acontecimento foi decantado pela tradição, o que é prejudicial aos estudos da poética de Ovídio. Nesse sentido, argumentar contra o exílio, ou ao menos a favor de uma possibilidade de discussão de sua veracidade histórica, se faz necessário. As bases para os estudos ovidianos estão, em alguns casos, calcadas sobre a incorreção dessa certeza absoluta, embora questionável em tantos aspectos. Daí, a necessidade de *desconstruir* tal noção, para que se possa construir, se não em base tão grandiosa e atrativa, ao menos mais sólida, porque mais

honesto. Mora, além disso, aduz mais argumentos que vão ao encontro dos pressupostos de Brown:

Se imaginarmos que Ovídio decidiu voltar ao género elegíaco após o abandono dos *Fasti*, o poeta deve ter deparado com um problema que se prende com o seu próprio talento: com efeito, a elegia amorosa encontrava-se esgotada devido à exaustão no tratamento e à perfeição a que o Sulmonense a tinha levado nas suas obras anteriores. Mas, antes da sua especialização em Roma, o género elegíaco apresentava três temas principais diferenciados: amoroso, fúnebre e patriótico. Imaginar a morte de Corina não teria proporcionado material suficiente para um livro ou uma colecção, e, nas suas circunstâncias, o poeta não se encontrava predisposto para a poesia patriótica, depois da nomeação tácita de Tibério como sucessor de Augusto. Mas se a elegia podia cantar a pessoa amada e a perda desta (por causa da morte), também podia ser veículo não só do canto à pátria como, da mesma maneira, da perda da pátria (por causa da morte civil, isto é, do exílio). Por isso, a escolha do tema não fazia mais do que continuar a tendência de toda a sua produção: realizar um jogo de oposições complementares que mostravam a sua perícia como poeta, característica esta que lhe vinha de duas vias: das *suasoriae* retóricas, como vimos, e dos pressupostos estéticos da poesia alexandrinista e neotérica. De resto, a obra do exílio responde a todos os tópicos da poesia amorosa, por muito que custe a acreditar num primeiro momento, através de transformações subtis, mas nunca profundas, de todos os seus tópicos, incluídos os jogos de contrastes. Só para falar do exemplo mais óbvio, considere-se a oposição entre epístolas abertas, sem destinatário (*Tristia*) e cartas com destinatário expesso (*Epistulae ex Ponto*). (2002, p. 110)

E, completando seu raciocínio lógico:

Estava o poeta especialmente atraído pela figura de Medeia e a idéia do desterro? Talvez seja assim. Ao lermos detidamente a poesia anterior à obra do exílio, constatamos algumas referências à Cítia, região para onde Ovídio iria finalmente ser relegado. Destacaremos assim, por exemplo, uma menção em *Amores* 2.16.39, onde curiosamente é a primeira região que se opõe, como inóspita, à sua própria pátria, da qual se destaca a pureza das águas. Lembremos que as águas insalubres e os rigorosos frios são, em palavras de Ovídio, as duas características essenciais de Tomos, o lugar da Cítia onde padeceu a sua rejeição (real ou fingida). Não deixa de ser curioso constatar que, nas *Heroides*, esta região é mencionada nas duas cartas a Jasão, de Hipsípila e de Medeia, onde se alude respectivamente a estas duas características da terra, a impureza das suas águas e o rigor do seu clima. No livro 8 das *Metamorphoses*, por outro lado, a menção à Cítia encontra-se associada ao castigo imposto a Erisícton. (Ibidem, p. 111)

Para Mora, pois, Ovídio estaria sem maiores opções para sua criação poética, e a invenção do exílio como mote veio suprir tais dificuldades. Era o que faltava para o coroamento de sua poesia. Se o poeta elegíaco poderia cantar o amor e a morte dele, se

poderia cantar também o amor à pátria, de certa forma o gênero já estava um tanto ou quanto esgotado, muito pelo próprio Ovídio, que tão bem atuou em seu desenvolvimento. Voltar a cantar os amores a Corina, ou lamentar sua morte, seria excessivamente falso, ainda mais para um poeta já maduro. Corina tinha ficado no passado. Com relação ao amor à pátria, Ovídio o desenvolveu nos *Fastos* e até em *Metamorfoses*, que é uma homenagem à história cultural dos romanos, ao dar roupagem atual aos mitos fundadores de sua religião e de sua sociedade. Assim, o exílio veio como possibilidade de criação inovadora, ao passo que fechava também o ciclo da vida tão romanceada e pitoresca que Ovídio foi criando para seu eu-lírico, ao longo de tantos poemas. Curiosa a observação de Mora, inclusive, para o fato dos *Tristia* e das *Epistulae* seguirem exatamente os tópicos da poesia amorosa, e serem em muito semelhantes aos outros poemas de Ovídio. Essa é uma observação que, provavelmente, renda um outro e instigante estudo sobre a poesia de Ovídio.

Quanto à idéia do desterro, é muito interessante observar que Ovídio, muitos anos antes, já o havia citado. Em *Amores*, ele já havia contraposto a Cítia – suposta região do exílio – a Roma, sua pátria. Para elogiar Roma, Ovídio contrasta, então, o que para ele seria um exemplo de região inóspita, contrária a Roma. Não coincidentemente, é para lá que esse eu-lírico será exilado ao ser apartado de sua querida Roma. Tomos seria, assim, o lugar poético do desterro desse eu-lírico, já citado desde muito antes. E em *Metamorfoses*, a Cítia associa-se ao castigo imposto a Erisícton<sup>6</sup>. Para o eu-lírico ovidiano, muito antes do exílio, tal região já era sinônima de punição e antônima à beleza e calidez de Roma. Nada mais natural que o exílio desse eu-lírico se desse em tal região, o lugar poético do desterro, presente sempre em sua obra. Difícil é, ao contrário, acreditar que o exílio do Ovídio “homem” se tenha dado justamente em tal local. Não é de se espantar se parte da crítica passar a atribuir dons proféticos a Ovídio também, assim como fazem absurdamente com Virgílio e sua precoce “cristandade”, por conta da menção daquele menino, que viria para reinstaurar a Idade de Ouro na Terra, conforme se lê na IV Écloga.

Além de Mora, outros autores, mesmo que desenvolvam mais a idéia do exílio como fato real, não deixam de apontar semelhanças entre fatos literários entre a poesia do exílio e a da fase anterior de Ovídio, como se uma, de fato, completasse as outras,

---

<sup>6</sup> Erisícton foi castigado, por Ceres, a padecer eternamente de fome, por ter ousado cortar um antigo carvalho para fabricar mobílias.

seguindo todo um esquema de composição e de criação da vida desse eu-lírico, e não as contingências imediatas de uma situação real desesperadora. Dina Maria Baptista Abreu, em seu já citado artigo *As Imagens Náuticas...*, embora funda o eu-lírico ovidiano ao homem real Ovídio, o que se condena no presente estudo, não deixa de apontar essa relação:

Sentimentos íntimos, relacionados com o sofrimento, e realidades físicas, nomeadamente a nave, os ventos, o porto e as ondas turbulentas cruzam-se, quer quando Ovídio fala das dores do amor, quer quando se refere às dores provocadas pelo exílio. E curiosamente as imagens poéticas são as mesmas para exprimir sentimentos que, afastando-se na sua essência, pertencem a duas produções poéticas cronologicamente distantes, já que os *Amores* correspondem à fase de juventude e os *Tristia* a uma fase posterior, de adulto e de maior maturidade poética. (2002, pp. 80-81)

Mora, por sua vez, sempre com cautela, conclui o seu raciocínio, reclamando o fato de que a possibilidade do não exílio, mesmo prescindindo de provas, não pode ser descartada e merece uma atenção especial por parte dos estudiosos. De fato, é um terreno “sem provas”, como ele diz, mas o é tanto para um lado como para o outro. E o encadeamento do raciocínio de o exílio não passar de uma situação poética, e não real, parece muito mais lógico, para o presente estudo, que qualquer outro, até porque sua natureza é a de ser um fato poético, extraído da literatura de Ovídio. Como já foi dito, a poesia deve ser usada antes para se analisar literatura do que para se tentar dar amparo a fatos históricos:

existe, nas referências que Ovídio faz aos seus delitos nas obras do exílio, uma série de contradições que nos fazem duvidar da sua sinceridade. Se juntarmos às razões esgrimidas por Brown a inconsistência dos dados fornecidos pelo próprio Ovídio, a constatação de que todos os recursos da poesia do exílio derivam de uma readaptação dos já existentes na poesia erótica e as indicações do poeta, nas obras anteriores ao exílio, que pareciam prenunciá-lo, para além das possíveis motivações que se explicam pelas características da composição ovidiana (em jogos de oposição) e pelo desinteresse em continuar com os *Fasti*, tudo isto nos oferece uma teoria que talvez não seja a mais plausível, mas com certeza também não é a mais negligenciável, pelo que não merece o esquecimento e até o desprezo que até agora tem vindo a sofrer. (2002, p. 116)

Além de Mora, Carrara é da mesma opinião. Citando Claassen, ele prega que o mínimo de capacidade analítica leva a perceber que, “qualquer que tenha sido” a realidade, há uma clara expressão artística como barreira a essa verdade biográfica:

“Nenhuma pesquisa encontrará a ‘verdadeira razão’ para o exílio de Ovídio, ou as ‘verdadeiras circunstâncias’ da sua vida – a poesia do exílio não representa a realidade, mas a arte sublimando a realidade, qualquer que tenha sido” (Considerações sobre a Poética da Dissimulação no Livro II dos *Tristia*. In: *Scripta Classica on-line. Literatura, Filosofia e História na Antigüidade*. Número 2. Belo Horizonte, 2006, p. 134. Disponível em: <http://www.geocities.com/scriptaclassicaonline>).

Finalizando, enfim, capítulo e assunto – com a observação de que não se trata, embora, de tema tão facilmente finalizável, bem como de que ele não deva mesmo ser simplesmente terminado nem mesmo negligenciado, como o tem sido por parte da tradição – com uma afirmação definitiva de Carrara, que, até com menos cautela do que Mora – mas apresentando posição semelhante à que aqui se toma – afirma que não há mais lugar para a ingenuidade na crença do exílio ovidiano, não o do eu-lírico, mas o do homem vivente, visto que sua obra deixa claros sinais de que tudo não passa de argumento criativo:

A partir de meados do século passado, as críticas do autor à qualidade das elegias do exílio deixaram de ser a base para a análise da obra. A revisão da antiga posição, marcada pela reavaliação de questões como o exagero e a repetição temática, ofereceu novas leituras e resgatou seu valor literário. A declaração do poeta sobre a perda do seu *ingenium*, por exemplo, é hoje entendida como um procedimento retórico, propriamente uma *excusatio* (que, em Ovídio, adquire o tom de uma irônica falsa modéstia). Com efeito, Ovídio manipula artisticamente os acontecimentos de sua vida, criando uma *persona* do poeta exilado que, apesar da pretensa autodepreciação, não perdeu seu talento, apenas o disfarçou com o intuito de construir uma máscara coerente, para o deleite de seus leitores “iniciados”. Ambíguo e irônico, o poeta que já havia escrito a sua versão de um poema didático produziu no exílio uma obra peculiar (misto de pretensos panegírico e defesa jurídica), cujo objetivo principal não era nem apologético nem defensivo, mas sobretudo artístico. (2006, p. 133)

Sendo fato literário e não fato histórico – é impossível saber qual tenha sido a realidade – deve-se tratar o tema do exílio como tal, dentro apenas da literatura; analisá-lo enquanto expressão poética, enquanto expressão artística. O caminho da prova em contrário, que é o de dizer que não houve exílio, é até necessário no atual momento, visto que é preciso derrubar o decantado lugar comum da tradição, que trata o tema como certeza absoluta, *a priori* de qualquer análise que se queira fazer sobre o sulmonense. A partir disso, talvez se passe a lidar com a posição mais recomendável, que é a da dúvida, tanto sobre o exílio como sobre o não exílio, dando a esse tema menos

atenção do que deveria ter. Mas, de um modo ou de outro, saber se o homem Ovídio foi ou não exilado é periférico a qualquer pesquisa filológica e semiótica, que visa a buscar relações de sentido poético dentro da expressividade concreta dos textos. O fato existente é o de um exílio literário de um eu-lírico ovidiano, e esse exílio, o único de que se pode ter certeza, deve ser o real objeto principal de estudo dentro desse assunto. Há menos sedução nessa hipótese, é verdade, menos romance e menos sabores pitorescos. Mas, sem dúvida, é um caminho mais honesto e confiável a se seguir.

#### 4 Justificando a crítica ao *biografismo*, de acordo com conceitos de Warren e Wellek

*O poeta chega na estação.  
 O poeta desembarca.  
 O poeta toma um auto.  
 O poeta vai para o hotel.  
 [...]  
 O poeta entra no elevador  
 O poeta sobe  
 O poeta fecha-se no quarto*

*O poeta está melancólico.*

(ANDRADE, C. D. de. *Sentimento do Mundo*. São Paulo: Record, 2000.)

Muito se disse, nos capítulos anteriores, sobre certo equívoco de direcionamento, por parte da crítica e da historiografia mais tradicionais, com relação ao estudo da obra ovidiana. Esse é, ao menos, o ponto de vista da presente pesquisa, para a qual as práticas de recorte biografista parecem ser um desvio de direcionamento. É claro que, quando se implica a crítica tradicional, não se está falando do conjunto de todos os textos que se pronunciaram sobre Ovídio, como já foi, também, bem frisado. Para tanto, seria preciso uma análise de sua totalidade. No entanto, as afirmações de Mora (2002) e a exposição de comentários de alguns autores, como os selecionados e já abordados por este estudo, apontam para o fato de que, aquilo que se entendeu, aqui, como erro, foi comumente e usualmente desenvolvido por parte da tradição crítica. Pode-se definir esse equívoco, como já se disse, por uma tendência, ou mesmo excesso, de biografismo na análise da obra de Ovídio. Não só apontamentos de ordem biográfica seriam melhor utilizados como auxiliares periféricos de análise, como, no caso do poeta de Sulmona, eles são, na melhor das hipóteses, questionáveis e duvidáveis.

No entanto, tomar como erro o biografismo, concebido como possibilidade de abordagem analítica literária, requer, no mínimo, uma justificativa. Não se pretende, aqui, utilizar conceitos previamente definidos sobre algo, principalmente se o objetivo for o demérito: se, para este estudo, um direcionamento excessivamente biografista na abordagem literária é condenável, há que se dizer o porquê e, principalmente, embasá-lo de maneira crítica. Nesse sentido, fazendo uso de uma sustentável teoria literária, a contida em *Teoria da Literatura*, de autoria de René Wellek e Austin Warren (Capítulo

VII – Literatura e Biografia, 1962), procurar-se-á justificar a presente crítica ao biografismo e, também, conferir-lhe mais propriedade.

De início, atente-se ao seguinte trecho, em que os críticos expõem o problema de obter dados de ordem biográfica dos autores mais antigos:

Na maior parte da literatura antiga, não possuímos documentos em que um biógrafo possa basear-se. Temos apenas uma série de documentos públicos – registros de nascimento, certidões de casamento, processos forenses, etc. – e o que consta das próprias obras. (1962, p. 92)

Parece que o motivo pelo qual se optou pelo uso das obras como fonte biográfica, no caso de Ovídio, foi exatamente este: faltam os documentos públicos citados, capazes de reconstruir a biografia do sulmonense. Como só havia as obras, elas acabaram por ser utilizadas para esse fim. Mas o problema não se dá só com Ovídio, muito pelo contrário. A maioria dos autores antigos apresenta um insuficiente vestígio biográfico. Se com Ovídio o prejuízo é maior, no entanto, ao se usar a literatura para auxiliar a biografia, isso se deve ao fato de que, como já foi indicado, o pretendo dado biográfico volta-se contra a obra, para justificar uma suposta má poesia. Não fosse isso, haveria uma incorreção de ordem biográfica com respeito a Ovídio, mas não de ordem literária.

Quando Ovídio escreveu suas elegias amorosas, por exemplo, o gênero já estava muito desenvolvido por outros autores. Se seu amor por Corina soa falso, como foi citado pelos autores abordados nos capítulos anteriores (fato também percebido por Mora), é necessário que se questione: o poema está construído no sentido de evitar esse sentido? A poesia é inferior por que soa inverossímil em função de um contexto externo? A essas perguntas pode-se responder com o provável fato de Ovídio, em *Amores*, ter feito uma abordagem mais irônica do gênero elegíaco. Se Tibulo, Catulo e Propércio já tinham feito suas elegias, já tinham “chorado” seus amores, sempre de forma mais realista, talvez Ovídio tenha optado por “brincar” com um gênero já um pouco saturado, exagerando-o, tornando o sofrimento amoroso um sentimento ambíguo, apresentando um eu-lírico no qual não se pode confiar plenamente, e com o qual sequer é recomendável ao leitor que se identifique ou que tenha simpatia. Por não soar verdadeira, ou próxima a uma realidade fora de um texto literário, essa produção inicial, bem como a final, foi considerada inferior.

O curioso a se notar é exatamente isto: por ser pouco realista, essa primeira obra é considerada inferior, porque não “convence” como provável realidade. E por ser muito realista, a obra final, a do suposto exílio, é considerada inferior também, porque se acredita no exílio como fato biográfico, e se lhe atribui pouca qualidade, não só porque o eu-lírico afirma isso, como também porque ela teria sido escrita às pressas e no desespero. Se, provavelmente, com a elegia amorosa, Ovídio quis “brincar” com um gênero já saturado, nessas elegias finais ele parece ter querido justamente o contrário, i. e., dar uma idéia de realismo a esse fato supostamente criado. A intenção, ao que parece, foi a de que o exílio convencesse. Por não entender essas particularidades da obra ovidiana, e querer extrair a biografia dela, o biografista irá incorrer em erro. E o crítico que utilizar tais dados para análise da poesia, tende, como já foi visto neste estudo, a incorrer em equívoco mais grave ainda.

Acreditar que Catulo amou uma Lésbia real pode ser um erro biográfico a respeito de Catulo, mas não prejudica a análise de sua poesia, ao contrário do que acontece com Ovídio, em que erros biográficos acabam por prejudicar a análise literária. É preciso, pelo menos, entender as particularidades de cada autor, antes de se tomarem dados literários como fonte biográfica. É o que Warren e Wellek sugerem neste trecho: *“Devemos concluir que a interpretação e a utilização biográficas de todas as obras de arte requerem cuidadoso exame e perscrutação em cada caso, atendendo a que a obra de arte não é um documento biográfico”* (1962, p. 96).

Se Warren e Wellek apontam o fato de que as obras são, muitas vezes, material de onde se extrair dados biográficos, ao mesmo tempo questionam a validade de tal procedimento para a veracidade da biografia em si, e também para a necessidade de definição dessa biografia para uma competente análise literária. Atente-se ao seguinte trecho da obra dos supracitados críticos:

Duas questões de biografia literária são, porém, cruciais no nosso contexto. Até que ponto é susceptível de justificação o uso pelo biógrafo, para os seus objectivos, das obras em si mesmas como processo de prova? Até que ponto são relevantes e importantes para uma compreensão das próprias obras os resultados da biografia literária? (Ibidem, p. 92)

À segunda pergunta feita, alguém poderia responder que as biografias são feitas com fim em si, não sendo necessárias para análise das obras literárias, mas também não sendo desnecessárias como gênero próprio. O que parece, no entanto, é que os críticos estão se referindo ao uso do biografismo, ou seja, o uso da biografia para a análise

literária. Aproveitando o ensejo, é oportuno afirmar que o presente estudo condena o biografismo, ou um uso excessivo dele, entendendo-o como meio de análise literária, mas não a biografia em si, como gênero separado da análise literária, obedecendo a suas próprias regras de composição. Esclarecido esse ponto, convém que se volte para a primeira pergunta feita no trecho, em que se questiona se é justificável o uso, por parte do biógrafo, das obras literárias com processo de prova. Entende-se, aqui, como já se afirmou em capítulos anteriores, que é preferível a escassez à incorreção. Se não é possível descobrir como foi a vida de Ovídio, por exemplo, nem mesmo de forma aceitável, é preferível que não se façam suposições a partir de duvidosos dados literários. Mas a essa questão feita, os críticos mesmos respondem: “*Não podemos tirar qualquer influência válida para a biografia de um escritor das suas afirmações ficcionais, especialmente das feitas em peças [falando sobre Shakespeare].*” (WARREN; WELLEK, 1962, p. 93). E completam, a esse respeito: “*Não é auto-evidente que um escritor tenha de se sentir com disposição trágica para escrever tragédias, ou que escreva comédias quando se sente satisfeito [ainda sobre Shakespeare].*” (Idem, ibidem, p. 93). Se o que foi dito serve para o gênero teatral, é fácil e pertinente afirmar que sirva, também, para qualquer produção literária em geral. Em suma: por não representar, de fato, a vida real do autor, tampouco seu estado de espírito, a obra literária não serve como fonte biográfica.

No entanto, poder-se-ia atentar para o fato de que, não sem razão, há diferentes gêneros literários, não havendo regras que se apliquem a todos eles, de forma indistinta. Para centrar esforços no presente objeto de análise, cite-se Ovídio: mesmo a crítica e a historiografia mais biografista, e que extrai essa biografia da obra do sulmonense, não tiram qualquer dado biográfico de *Metamorfoses* – com exceção, talvez, de alguma suposta bajulação a Augusto. Isso se deve ao fato de que *Metamorfoses* se apresenta como ficção clara. É uma história fantasiosa e inverossímil a um contexto externo ao da obra. Não é a expressão sentimental de um eu-lírico, como se dá em outros poemas, mas a retratação artificiosa, mas com tendência objetiva, dos fatos narrados. Resta saber, então, se, quando há a expressão de um eu-lírico, como nas elegias, que se revela de modo mais subjetivo, se deva traçar um paralelo de semelhança entre esse eu-lírico e a realidade de um autor, ao contrário do que se deva fazer quando se trata de personagens. A esse respeito, comentam Warren e Wellek:

aos autores não devem ser imputadas as idéias, sentimentos, opiniões, virtudes e vícios dos seus heróis. E isto é assim não apenas em relação às personagens dramáticas ou às personagens de um romance, mas também ao *eu* do poema lírico. A relação entre a vida particular e a obra não é uma simplista relação de causa e efeito. (1962, p. 93)

Para os críticos, pois, um eu-lírico, embora dê a impressão de sinceridade, nada mais é que um personagem criado, como qualquer outro, *fingindo* uma expressão verdadeira de sentimentos, opinião aliás, endossada na presente pesquisa. Mesmo que o autor queira expressar-se a si próprio, e pense ou almeje fazer isso de modo sincero e convincente, é a própria característica da arte que o impede de realizar a criação de um retrato fiel, que o impede de espelhar-se. Isso ocorre porque a arte não é representativa da realidade, mas sim a criação de uma nova e própria realidade. Tal criação se dá por meio de artifícios, e cada arte, gênero, estilo ou individualidade fará uso de um tipo específico deles. E se há artifício – de onde se pode extrair “artificialidade” – já não há sinceridade nem fidelidade de representação. E se há “realidade”, já seria outra realidade, um novo contexto, diferente daquele que o possa ter inspirado. A respeito dessa noção de artifício, Warren e Wellek desenvolvem o seguinte raciocínio:

Mesmo quando uma obra de arte contém elementos que possam com segurança ser identificados como autobiográficos, tais elementos estarão de tal modo reelaborados e transformados na obra que perdem o seu significado especificamente pessoal e se tornam apenas material humano concreto, partes integrantes da obra. (1962, p. 95)

O que os críticos entendem por “reelaboração” e “transformação” é o que foi citado há pouco como “artifício”. Ao passar de um contexto a outro, da realidade concreta de ser histórico para a realidade artística, o que se tem não é mais uma reprodução, um espelhamento, e, sim, uma nova criação, algo diverso, mesmo que tenha se originado em uma realidade que não seja artística. E isso serve até para a expressão de um sentimento. Atente-se ao seguinte trecho:

Pode demonstrar-se que é falsa a própria concepção de que a arte é auto-expressão pura e simples, a transcrição de sentimentos e experiências pessoais. Até quando entre a obra de arte e a vida de um autor exista uma estreita relação, tal não pode ser interpretado como querendo dizer que a obra de arte é uma mera cópia da vida. (Ibidem, p. 95)

A escolha do termo “cópia”, ali, é exata. Caso a arte fosse mesmo reprodução, fosse uma mera cópia, seria possível, com muito mais propriedade, traçar uma relação mais íntima, mais estreita, entre a obra de arte e a vida de um autor que a tenha concebido. Há autores que, aparentemente, têm uma escrita de cunho mais pessoal. Do mesmo modo, há gêneros que são, aparentemente, mais próximos e afeitos a uma expressão mais subjetiva e individual, como a elegia. No entanto, a partir do momento em que um sentimento se transforma em expressão artística, ele passa a obedecer antes às regras de composição do que a sinceridade original. Para ser arte, há que haver artifício – que na literatura consiste, basicamente, em selecionar e combinar palavras de modo que criem um efeito de sentido. Havendo artifício, há artificialidade, e não mais sinceridade, fidelidade ou realidade, senão com o contexto interno da nova criação.

Após essas conclusões, fica mais fácil defender o descontentamento em relação a uma postura que busque, em Ovídio, realizar uma análise crítica a partir de dados biográficos. E isso sem nem mesmo entrar no mérito da questão de que tais dados biográficos são pouco confiáveis. Analise-se o seguinte excerto:

Seja qual for a importância da biografia [...], o que parece perigoso é atribuir-lhe qualquer importância especificamente *crítica*. Nenhum testemunho biográfico poderá alterar ou influenciar a valoração crítica. O tantas vezes aduzido critério da “sinceridade” é absolutamente falso quando se aplique a avaliar a literatura em função da verdade biográfica, da correspondência à experiência ou aos sentimentos do autor atestados pelos testemunhos exteriores. [...] Não existe qualquer relação entre “sinceridade” e valor artístico. (WARREN; WELLEK, 1962, p. 97)

Esse é exatamente o ponto aonde se queria chegar. Além da provável incorreção biográfica, os dados biográficos de Ovídio, extraídos de sua obra, tendem a influir demeritoriamente na análise dos poemas. Como se mostrou em capítulos anteriores, e já se desenvolveu no início deste mesmo capítulo, a crítica que acredita no exílio de Ovídio, e confia nesse eu-lírico a ponto de aceitar o que ele mesmo diz sobre os versos, que são de qualidade inferior, tende a analisar esses poemas já com certo preconceito, como se fossem mesmo inferiores. A má qualidade é justificada pelo fato de o poeta ter escrito os poemas às pressas, desesperado e em profundo estado de tristeza. Escreveu não para os leitores se deleitarem e se instruírem (como quereria o Horácio da *Arte Poética*), mas para que o imperador, lendo os textos, o perdoasse.

Com relação aos primeiros poemas de Ovídio, contidos em *Amores*, a afirmação final do trecho acima exposto é definitiva: “*não existe qualquer relação entre*

‘sinceridade’ e valor artístico”. Mesmo que Corina não tenha sido uma mulher real, e o eu-lírico desses poemas não pareça sincero, mas antes um galanteador dissimulado, tentando escapar a uma situação embaraçosa, ele o faz com grande maestria artística, o que é o fundamental para se atestar sua qualidade literária. Em suma: há pouca “sinceridade”, mas há muito “valor artístico”.

Warren e Wellek fazem uma interessante e pertinente distinção entre dois tipos de poetas, os que seriam “objetivos” e os que seriam “subjetivos”. Talvez a análise dessa classificação seja esclarecedora quanto ao fato de parte da crítica mais tradicional tender a ver Ovídio com excesso de biografismo. Atente-se ao trecho em que os autores desenvolvem o tema em questão:

Não há dúvida de que devemos distinguir dois tipos de poetas – os objectivos e os subjectivos: aqueles que [...] acentuam a “capacidade negativa” do poeta, o facto de estar aberto ao mundo, a obliteração da sua personalidade concreta, e os do tipo oposto, cujo fito é exibirem a sua personalidade, desenharem auto-retratos, confessarem-se, expressarem-se a si próprios. [...]

Todavia, até mesmo em relação ao poeta subjectivo, não deve nem pode desaparecer a distinção entre uma afirmação pessoal de natureza autobiográfica e o emprego desse mesmo motivo numa obra de arte. Uma obra de arte constitui uma unidade num plano inteiramente diferente (e com uma inteiramente diferente relação para com a realidade) daquele que ocupa um livro de memórias, um diário ou uma carta. Apenas por uma distorção do método biográfico poderiam tomar-se como objecto central do estudo os documentos mais íntimos – e, muitas vezes, mais correntios – da vida de um escritor, sendo os próprios poemas interpretados à luz desses documentos e dispostos segundo uma escala inteiramente independente, ou até contraditória, que seria proporcionada por qualquer apreciação crítica dos poemas. (1962, pp. 94-95)

Em face da classificação proposta anteriormente, Ovídio se encaixaria melhor como sendo um “poeta subjetivo”, aquele que busca mostrar um *eu* e expressar seus estados de espírito – com exceção, talvez, de *Metamorfoses* e *Os Fastos*, cuja predominância é a objetividade e até o distanciamento. No entanto, como os críticos propuseram há pouco, mesmo para esse tipo de poeta não é possível aceitar *honestidade*. Isso porque as afirmações pretensamente biográficas já estão presentes em outro gênero de expressão, o artístico, que obedece a outras regras. Mesmo que o suposto exílio de Ovídio tenha sido real, sua expressão artística, ou seja, o “*emprego desse mesmo motivo numa obra de arte*” será apresentado de forma diversa da real. Logo, não é confiável para se extrair biografia. E se os críticos afirmam a incorreção de se analisar literatura à luz de documentos pessoais, traçando relações entre os diferentes

tipos de textos, mais temerário ainda seria analisar literatura a partir de dados pessoais extraídos da própria literatura, ou seja, essa empreitada terá pouca probabilidade de veracidade, como tende a ocorrer na análise da obra do sulmonense.

Para finalizar o assunto, cuja intenção maior foi empreender uma discussão que propiciasse um embasamento teórico de maior propriedade às afirmações feitas anteriormente, em outros capítulos, sobretudo em relação à crítica ao biografismo comumente presente na análise tradicional da obra ovidiana, convém que se reconheça a importância de um estudo biográfico como auxiliar a uma análise literária. O que se criticou, aqui – nunca é demais reforçar – foi o uso exagerado, por parte da crítica tradicional, do biografismo para a análise de Ovídio, já que se entendeu que esse pressuposto, tomado em excesso e credulamente, acabou por desmerecer e diminuir obras de grande valor artístico. No entanto, quando usado como instrumento periférico e auxiliar de análise, entende-se, ao menos na presente pesquisa, que apontamentos e estudos de ordem biográfica podem ser úteis em situações e contextos específicos, em que se fizerem necessários. Warren e Wellek, ao que parece, também entendem assim, e é com mais um desenvolvimento teórico deles que se fecha o presente capítulo:

Há contudo elos de ligação, paralelismos, semelhanças oblíquas, espelhos deformantes. A obra do poeta pode ser uma máscara, uma convencionalização dramática, mas é frequentemente uma convencionalização das suas experiências próprias, da sua vida pessoal. O estudo biográfico tem utilidade quando usado sem perder de vista estas distinções. (1962, p. 97)

Ao se usar a biografia tendo em conta as particularidades de cada poeta, ela será útil. Toda obra, de todo autor, tem origem em suas experiências pessoais. Isso é inegável. No entanto, como já foi dito acima, não há uma relação óbvia de “causa e efeito” entre a vida pessoal e a posterior expressão artística. Em um poeta como Ovídio, que tem como característica o excesso e em alguns momentos deixa transparecer, talvez, uma inclinação a realizar “arte pela arte”, levando ao máximo sua capacidade de criar efeitos expressivos com as palavras, essas suas particularidades devem ser levadas em conta. Se for possível uma biografia que respeite isso, ela será bem vinda e auxiliará nas análises da obra, como instrumento periférico, todavia. Caso contrário, ela incorrerá em grande inexatidão – como biografia – e será prejudicial, quando interferir na análise literária.

**5 Classicismo X Maneirismo: uma tendência natural, não artificial; um estilo diferente, não inferior**

*Não serei o poeta de um mundo caduco.  
Também não cantarei o mundo futuro.  
Estou preso à vida e olho meus companheiros.  
[...]*

*O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,  
a vida presente.*

(ANDRADE, C. D. Mãos Dadas. In: *Sentimento do Mundo*. São Paulo: Editora Record, 2000, p. 161)

Nos capítulos anteriores, foram mostrados vários fatores que têm sido responsáveis pelo fato de que parte da tradição crítica tenha feito uma análise menos profunda da obra de Ovídio, não generalizando, é claro. Explicitaram-se, até aqui, pontos que buscam relacionar a poesia do sulmonense com sua biografia, ou, então, subordiná-la ao contexto externo, histórico e social, entendendo tal fato não só como um equívoco, mas também como um fator de inibição dessa crítica, que, presa nessas questões mais periféricas – mas talvez mais atrativas – tendeu a relegar, tradicionalmente, a um segundo plano de análise a obra do poeta em si. Tais desenvolvimentos tiveram como objetivo demonstrar o mau tratamento dado a Ovídio por parte da crítica tradicional – a dos tratados e manuais clássicos de literatura latina, aqui representados pelos autores selecionados e já abordados – bem como justificar a necessidade de estudos de sua poesia com um pouco mais de aprofundamento e um pouco menos de preconceito, o que já vem sendo feito mais recentemente, sobretudo nos estudos citados de Mora, nos ensaios de Ítalo Calvino e na teoria de Curtius, por exemplo.

É nesse sentido que o presente capítulo busca dar conta, de acordo com o entendimento buscado neste estudo, do último fator motivador de preconceitos e análises superficiais da obra do poeta de Sulmona: o fato de ele não ser considerado um poeta *clássico*, na plenitude do termo, mas, sim, estar presente no final de um período classicista tido como “áureo”, já portando sinais de certa “decadência”. O “não ser clássico”, para parte dessa crítica tradicional citada, transforma Ovídio em *inferior*. Pretende-se mostrar, ao contrário, que o “não ser clássico” o torna apenas diferente de um escritor clássico, definido de acordo com certo conjunto de parâmetros – cujo

modelo de composição clássica é mais nítido para efeitos de distinção poética – e que o seu *maneirismo* – termo mais adequado para classificá-lo – apresenta riquezas significativas, não inferiores às presentes em outros estilos tidos como mais sóbrios – como se isso, *per se*, fosse parâmetro de qualidade – bastando observá-las sem rebaixamentos *a priori* para reconhecê-las.

A contraposição entre classicismo e maneirismo é muito bem colocada por Ernst Curtius, em seu monumental *Literatura Européia e Idade Média Latina* (Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957). Por entender a literatura não só como um fenômeno espacial e historicamente amplo e irrestrito, no contexto europeu, como também realizar uma análise em que a antiguidade clássica não é mero motivo de inspiração para a arte européia a partir do renascimento, e também modelo estanque e absoluto, numa habitual e arbitrária divisão entre antiguidade, trevas e renascimento, em que o último busca elementos canônicos da primeira, mas, pelo contrário, por entender também que há uma Idade Média, que há maneirismos atuando e influenciando produções e estilos ao longo da história, é que Curtius se diferencia, e consegue fazer uma análise mais profunda, porque despojada de preconceitos e mais abarcadora de realidades que importam à análise literária.

Antes, no entanto, é preciso situar o que se entende, aqui, por *maneirismo*, já que tal termo, tradicionalmente, é usado para designar um período que se coloca entre o renascimento e o barroco europeu. Assim Curtius o define, e é com essa concepção que se pretende trabalhar:

Não se discute aqui se a palavra “maneirismo” é bem escolhida como designação de uma época na história da arte, e até que ponto é justificada. Devemos adotá-la porque é adequada para preencher uma lacuna na terminologia da ciência da literatura. Para esse fim temos, naturalmente, de esvaziar a palavra de todos os valores que lhe são atribuídos na história da arte, ampliando sua significação, de modo que sirva de denominador comum a todas as tendências literárias opostas ao classicismo, sejam elas pré-clássicas ou pós-clássicas, ou contemporâneas de qualquer classicismo. Entendido em tal sentido, o maneirismo é uma constante da literatura européia. É o fenômeno complementar ao classicismo de todas as épocas. (1957, pp. 341-342)

Só mesmo não situando o maneirismo como uma manifestação artística de uma época, é que se torna possível usar sua nomenclatura, e classificar, por exemplo, Ovídio como maneirista, o que seria impossível se o termo fosse entendido apenas como relativo a artistas que produziram no período de passagem do renascimento ao barroco,

e seria, portanto, um anacronismo absurdo. Como define Curtius, o maneirismo é uma tendência da literatura européia, não sendo de uma época, mas de “todas as épocas”, estilo que se opõe ao classicismo, seja ele de que período for. O que leva a tal fenômeno artístico será objeto das próximas considerações.

De início, é preciso definir o que seja *clássico* e o que seja *maneirista*. Observem-se duas citações de Curtius a esse respeito:

O clássico normal diz o que tem a dizer, em forma natural, adequada a seu tema. Decerto, segundo a tradição retórica comprovada, não deixará de “ornar” a oração, isto é, dar-lhe-á *ornatus*. Um risco do sistema está em que, nas épocas maneirísticas, o *ornatus* se acumula sem ordem e sentido. (1957, p. 343)

E Curtius completa:

O maneirista não pretende respeitar as formas normais de expressão. Prefere o artificioso e o rebuscado ao natural. Quer surpreender, assombrar, deslumbrar. Enquanto há só um modo de dizer as coisas naturalmente, há mil modos desnaturais. (Ibidem, p. 353)

Da primeira assertiva, pode-se extrair a definição do conceito de *clássico*, da segunda, a definição do conceito de *maneirista*, e da comparação entre ambas, extrai-se a distinção mais nítida de um e outro, o que sói acontecer quando se comparam duas coisas dentro de um sistema, que, aqui, pode ser entendido como sendo a literatura européia.

Para Curtius, então, *clássico* é aquele cujo estilo é exato, preciso e direto. Diz o que tem que dizer, não deixa de “ornar” sua produção, mas não exagera nesse ornato, tampouco deixa de fazê-lo. É a expressão justa, que não falta, nem sobra. O maneirista, por sua vez, exagera no ornato. Sua intenção é mais de “surpreender, assombrar, deslumbrar”, do que a de “dizer as coisas naturalmente”, ou seja, dizê-las simplesmente.

A qualidade estética de uma produção artística está justamente no fato de uma obra ser condizente com o *universo* que ela tenha criado, com o seu contexto interno, com a sua “verdade”. Nesse sentido, o conceito de *clássico* seria coerentemente aplicado a uma obra esteticamente superior, já que ao clássico nada sobra ou falta, mas é tudo exato e justo. Se um poeta busca criar um *cosmo* sempre em cada poema – em sentido metafórico, é claro – ele deve ser completo, mas também não deve apresentar arestas. Essa é a própria definição de arte e, inicialmente, ela condiz mais com o modelo

classicista, já que o maneirista *sobrar* por seu exagero. O seguinte excerto de Curtius, no entanto, é elucidativo quanto ao fechamento desse raciocínio que, por ora, se apresenta ainda um tanto contraditório, já que se defende, aqui, desde o início da pesquisa, justamente a qualidade de Ovídio, ainda que seja ele um maneirista:

Quando um novo clássico é admitido no cânon [...] estabelece-se uma revisão das normas até então consideradas clássicas. Só assim se reconhece que elas são condicionadas pelo tempo e foram fixadas doutrinariamente, daí se tornarem relativas e acabarem interrogadas. (1957, p. 433)

Nessa aparente contradição está a chave para se igualar tanto o clássico como o maneirista. De início, nos excertos analisados primeiramente, Curtius afirma que o clássico se expressa em “forma natural”, e que o maneirista “não pretende respeitar as formas naturais de expressão”, e que “enquanto há só um modo de dizer as coisas naturalmente” (clássico), “há mil modos desnaturais” (maneirista). Embora Curtius tenha uma visão sem preconceito da literatura, o que já foi louvado acima, e a partir do que se escolheu esse autor para uma abordagem crítica sobre Ovídio e seu estilo de composição poética, parece haver uma leve incoerência entre essa última assertiva e as duas anteriores, como será explicitado a seguir. E não é preciso muitos exemplos para justificar uma não concordância, nesse caso específico, com Curtius. A história da arte está aí para provar que, dentro de um grupo limitado de temas, a expressão artística é capaz de apresentá-los das formas mais diversas e variadas possíveis. Pelo contrário, dir-se-ia que há “mil modos desnaturais” para toda e qualquer expressão. A linguagem é sempre dinâmica, e sempre está se renovando e se reinventando, principalmente através da arte; esse termo, aliás, condiz antes com “liberdade de expressões e formas” do que com “norma absoluta”, que é exatamente o que a expressão “única forma natural”, no formato de um eufemismo, talvez queira dizer.

Mas, como já disse, há que se ter certa naturalidade da expressão poética com o contexto interno da obra, seu *cosmos*, seu *universo*, sua “verdade” ou qualquer outra definição que se lhe aplica. Mas o fato de o clássico alcançar isso não indica que o maneirista também não alcance. A expressão maneirista pode ser exagerada, mas absolutamente conforme com o contexto exagerado criado; ela seria desproporcional em face de um contexto externo, ou mesmo em face de outro modelo – no caso, o próprio modelo clássico, pesando sobre outros estilos – mas não é desmedida em relação à realidade estabelecida pela obra, para quem o exagero é perfeitamente verossímil.

Já foram citadas e comentadas, em outro capítulo, as obras pictóricas de Gustav Klimt (ver anexo 5, p. 51.). Serão as telas citadas exageradas, berrantes, vibrantes, num proposital excesso de cores que resulta em um *caos*? Não. Muito pelo contrário. Há um maravilhoso *cosmos* criado. Cada tela é um *universo*, completo e de estética agradável, que não teria qualidade acentuada não fosse, justamente, o peculiar *exagero*.

O “natural” citado acima não pode ser contraposto ao “desnatural”, mas, sim, ao seu antônimo mais comum, o “artificial”. Uma obra não pode ser artificial, de acordo com o natural de seu contexto. Mas pode parecer artificial, sim, em outros contextos, e, decerto, diante de outros modelos, sendo o clássico o mais presente deles nesse tipo de comparação. No entanto, uma obra só tem obrigatoriedade de não ser artificial perante ela mesma, e não perante situações externas, sequer literárias em alguns casos.

A contradição está no fato de se afirmar, no último trecho, que as “normas” são “condicionadas pelo tempo e foram fixadas doutrinariamente”, por isso o fato de serem “relativas” e poderem ser “derrogadas”. Ora, como podem ser relativas e podem ser derrogadas se são a “única forma natural de dizer as coisas”? Ou serão naturais ou serão arbitrarias e fixadas doutrinariamente. Curtius ainda completa dizendo que o conceito de clássico é mudado toda vez que um novo clássico é admitido no cânon. Se o conceito muda, é porque o novo não seguiu doutrinariamente o modelo pré-fixado e, portanto, operará pela diferença em relação ao modelo, podendo estar, inclusive, mais próximo até do maneirismo que do classicismo que lhe for anterior.

Curtius não erra, parece, ao fazer tal análise. O equívoco talvez – se tentará justificar tal procedimento abaixo – estivesse no início, quando afirmou que o maneirista é “desnatural”. Daí a contradição. O maneirista não é “desnatural”. Ele não seria natural se, pelo contrário, seguisse um modelo clássico já decantado, já não condizente com as mudanças do seu contexto cultural. O maneirismo é natural, porque é condizente com o contexto de sua atualidade. Ao invés de entrar na fôrma que lhe é apresentada, o maneirismo modifica essa fôrma, já não verossímil, já não condizente com a atual realidade. Portanto, nada mais natural que um maneirista, cuja artificialidade só seria verificada caso contrariasse sua própria natureza artística. Passado um tempo, como afirma Curtius, o próprio maneirista se torna clássico, pois estabelece um modelo. É assim que grandes modificadores do *status quo* da arte, como o pintor Rubens e o escritor Miguel de Cervantes, por exemplo, inovadores – não citados aqui necessariamente como maneiristas, já que não apareceram logo após um modelo classicista, à exceção de Rubens – hoje são cânones indiscutíveis. Curtius tem

uma visão muito abrangente e pouco preconceituosa da literatura. De certa forma, pode-se aceitar que ele tenha definido o clássico e o maneirista, nos primeiros excertos apresentados, da forma geral como são descritos tradicionalmente, e depois sim tenha feito uma análise mais pessoal e lógica, quando disserta sobre a dinamicidade do clássico, sendo alimentado pelo não clássico ao longo de ciclos sucessivos.

O maneirista, talvez por não pertencer a um estilo literário definido, a um período histórico com características claras, mas, sim, por estar na consequência natural a um período classicista que se esgota e, portanto, por viver em época de transição de paradigmas, fique relegado, geralmente, à margem. Como não faz parte de um conjunto, de um grupo que elabora uma agenda definida, com um modelo comum de produção artística – como, por exemplo, os românticos na literatura, ou os impressionistas na pintura – ele tem que sobressair-se pela individualidade, que tende a ser encoberta pela sombra pesada do cânon que o precedeu, e mesmo pela falta de pares que partilhem um estilo, um modelo, dando-lhe constância e, naturalmente, força.

Não se afirma aqui, no entanto, em hipótese alguma, que há artificialidade no modelo clássico. O que há é esgotamento. A criação artística reflete, como já se disse, os anseios de um contexto social e cultural. Não existe, obviamente, arte fora da base *autor – obra – público*. A crítica aqui, no entanto, é à ingenuidade de se pensar que é possível abarcar, analiticamente, todo esse contexto como regra. Um contexto social pode, num curto espaço de tempo, criar um Virgílio e um Ovídio, de estilos tão díspares, e ambos serem naturais, condizentes com uma sociedade que foi, para ambos, praticamente a mesma. Nem Ovídio foi “desnatural”, nem os que o precederam foram artificiais. Cada um foi natural tanto com o contexto interno de suas obras, como com o contexto cultural externo, que gerou e consumiu as produções artísticas, mesmo diversas. É preciso refletir também em que, se Ovídio tivesse escrito sob o molde mais classicista de seu passado imediato, teria produzido sob um molde já esgotado, contra um cânone de imenso prestígio e ter-se-ia visto diluído em meio ao brilho ofuscante da fase anterior. Mas sua própria natureza criativa e a própria sociedade da época exigiram e aceitaram bem o “novo” que ele apresentou. Será possível constatar, em um próximo capítulo, que, mesmo fora de seu tempo, Ovídio ainda é reconhecido por suas qualidades estéticas. Foi assim pela Idade Média, período em que ele se tornou uma base indiscutível de criação artística, e é assim na modernidade e pós-modernidade, daí o interesse crescente por sua obra, tanto de críticos do calibre de Ítalo Calvino, como, numa fase bem anterior à história recente, de tradutores do nível de Bocage – célebre,

sobretudo, pelas traduções de trechos de *Metamorfoses* –, no romantismo, e de acadêmicos da atual contemporaneidade, de um modo geral.

Em outra passagem de *Literatura Européia...*, Curtius também verifica essa naturalidade para com o que ele chama agora de “colorido” – onde se encaixa Ovídio – colocando-o como fazendo parte de um processo natural, culturalmente aceito: “*O classicismo da época de Augusto não permite o colorido helenístico. Só o fim da Antiguidade torna a procurar o colorido, mas já então será o colorido do caleidoscópio.*” (1957, p. 250).

Embora sua definição seja precisa, talvez a época de Augusto tenha, sim, “procurado” esse colorido. Se Ovídio já prenuncia um estilo de literatura que o sucederá, não se pode deixar de atentar para o fato de, historicamente – já que Curtius optou, aqui, por essa abordagem – ele pertencer ao final da chamada “época de Augusto”; mais próximo, portanto, em termos cronológicos, dos “clássicos” do que dos “coloridos” do fim da antiguidade, citados por Curtius. Desde Augusto, então, a sociedade romana engendrou naturalmente o “colorido” artístico. E nada mais “caleidoscópico” do que Ovídio<sup>7</sup>.

O grande mérito de Curtius, pelo menos no que respeita ao interesse teórico desta pesquisa, é o fato de ele não ignorar a Idade Média como época simplista de *trevas*, e entender a literatura européia como fruto de um processo, que vem desde a antiguidade clássica, passa por períodos maneiristas, e chega ao renascimento como consequência não apenas do “clássico” mais canônico, como também desse citado maneirismo e de todo o desenvolvimento artístico medieval. Curtius segue, pode-se dizer, a premissa do filósofo Walter Benjamin, que defende que a história “deva ser escovada a contra-pêlo”, já que o presente é fruto de todo o passado, e não só do passado oficial, da história só dos “vencedores” (BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: *Obras escolhidas*, vol. 1, São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 224). Apenas “passar ligeiro” sobre a Idade Média ou ignorar autores do calibre de Ovídio, e entender o desenvolvimento literário como uma extensão que se projeta na seqüência: *cânon clássico greco-romano – renascentistas*, é determinista por demais, e não condiz com a

---

<sup>7</sup> A respeito dessa metáfora, vale citar o minicurso ministrado pelo Prof. Dr. Márcio Thamos, intitulado “Metamorfoses: o Caleidoscópio Poético de Ovídio”, em que tal conceito foi desenvolvido (*XVIII Semana de Estudos Clássicos – Metamorfoses na Antiguidade*. Araraquara, maio de 2003).

realidade dos fatos. Num próximo capítulo, será mostrado como Ovídio foi importante para a Idade Média, e principalmente para Dante, em sua *Divina Comédia*. E Dante é o autor que, num período claro de transição do medieval para o renascentista, irá dar início a essa transformação artística de maneira mais veemente. Ignorar autores e estilos que estão em sua formação, e refletidos em sua obra, é querer apresentar uma versão mentirosa da história da arte européia. É nesse contexto que Ovídio ganha relevância – e só o faz por notória qualidade estética em sua produção, o que possibilitou o resto – com o que Curtius concorda, já que não tem uma visão estreita da história da arte:

O Mundo Antigo compreende toda a Antiguidade desde Homero até a invasão dos bárbaros, e não meramente a Antiguidade “clássica”, criação do século XVIII e produto de uma teoria da arte que pretende estender-se também à história. Há muito, libertou-se a historiografia da estreiteza classicista. Neste, como em outros pontos, a ciência literária está ainda atrasada. (1957, p. 51)

De fato, entender que há uma “antiguidade” – não só a clássica –, um período medieval, e um posterior renascimento, mas no sentido amplo, e não estreito, concebendo relações entre tais períodos, sem estabelecer primazias de modelos *a priori*, resulta, sempre, em uma análise mais apropriada, que é a que Curtius realiza.

Ainda discorrendo sobre Curtius, há uma interessante passagem de *Literatura Européia...* que cita Quintiliano, eminente professor de retórica e pedagogo quase contemporâneo de Ovídio e do período final da chamada “época de ouro” da literatura latina. Embora tenha ficado conhecido por ter uma visão não tão tradicional sobre os gramáticos latinos, ele é, segundo Curtius, um dos que defendem o “clássico” mais puro e não o que Curtius chama de “forças literárias impulsoras de seu tempo”:

Quintiliano tentou sistematizar e recomendar os critérios do classicismo ciceroniano padrão no tempo dos Flavianos, quer dizer, numa época que já criara não só a poesia maneirística de um Lucano, de um Estácio, de um Marcial, mas também a prosa não-clássica, como a de Petrônio, de Sêneca e de Tácito. Quintiliano, de acordo com o gosto orientado pelos tipos modelares e pedagógicos, era estranho às forças literárias impulsoras de seu tempo. (Ibidem, 1957, p. 369)

Aceitando-se a concepção de Curtius, Quintiliano iria contra o óbvio: um estilo de composição não clássico que se instaurava entre os latinos. Fosse só Ovídio e se entenderia que se tratava de um fenômeno isolado, particular, e, por isso mesmo, alvo de preconceitos. Mas os autores citados não deixam dúvidas: a literatura latina do

período já havia mudado. Uns, frente a isso, preferiram chamar o período de *decadência*. Outros, mais prudentemente e, no entendimento desta pesquisa, mais sabiamente, optaram, como Curtius, por chamá-lo *maneirista*, estudando e analisando suas nuances e características. Sobre Ovídio em particular, Curtius cita a análise do mesmo Quintiliano:

Quintiliano (X, 1, 88) censura o maneirismo retórico de Ovídio com as palavras: “nimium amator ingenii sui, laudandus tamen in partibus” [*Amador excessivo do próprio engenho, mas louvável em certas partes*]. (1957, p. 368)

Quintiliano, que segundo Curtius, nutria um gosto especial pelo classicismo anterior, é claro que condenaria o “maneirista” Ovídio, no que tem de menos clássico, sua “retórica”, que aqui pode ser entendida como seu *exagero*, excesso de redundância e *fingimento*, justamente sua real graça poética.

A partir da citação “*Amador excessivo do próprio engenho, mas louvável em certas partes*”, pode-se estabelecer uma ligação com o preconceito contra Ovídio, por parte da crítica mais tradicional, como já foi mostrado e comentado nesta pesquisa, e traçar um paralelo com um desses críticos, fechando o capítulo:

Arte [de Ovídio em *Metamorfoses*] que parece el polo opuesto del arte clásico más puro. Em lugar de ocultarse en su propia luz, parece complacerse en mostrarse, en enorgullecerse, en hacer pompa de sí mismo. Parece que há de caer a cada instante en lo artificioso; y a veces cae en efecto, pero se levanta muy pronto, y parece que nos pidiera excusas de haber caído con la misma gracia y alegría melodiosa, de la que el poeta mismo parece gozar tan complacido, que su alegría artística de crear en belleza nos vence e impide que seamos severos con él. (BIGNONE, 1952, p. 326)

Geralmente, mesmo aqueles que analisam Ovídio sob um viés demasiado demeritório, não deixam de louvá-lo, ao menos, “em partes”. Bignone, que, como se procurou demonstrar nos primeiros capítulos, segue a linha da crítica mais tradicional de censurar os “defeitos” do sulmonense, deixa claro, por outro lado, sua simpatia por sua poesia, quase se desculpando por tal “falta”, é óbvio. Aqui, isso se repete, e vai ao encontro da citação de Quintiliano, a de que há “partes” louváveis na poesia ovidiana. A bem da verdade, fica quase patente que um e outro parecem sentir o prazer estético que a obra de Ovídio proporciona, mas sob o peso da *diferença* para com o clássico mais puro, não se permitem elogiá-lo de modo mais pleno. Quando o fazem, é quase pedindo

desculpas. Como Bignone poderia confessar irrestrita admiração a um poeta que, para ele, é “o pólo oposto da arte clássica mais pura”? É assim que, tanto Bignone quanto Quintiliano, louvam apenas “partes”, *momentos*. É o peso do clássico, que não permite, em alguns casos, a análise *per se* desse poeta, mas tende a expô-lo a uma análise observada à luz de conceitos outros, estabelecidos como ideais *a priori*, cuja diferença para Ovídio é, injusta e equivocadamente, considerada inferioridade poética.

Mas a obra de Ovídio não deveria ficar a mercê de tal carga. E é difícil que se livre dela tão facilmente, visto que, como se pôde observar, tem suas raízes fincadas na antiguidade, de onde parte para chegar até a alguns estudos atuais. Viu-se, ao longo desses primeiros capítulos deste trabalho, como parte da crítica tradicional o tem diminuído, por diversos motivos. O peso do clássico canônico, como parâmetro de comparação, é um desses motivos, e se procurou mostrá-lo e comentá-lo neste capítulo, através, principalmente, de alguns conceitos de Curtius, que o trata de forma diferente, de um modo um pouco mais justo e honesto, já que entende sua presença e importância dentro do processo de desenvolvimento da literatura européia.

## 6 Ovídio: o maneirista clássico

*Iamque opus exegi quod nec Iouis ira nec ignis  
Nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.  
Cum volet, illa dies, quae, nil nisi corporis huius  
Ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi.  
Parte tamen meliore mei super alta perennis  
Astra ferar nomenque erit indelebile nostrum  
Quaque patet domitis Romana potentia terris,  
Ore legar populi perque omnia saecula fama,  
Siquid habent veri vatum praesagia, vivam.*<sup>8</sup>

(Ovídio. *Metamorfoses*. XV – 871-9. Paris: Édition Garnier Frères, 1953)

### 6.1 A presença do sulmonense na *Divina Comédia*, de Dante, e sua importância na formação desse poeta

Ítalo Calvino, em seu fundamental *Por que ler os clássicos* (São Paulo: Cia das Letras, 2000), disserta acerca de vários motivos que, isoladamente ou em conjunto, são capazes de conferir estatuto clássico a uma obra ou não. O conceito de clássico empregado por ele difere daquele que embasou o capítulo anterior: tem mais a ver com *tradição* do que com *estilo de composição*. O clássico, agora, não é o classicista, modelo de escrita que tem na sobriedade sua principal característica, mas o tradicional, o canônico.

Um desses conceitos, que usa Calvino para definir um clássico, diz respeito ao fato de que uma obra clássica é aquela que é aceita e difundida, não apenas em um momento atual de escrita, para um público contemporâneo a um determinado escritor, mas também é buscada e atua na formação literária de várias outras gerações, de vários outros períodos artísticos. Tal conceito pode ser bem apreendido através da leitura do seguinte trecho:

---

<sup>8</sup> “E já acabei a obra, a qual nem a ira de Júpiter, nem o fogo, nem o ferro, nem a velhice voraz poderá destruir. Quando me quiser aquela data, em que o tempo da duração incerta da vida finde para mim, não terá direito a nada a não ser a este corpo. Perene, todavia, serei transportado além das altas estrelas, com a melhor parte de mim, e o nosso nome não se apagará. Por onde quer que se estenda o poderio romano entre as terras dominadas, serei lido pela boca do povo, com fama e através de todos os séculos. Se os presságios dos vates têm algo de verdadeiro, permaneceréi vivo.”

Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes). Isso vale tanto para os clássicos antigos quanto para os modernos. Se leio a *Odisséia*, leio o texto de Homero, mas não posso esquecer tudo aquilo que as aventuras de Ulisses passaram a significar durante os séculos e não posso deixar de perguntar-me se tais significados estavam implícitos no texto ou se são incrustações, deformações ou dilatações. Lendo Kafka, não posso deixar de comprovar ou de rechaçar a legitimidade do adjetivo kafkiano, que costumamos ouvir a cada quinze minutos, aplicado dentro e fora de contexto. Se leio *Pais e filhos* de Turgueniev ou *Os Possuídos* de Dostoievski não posso deixar de pensar em como essas personagens continuaram a reencarnar-se até nossos dias. (CALVINO, 2000, pp. 11-12)

De forma mais sucinta, mas também mais esclarecedora, poder-se-ia dizer que Calvino quer expressar que uma obra clássica é aquela obra tida como *universal*, ou seja, uma obra que, embora esteja situada em um contexto social e cultural contemporâneo a ela, tem qualidades e características outras, que são capazes de fazer com que ela ultrapasse essa limitação, e seja própria a outros contextos também. Uma obra clássica é, então, aquela que não fica presa às grades do tempo-espaço, mas serve a qualquer época, e a qualquer povo ou cultura, visto que apresenta valores que, de certa forma, serão sempre próprios e pertinentes à nossa essência mais humana, anterior a toda e qualquer barreira situacional. Tal obra, que tem a propriedade de ser atemporal, ao atuar, acaba por modificar o seu contexto da imediata contemporaneidade, e também os outros contextos dos quais passa a fazer parte.

É nesse sentido que Ovídio, tratado em oposição ao *clássico* no capítulo anterior, ganha, no presente capítulo, a condição de *clássico* ele também, esclarecida já que foi a diferença entre uma concepção e outra, usadas nos diferentes capítulos. Fala-se, aqui, portanto, de *clássico*, não de *classicista*. Só o fato de sua obra ser estudada hoje, dois mil anos após a sua morte, já indica essa característica. Mas não só por isso: Ovídio foi parâmetro, também, durante toda a Idade Média, período que sucedeu o final do império romano. Ou seja, o poeta de Sulmona foi referência por todo um período que compreende muitos séculos, e o é ainda hoje, visto o interesse crescente em seus estudos, e a atual busca por um resgate de suas qualidades literárias, tais como aquela já mostrada em trabalhos como os de Mora e, em capítulos seguintes, também em ensaios de Calvino e, de certa forma, de maneira mais modesta, mesmo pela presente pesquisa.

Sobre o legado de Ovídio para a latinidade que o sucedeu se falará a seguir. Antes, no entanto, convém dar uma especial atenção à presença desse grande poeta, de maneira marcante, na composição e inspiração da obra de outro poeta eminente: Dante Alighieri e sua *Comédia*.

A *Comédia* é cânone indiscutível da literatura ocidental. Se o crítico Leoni citou, conforme se viu no primeiro capítulo desta pesquisa, que “*Com Vergílio, Horácio, Tibulo e Propércio se inaugura e encerra o maravilhoso período poético da idade de Augusto: o leitor superficial incluiria também um quinto poeta, Ovídio*” (1967, p. 85), ele acabou por classificar também Dante como um “leitor superficial”. Dante, logo na introdução da *Comédia*, elenca os cinco autores mais presentes em sua formação, uma espécie de homenagem, ao mesmo tempo, uma indicação simbólica da base que influenciou sua obra, e que permitiu sua composição. E não menciona apenas do período literário de Augusto, como faz Leoni, mas toda a antiguidade clássica. O fato é que, dentre esses cinco, ao lado de figuras como Homero, Horácio e Virgílio, está o poeta de Sulmona, tão desprezado por parte da crítica tradicional, mesmo recebendo um justo reconhecimento por parte de um poeta da envergadura de Dante. O trecho em questão é o seguinte, e coloca Dante ainda no Limbo, antes de partir em sua jornada, por Inferno, Purgatório e Paraíso:

Logo um chamado foi por mim ouvido:  
 “Honrai o nosso poeta eminente!  
 Sua sombra volta, que tinha partido”.

Ao final desse apelo veemente,  
 de quatro grandes sombras vi a chegada;  
 seu semblante nem triste nem contente

parecia; logo ouvi do guia a chamada:  
 “Olha o que vem à frente, qual decano  
 dos outros três, segurando uma espada;

ele é Homero, poeta soberano;  
 o satírico Horácio junto vem,  
 terceiro é Ovídio e último Lucano.

Desde que cada um deles detém  
 os mesmos dotes c’os quais fui saudado,  
 recebo sua honraria como convém”.

Assim o belo grupo vi formado  
 da escola do senhor do excelso canto  
 cujo vôo, como d’água, é incontestado.

Longo foi seu colóquio, e entretanto  
acenovam a mim, e eu vi o prazer  
no sorriso do Mestre meu, porquanto

o privilégio iriam me conceder  
da acolhida na sua comunidade.  
E assim fui sexto entre tanto saber.

(Dante Alighieri. *A Divina Comédia*. Inferno – Canto IV. Tradução: Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 46)

Tal relação entre esses poetas antigos e Dante, através principalmente desse trecho da *Comédia*, também é identificada e dissertada por Curtius (1957, pp. 49-50).

A jornada de Dante em sua *Comédia*, é sabido, se dá pelo Inferno, Purgatório e Paraíso, nessa seqüência. Antes, no entanto, de iniciar a jornada, o personagem, acolhido por Virgílio – deixando claro aí que, ao escolhê-lo como guia, é da poesia de Virgílio que a sua poesia mais sente influência – encontra-se no Limbo, com as figuras desses grandes poetas citados. É o caminho percorrido pela *Comédia* que tornará Dante um grande poeta, ou seja, é a composição de sua obra-prima. Antes de tal percurso, no entanto, o personagem Dante teve que ser, de certa forma, autorizado a fazê-lo pelo cânon que o precedeu. A esse respeito, comenta Curtius:

como acorde preliminar, precisava Dante encontrar-se com os poetas antigos e ser acolhido em seu círculo. Deviam legitimar sua missão poética. Os seis poetas (inclusive Estácio) acham-se reunidos numa comunidade ideal: numa “bela escola” (*la bella scuola*) de autoridade intemporal, cujos membros ocupam a mesma posição. Homero é somente *primus inter pares*. Esses seis autores são uma seleção do antigo Parnaso. Sua agremiação numa “escola” através de Dante, significa a expressão representativa da imagem medieval da Antiguidade. Para a Idade Média, Homero, como ilustre antepassado, não passava de um grande nome, pois a Antiguidade medieval é Antiguidade latina. O nome, porém, devia ser mencionado. Sem Homero, não haveria a *Eneida*; sem a incursão de Ulisses ao Hades, não teria havido a viagem de Virgílio ao outro mundo; sem esta, não haveria a de Dante. (1957, p. 50)

E Curtius completa, a respeito do encontro de Dante com o que chama de “a *bella scuola*”, sobre a recepção da literatura latina na criação artística medieval:

o encontro de Dante com a *bella scuola* confirma a recepção da épica latina no mundo da poesia secular cristã. Compreende um lugar ideal, onde ficou reservado um nicho para Homero e onde se acham reunidas todas as grandes figuras do Ocidente: os imperadores (Augusto, Trajano, Justiniano), os Padres da Igreja, os mestres das sete artes liberais, os luminares da filosofia, os fundadores de ordens, os místicos. O reino desses fundadores, ordenadores, mestres e santos só se encontraria em um complexo histórico da

cultura européia: na Idade Média latina. Aí estão as raízes da *Divina Comédia*. A Idade Média latina é a desgastada estrada romana que conduz da Antiguidade ao Mundo Moderno. (1957, p. 51)

A palavra “seleção”, escolhida por Curtius, parece ser perfeita para a designação de tão valoroso grupo. Dante entende todo o processo da literatura da antiguidade, e se entende dentro desse processo. Assim, após o convite para que se juntasse ao seletivo grupo, Dante passa a ser “sexto entre tanto saber”. Está estabelecida, via Dante, a ligação entre a antiguidade, a Idade Média e o renascimento futuro, como bem coloca Curtius no segundo excerto transcrito. É dentro do que Curtius chama de “Idade Média latina”, que se encontram os ícones do passado greco-romano, em comunhão com a doutrina cristã medieval. Tal mistura se dá entre nomes de escritores, personagens alegóricos, santos, imperadores, filósofos e personagens literários de modo geral. É dentro desse caldeirão fervente de cultura, “sem preconceitos”, que Dante desenvolve sua obra, e de onde tira sua força criativa. E, como deixa claro, principalmente pelo trecho citado, em que é admitido no grupo seletivo dos grandes poetas do passado, Dante entende muito bem esse processo, a ponto de deixá-lo exposto dentro da própria obra, na forma não só de homenagem, mas até de explicação, mesmo que conotada, de todo esse processo cultural.

Curtius coloca, no entanto, a referência a Homero como uma espécie de obrigação, já que o poeta grego não teria uma presença tão forte assim na latinidade, devendo apenas ser “mencionado” por conta de sua presença histórica sobre a formação dos demais. Parece, no entanto, que Dante não escolheria, em momento tão decisivo e simbólico do poema, nomes apenas por conveniência, obrigação ou motivos fúteis, devendo, sim, Homero, estar mencionado por fazer parte da formação do poeta italiano, através de seus textos, não só uma formação histórica da cultura contemporânea que é anterior a Dante. Quando o poeta italiano versifica “*da escola do senhor do excelso canto cujo vôo, como d’águia, é incontestado*”, está falando simplesmente de Homero, e não é por mera cortesia. De modo semelhante, Curtius também entende a figura de Ovídio dentro de uma situação outra, que não considera sua qualidade poética atuando na formação do italiano:

Ovídio, porém, apresenta para a Idade Média fisionomia inteiramente diversa da atual. No início de *As Metamorfoses* o século XII encontrou uma cosmogonia e cosmologia acordes com o platonismo contemporâneo [...] Mas *As Metamorfoses* eram também o repertório empolgante e romanesco da

mitologia. Quem era Faetonte? Licáon? Procne? Aracne? Ovídio era o *Who's Who* para milhares de perguntas semelhantes. Era preciso conhecer as *Metamorfoses* muito bem; do contrário, impossível compreender os poetas latinos. Demais, todas essas histórias mitológicas possuíam cunho alegórico. Ovídio também era, portanto, um repositório de moral. Dante ornamenta episódios do Inferno com metamorfoses que deviam sobrepujar Ovídio, como ele sobrepuja a *terribilità* de Lucano. (1957, p. 50- 51)

E completa, a esse respeito, desta forma:

Esquadrinhando os nomes das figuras exemplares, deparamos com muitos que o leitor moderno jamais encontrara. Para saber quem são Aglauro, Tamires e Polinestro, é indispensável haver compulsado os autores da Antiguidade com uma ânsia de saber e uma veneração que hoje ninguém tem e nem precisa ter, mas que eram naturais para o homem da Idade Média, pois todos os autores eram considerados autoridades. A tradição antiga era um tesouro de nomes, feitos, sentenças e teorias – orientação obrigatória para compreensão do mundo e da história. [...] Há mais de meio milhar de nomes [na *Comédia*]. Nenhuma obra medieval apresenta um número que, mesmo de longe, se lhe compare. Da poesia antiga, só as *Metamorfoses* de Ovídio dela se aproximam, o que é compreensível, pois são, antes de mais nada, um poema histórico que começa com a cosmogonia e chega até a época de Augusto. Como fio condutor dessa seriação cronológica, que celebra como de sua própria lavra (*Met.*, I, 3; *Trist.*, II, 559), Ovídio utiliza a transformação de homens em plantas, animais, pedras, rios etc. Reuniu umas duzentas e cinquenta dessas histórias, cada qual com várias personagens que, se contadas, ultrapassariam as de Dante. As *Metamorfoses* têm 12.086 versos, a *Comédia* 14.230. (Idem, *ibidem*, p. 449-450)

Parece que, no entender de Curtius, a escolha de Ovídio para fazer parte do “seleto grupo” de Dante, se dá, sobretudo, pelo fato de Ovídio ser o “who’s who” da Idade Média para a mitologia antiga. No segundo excerto exposto, Curtius faz claramente uma relação da descrição dos mitos em *Metamorfoses*, de Ovídio, e da *Comédia*. Sendo assim, Dante usaria o nome de Homero no “seleto grupo” por conta de sua importância histórica, e Ovídio como uma espécie de *guia prático de mitologia*, por conta, sobretudo, de suas *Metamorfoses*.

Mas essa é a interpretação de Curtius, e não há qualquer obrigação de ser tomada como a verdade cristalizada na *Comédia*. É de se crer que, além de “ajuda” enciclopédica na identificação de mitos, o estilo de composição de Ovídio, assim como o de Virgílio, a quem Dante escolhe como guia por ligar-se mais intimamente, esteja presente na formação do poeta italiano e, por conseguinte, isso pode ser encontrado dentro do seu próprio texto.

Embora não seja possível concordar com Curtius na questão colocada acima, é preciso reconhecer, sem dúvida, o valor de seu estudo, inclusive de forma a entendê-lo como basilar e indispensável a quem queira pesquisar e analisar a literatura européia, como já se afirmou no capítulo anterior. Sendo assim, é no próprio corpo de *Literatura Européia* que se encontra a base para relacionar a composição de *Metamorfoses* à da *Comédia*, mostrando que a contribuição de Ovídio para Dante vai um pouco além da de fornecer um simples manual de nomes e mitos. Para tanto, atente-se ao seguinte excerto:

A teoria do paralelismo das figuras exemplares extraída de Baudri [...] decerto chegara ao conhecimento de Dante, pois aproveitou-a como viga mestra no *Purgatório*. Em doze de seus cantos há séries de exemplos em que se vêem associados sistematicamente exemplos antigos e cristãos. Davi e Maria figuram junto a Trajano (Canto X); Níobe, Aracne, Alcmeone e Tamires com os troianos (Canto XII) [...] Dante desenvolveu aqui, com muita arte, um esquema estilístico da tradição medieval. A forma de apresentação é diferente: os exemplos dos Cantos X e XII são como relevos em pedra, os do XIII e XIV, vozes dos espíritos que passam adejando. Os exemplos do Canto XV são representados numa “visão estática” (verso 85) e igualmente os do XVII. Os do XVIII e do XX ecoam, lamentosos, da boca de penitentes desconhecidos, de dia, e da boca de Hugo Capeto, à noite. No Canto XXII partem da folhagem de uma árvore (versos 140 e ss.). Tomam a feição de um duplo coro os do Canto XXVI (versos 40 e ss.). Temos, assim, seis variações engenhosas do esquema, cujo emprego sistemático contribui bastante para o acentuado maneirismo de algumas passagens da *Comédia*. Associações como as de Caim e Aglauro, de Maria, Pisístrato e Santo Estevão podem parecer estranhas, se não ofensivas, ao gosto classicista. (CURTIUS, 1957, pp. 447-8)

Há uma clara semelhança na organização estrutural dos poemas *Metamorfoses* e *A Divina Comédia*. São textos que buscam partir de um caos a um cosmos, ou seja, buscam ordenar um universo próprio dentro do contexto do poema. No poema ovidiano, a diretriz caos-cosmos é mais nítida, porque denotada. Mas ao descrever Inferno, Purgatório e Paraíso, ao ordenar esse caldeirão fervente de cultura, recheado de personagens os mais díspares, ao enquadrar a mitologia antiga na doutrina cristã, ao descrever a arquitetura física do seu universo ptolomaico, o que Dante faz, também, é organizar estruturalmente o seu próprio mundo, criar o seu próprio cosmos. De modo semelhante a Ovídio, na antiguidade, quem havia feito isso também seria o grego Hesíodo, em sua *Teogonia*. No entanto, a presença de Ovídio no poema de Dante é mais forte, visto que a relação entre os dois poetas está explicitada já nos citados versos do *Limbo*.

Além da influência na organização de um poema desse tipo, que visa a uma ordenação, a uma criação de um novo cosmos, tanto físico como metafísico, Ovídio também contribuiria com o “como” fazer, colocando-o à disposição de Dante, dentro dos limites, é claro, da relação entre um poeta canônico e um poeta novo, com o primeiro atuando na formação do segundo, mas ambos de qualidade indiscutível, não havendo hierarquia que não a da precedência. A forma como Ovídio encadeia seus mitos, seus episódios, seus acontecimentos, sem dúvida mostrou a Dante um meio de também fazê-lo. No trecho reproduzido anteriormente, pode-se notar como o poeta da *Comédia* cria “variações engenhosas”, tanto para relacionar personagens díspares, como para dar ritmo e mobilidade aos episódios: “a forma de apresentação é diferente”.

Ora, não é sem razão que Curtius afirma que certas associações, de certos personagens da *Comédia*, “podem parecer estranhas, se não ofensivas, ao gosto classicista”, já que certas variações tendem para um “acentuado maneirismo”. Ovídio também sempre pareceu “estranho” ao gosto classicista, justamente por seu maneirismo. Ao criar um cosmos através da encadeação de episódios, como fizeram tanto Dante como Ovídio, foi preciso dominar completamente o artifício de fazê-lo, de contar e entrelaçar os pequenos contos.

Dante, como se viu, apresenta “seis variações engenhosas do esquema”. Ovídio, por sua vez, só para ficar no exemplo do trecho com o qual se trabalhará, aqui, de forma mais esmiuçada na seqüência deste estudo, coloca o mito do rapto de Europa por Júpiter tanto na forma de narrativa quase sublime e heróica, como dentro da zombaria de Aracne, retratado em sua tapeçaria. Ou seja: não há modo absoluto nem visão única para se retratarem os episódios. Essa é a lição de Ovídio, que Dante tão bem soube fazer uso. Ver-se-á, no capítulo seguinte, como há momentos em que Ovídio “pinta” os episódios, como há momentos em que “filma”, como há momentos em que apresenta, simplesmente, uma peça de teatro – o “grande teatro do mundo”, muda o narrador, a pessoa a quem se dirige, etc., tudo com a maestria de quem domina a técnica maior, a do romanesco, capaz de unir e deixar ainda relacionados, cheios de suspense, episódios *a priori* tão pouco semelhantes, criando, a partir deles, uma grande história verossímil.

Curtius acrescenta, como tarefa de Dante, o que segue:

Desmantelara-se o mundo. A Dante cabia a enorme tarefa de arrumá-lo.  
[...] Na *Comédia*, desdobra todo o cosmo da história para reordená-lo no cosmo astrofísico da estrutura do mundo e no cosmo metafísico da

transcendência. A cosmologia física e o reino metafísico de valores se entrosam na mais rigorosa correspondência. (1957, p. 451)

Essa missão de criar um cosmos tanto físico como metafísico, que é o que Dante de fato faz, também já tinha sido missão de Ovídio em *Metamorfoses*, que havia criado o universo físico a partir do caos real, em que os elementos – água, fogo, terra e ar – não tinham formas definidas e estavam misturados, até que “um deus” viesse começar a organizá-lo – e um poeta também, principalmente. Além disso, um universo metafísico, estabelecido na relação *divindade – homem – animal/vegetal/mineral* – sobre a qual se pretende discorrer com maior rigor após a análise minuciosa do relato do mito de Aracne – em que cabe ao humano respeitar o divino, ascender a ele, caso contrário sofrerá a punição, que é a metamorfose na esfera imediatamente inferior, na forma de um animal irracional, ou mesmo de um vegetal ou mineral. Para a ideologia do poema de Ovídio, um homem sem a mitologia é um animal como qualquer outro, pois perde o seu fator “humano”, por isso o não respeito a ela acarreta diretamente a metamorfose, que vai, ao mesmo tempo, organizando a criação do mundo físico, com a explicação do surgimento de plantas, animais, lagos e rochas.

Há, pois, muita semelhança tanto no modo de encadear os episódios, como na estrutura organizacional, entre *Metamorfoses* e *A Divina Comédia*, e Ovídio foi, para Dante, bem mais que um “who’s who” de lendas e mitos. E se para Dante, que esteve no limiar entre a Idade Média – “Idade Média latina”, como coloca Curtius – e o renascimento que viria a seguir, tanto reunindo todo o antigo medieval, como apresentando o novo vindouro, Ovídio exerceu tão grande influência naquela formação, é porque foi importante, também, para a própria Idade Média num período anterior a Dante, e para os últimos latinos. É do que se falará agora.

## **6.2 Um pouco da presença de Ovídio entre os latinos e durante a Idade Média**

Se chegou até Dante com a força que chegou, é porque Ovídio também teve seu reconhecimento durante a latinidade que o sucedeu, e também durante todo o período medieval anterior a Dante. Esse eu-lírico ovidiano, desejoso de fama e glória enquanto existisse a cultura latina, como foi possível observar na epígrafe do presente capítulo, em que profetiza, com razão, justamente sua permanência nos versos finais de *Metamorfoses*, teve seu desejo realizado. Não só foi reconhecido pela Idade Média e ainda pelos latinos – e já tinha obtido seu reconhecimento da parte dos romanos

contemporâneos a ele – como, após certo desgaste de parte da crítica mais tradicional, que finca suas raízes após o renascimento e atinge até o século XX – como se pôde observar nos primeiros capítulos deste trabalho – tem agora um justo resgate de suas qualidades artísticas. Mora, por exemplo, como se viu no terceiro capítulo desta pesquisa, visa a derrubar, com seu estudo, o lugar comum decantado de que a dita “poesia do exílio” seja de uma qualidade inferior às demais.

Como não é intenção do presente trabalho enveredar por esse tema além do que já enveredou, não sendo esse o objetivo principal do trabalho, não se fará, a seguir, uma busca esmiuçada da presença de Ovídio na Idade Média, pesquisando e expondo dados retirados de vários críticos e autores. Para esta pesquisa, bastam algumas referências que sejam, no entanto, significativas e bem representativas. Dessa forma, as considerações seguintes serão baseadas, mais uma vez, principalmente em Curtius, que é quem oferece, sem dúvida, o melhor panorama dos autores latinos após o final do império, os ecos que tiveram os escritores mais antigos durante o período medieval, e até a própria produção dos escritores que, não usando mais o latim como língua materna, foram muito influenciados por esse repertório latino anterior.

De início, apresenta-se o exemplo de um tópico literário medieval que deriva da poesia de Ovídio. Atente-se ao seguinte excerto de *Literatura Européia...*:

Numa epístola em verso, Pedro de Pisa descreve a hora do meio-dia: o pastor, fatigado, deita-se à sombra, “e o sopor envolvia os homens e os fulvos leões” (*Poetae*, I, 53, 4): “*Cingebatque sopor homines fulvosque leones*”. Um historiador do sentimento da Natureza manifesta seu assombro nesse trecho, ante a “referência ao leão, inteiramente descabida”. Entretanto, o sentimento da Natureza – conceito obscuro – nada tem a ver aqui; trata-se de técnica literária. Os leões já ocorrem na poesia romana. Os *fulvi leones* provêm de Ovídio (*Her.*, 10, 85). (CURTIUS, 1957, p. 242)

Mesmo sem citar o nome do “historiador do sentimento da natureza”, nota-se que ele incorreu no erro de tantos outros: buscar uma verossimilhança entre os fatos literários descritos dentro do texto, com os fatos reais possíveis num contexto natural externo. Os “*fulvi leones*” de Ovídio são verossímeis dentro de sua obra, como foram também uma influência de Ovídio e verossímeis, dentro do contexto empregado pelo citado Pedro de Pisa.

Mas a presença de Ovídio vai além de simples tópicos literários. Parte da crítica mais tradicional, como já se viu, ao tender a ser determinista, trata Ovídio como espécie de aberração frente ao modelo anterior a ele, classicista. Assim, seria como se Ovídio,

*destoando*, não fizesse parte de um natural processo histórico e cultural pelo qual passava a literatura. Se assim fosse, não se veria relações de Ovídio com escritores que o sucedessem, e tampouco com outros que o precedessem. Mas não é o que se pode identificar, de acordo com Curtius:

Ovídio abre sua cosmogonia com a descrição do Caos (Met., I, 5 e ss.). O frio luta com o calor, a umidade com a secura, o macio com o rígido, o pesado com o que não tem peso. Dirime a questão um deus ou a amável Natureza [...] Ovídio não decide entre a Natureza e o deus: “quem quer que fosse dos deuses” (quisquis fuit ille deorum). Quatro séculos depois, Claudiano retoma o tema. A imagem do mundo transformou-se. Não um deus, mas Natura apazigou a antiga luta entre os elementos. (1957, p. 153)

Da mesma forma que Ovídio foi buscar inspiração no distante Hesíodo para o suas *Metamorfoses*, quatro séculos depois de Ovídio, o ainda latino Claudiano volta a tratar o mesmo tema da ordenação do caos, modificando-o de acordo com a sua intenção. Mas é óbvio que toda retomada de um tema, por parte de um escritor, é uma espécie de revisão dos autores antigos que também já trataram dele. Há, pois, sempre um processo, e mesmo que os autores mais novos se coloquem numa posição proposital de rechaçar o antigo, ambos são peças de uma engrenagem, e o novo, se aparece com mais força, consegue isso também por se colocar em oposição mais nítida em relação ao antigo.

Para se ter uma noção mais contundente dessa idéia de processo, se vai, agora, dar atenção a um tema tão bem tratado por Curtius, o das *musas*. Curtius, em seu *Literatura Européia...*, dedica todo um capítulo a elas, mostrando as diferenças de tratamento que tiveram ao longo dos estilos e períodos literários. Há momentos em que são tratadas com mais respeito; outros com mais deboche; outros em que elas aparecem com mais destaque; ao passo que, em outros, são praticamente ignoradas, havendo ainda outros em que são simplesmente substituídas. Mesmo que uma crítica mais tradicionalista e *purista* não o pretenda, é inegável que, dentro do tratamento desse tema, estão contidos todos os escritores, numa engrenagem, num processo de funcionamento do tema, ao longo da história, sejam eles clássicos ou até bem maneiristas. É nesse sentido que também Ovídio tem clara ligação com outros autores, tanto anteriores a ele, como posteriores. Sobre certa “crise” de desgaste do tema, Curtius discorre o seguinte:

Já sob os primeiros sucessores de Augusto começam a cair em descrédito a mitologia e a tradição heróica; característicos a esse respeito são Manílio e o poeta do *Etna*. O assunto já enfastiava, de tão repisado. [...] Enquanto esmaecia o mito helênico, a época imperial criava um novo culto: a apoteose dos Césares. A invocação do soberano podia ocupar agora um lugar ao lado da invocação às Musas ou relegá-la a um papel inferior. Foi o que aconteceu pela primeira vez em Virgílio (*Geórgicas*, I, 24 e ss.), depois em Manílio, Ovídio e outros. Estácio reserva as Musas para a epopéia, mas, em poesia de circunstâncias, esforça-se por obter outras soluções em troca da invocação às Musas, no que se revelou um especialista amaneirado. (1957, p. 296)

No estudo de Curtius, a tradição de invocação às musas é tão forte, que autores medievais cristãos chegam ao cúmulo de, substituindo o paganismo, manterem a ordem estrutural dos poemas da antiguidade, mas evocando, no lugar das musas, a *Virgem* ou as santas. Tal criação poderia ser facilmente admitida, desde que, como Curtius afirma, ela não o fosse como clara crítica, até didática em alguns casos, para a “invocação errada” dos antigos, que deveria ser substituída pela “invocação correta” dos cristãos. O próprio Camões, futuramente, teria que se esforçar por manter a estrutura clássica de seu *Os Lusíadas*, ao mesmo tempo em que louvava a religião oficial. Mas não fez isso depreciando os mitos, pelo contrário. A exemplo de Dante, soube arranjar muito bem as doutrinas a princípio opostas, sem que tal necessidade real fosse prejudicial à autonomia da obra.

No trecho de Curtius, há pouco transcrito, já é deflagrada, por sua vez, certa “crise” com relação às musas, visto que o tema já estaria, após o dito “período de Augusto”, um pouco *gasto*. O fato de a “invocação aos Césares” ter-se dado, a princípio, com o próprio Virgílio, que, brilhante artista que foi, percebeu as mudanças de seu tempo, adequando-se a elas, leva a refletir que talvez esse “clássico puro”, eleito como ideal por parte da crítica tradicional, dentro do qual não se encaixaria Ovídio, não chegou a existir plenamente nem dentro do próprio cânon por ela estabelecido.

E não é só com Virgílio que esse “desapreço” às musas ocorre. Também com Horácio e outros poetas, como Propércio e Tibulo, entre os quais Ovídio é, como eles, peça da engrenagem de um processo natural da literatura latina:

Em Horácio, o desapareço às Musas manifesta-se em forma parodística (*Sát.*, I, 5, 51); em lugar da Musa, Tibulo invoca seu amigo (II, 1, 35); Propércio, a amada (II, 1, 3); Ovídio ironiza as Musas (*Ars*, II, 704). Sua própria Musa é chamada pelos críticos de “petulante” (*Rem.*, 362) e por ele próprio de “jocosa” (*Rem.*, 387). Essa Musa *iocosa* ovidiana é frequentemente invocada pelos poetas hedonísticos do século XII. (CURTIUS, 1957, p. 296)

Nota-se que Ovídio faz parte, junto a poetas tidos como mais clássicos e que estão em oposição ao seu maneirismo, de um processo artístico natural, e que ele realmente não *destoaria* dos demais, como quer fazer crer parte da crítica mais tradicional. A citação de que a “musa jocosa” de Ovídio seria “frequentemente invocada” por poetas do século XII, só vem a confirmar também o alcance do sulmonense durante o período medieval, e seu papel na formação dos poetas desse período.

Como parte de um todo, peça de uma engrenagem processual, Ovídio é naturalmente influenciado e influente. Faz parte de uma corrente, cujos elos têm ligações obrigatórias com o passado e com o futuro:

o fim da Antiguidade desenvolveu a apóstrofe do poeta a seu próprio espírito, com precedentes na poesia grega antiga. O Ulisses homérico fala “consigo mesmo, com possante ânimo” (*Od.*, 5, 298). Píndaro dirige-se a seu espírito. No primeiro verso de suas *Metamorfoses*, refere Ovídio que seu espírito (*animus*) o impele a escrever. Lucano (I, 67) imita essa fórmula. Ao lado de *animus* aparecem também expressões mais enfáticas para a ânsia criadora do poeta. Prudêncio dirige-se a seu espírito. (CURTIUS, 1957, p. 297)

Com precedentes em Píndaro e em Homero, como afirma Curtius, Ovídio dirige-se ao seu *animus* como mola-propulsora de suas *Metamorfoses*, no primeiro verso do extenso poema. E, processo natural, é seguido por Lucano e Prudêncio, que repetem o expediente em suas produções poéticas. Isso porque, obviamente, a literatura latina – e, pode-se dizer aqui, com Curtius, também a literatura européia – segue suas próprias regras de funcionamento, independente de como queira determiná-la, *a posteriori*, certa crítica futura. Sendo desejo manifesto do eu-lírico ovidiano “viver” pela fama dos versos, enquanto perdurasse a cultura latina entre os povos, pode-se dizer que seu legado foi transmitido pela Idade Média, apareceu com mais força num poeta da envergadura de Dante, e chegou à modernidade com o destaque que lhe é de direito, parte fundamental e determinante que é, Ovídio, de um todo maior; a saber, a literatura européia e ocidental.

## 7 Pintor e cineasta : um Ovídio moderno

*Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,*

*Mas um dia afinal eu toparei comigo*

(ANDRADE, M. de. Eu Sou Trezentos... In: *Poesias Completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993, p. 211)

### 7.1 A “arte de pintar” em *Metamorfoses: cenários, cores e formas*

Ítalo Calvino, em seu já citado artigo *Ovídio e a Contigüidade Universal* (2000), apresenta um interessante Ovídio, com “gosto pelas formas bizarras da natureza”. Assim ele descreve tal procedimento, após discorrer sobre uma inusitada passagem de *Metamorfoses*:

Perseu luta conta o monstro marinho de dorso incrustado de conchas e pouca a cabeça hirta de serpentes da Medusa, rosto para baixo sobre um escolho, depois de ter estendido ali – para que não fosse molestada pelo contato da areia áspera – uma camada de algas e de ramos nascidos debaixo d’água. Ao ver as frondes se transformarem em pedra ao contato com a Medusa, as ninfas se divertem provocando a mesma transformação em outros pequenos ramos: assim nasce o coral que, mole sob a água, se petrifica ao contato com o ar; assim Ovídio conclui a aventura fabular com a chave de lenda etiológica, em seu gosto pelas formas bizarras da natureza. (pp. 38-39)

Pode-se dizer, sob um viés específico, que o mais interessante de *Metamorfoses*, sobretudo, é a atenção que Ovídio dá aos detalhes. No poema estão apresentados todos os principais mitos de origem greco-romanos; todos os personagens tão conhecidos e grandiosos e, até, os grandes nomes de políticos contemporâneos de seu autor – Júlio César tem sua alma *mudada* em cometa ao final do poema. Seria de se esperar que, havendo tudo isso, não houvesse necessidade de a obra apresentar nada mais. Ledo engano. A intenção do eu-lírico ovidiano, em *Metamorfoses*, é a de “contar a história do mundo, do início até os nossos dias”, proposta apresentada já no início do poema. Para tanto, parte da criação de um *caos*, físico, em busca de um *cosmos*, ao mesmo tempo em que constrói o *cosmos metafísico*, organizando os mitos de maneira a configurarem a divindade e suas relações; nesse quadro, a desobediência a essa divindade resulta em punição na forma de metamorfose em uma forma inferior de existência – animal

irracional, planta ou mineral – que, fazendo o sentido inverso, acaba por, novamente, configurar o mundo físico: Aracne é uma explicação para a existência da aranha; Narciso, para a flor homônima; Eco, para o homônimo fenômeno acústico; Dafne, para a existência do loureiro; e assim por diante.

Se quer “contar o mundo”, Ovídio tem que, ao criar o seu universo, dar atenção a cada pequeno detalhe. É nesse sentido que se depara com a curiosa, mas não inverossímil situação de, no meio da narração do grandioso mito de *Perseu e Andrômeda*, encontrar um pequeno *enxerto*, que visa a dar a explicação para a existência real, no mundo físico, do *coral*. E chega a ser, por incrível que possa parecer, dada a capacidade inventiva de Ovídio, mais *saborosa* essa pequena metamorfose dentro da metamorfose maior, que o próprio episódio grandioso dos heróis míticos narrados no relato.

Dentro desse eixo *caos – cosmos*, criado por Ovídio em *Metamorfoses*, em que cada detalhe da formação de um universo, tanto físico quanto metafísico, busca não ser negligenciado, há que haver um grande domínio *plástico*, por parte do poeta, das formas do mundo que está sendo moldado, das cores que estão sendo pintadas, e da organização espacial que está sendo arquitetada. Nesse sentido, Ovídio é o *artista plástico*, que configura completamente o seu cosmos. Daí o “seu gosto pelas formas bizarras da natureza”, citado por Calvino, que nada mais é que um gosto pelas formas da natureza, obrigatório a quem se propõe projeto poético de tal envergadura. O “bizarro” fica por conta do fato óbvio de as metamorfoses transitarem entre os reinos animal, vegetal e mineral. Um homem transformando-se em flor, como é o caso de *Narciso*, seria naturalmente bizarro, porquanto isso apresenta uma simbiose de dois seres que, fora do contexto mítico do poema, seriam incompatíveis.

Mas, segundo Calvino, há uma “lei” que “domina” o poema, e que estaria na base da construção *plástica* de Ovídio:

Uma lei de máxima economia interna domina esse poema aparentemente voltado para o dispêndio desenfreado. É a economia própria das metamorfoses, que pretende que as novas formas recuperem tanto quanto possível os materiais das velhas. (2000, p.39)

Logo adiante, como se verá, Calvino refere-se principalmente ao fato de, dentro do objeto a ser metamorfoseado, já haver indícios da metamorfose, ou da disposição de tal objeto para ela. Ignácio Assis Silva, a esse respeito, faz uma brilhante análise da

metamorfose de *Narciso* (*Figurativização e Metamorfose – O Mito de Narciso*. São Paulo: Editora da UNESP, 1995), mostrando, através de uma teoria semiótica complexa, como todos os elementos do *Narciso-flor* já estavam presentes, antes, no *Narciso-homem*. Isso é feito principalmente usando o texto de Ovídio, mas o pesquisador busca também essas relações em outros *Narcisos*, como os das telas de Dali e Caravaggio.

Mas o que mais interessa, neste momento, é o fato de Ovídio relatar a transformação de uma criatura em outra, utilizando, segundo a “lei da economia” citada por Calvino, exatamente os elementos de que tal criatura dispunha em seu estado inicial. Há uma reordenação de elementos e não uma criação de novos. Tal processo opera, poder-se-ia dizer, conforme conhecido princípio enunciado por Lavoisier, segundo o qual, na natureza, “nada se perde, nada se cria, tudo se transforma”. Nesse poema sobre o “mundo natural”, a ordem também seria essa. Calvino, a esse respeito, cita alguns exemplos extraídos de *Metamorfoses*:

Após o dilúvio, no transformar das pedras em seres humanos (Livro I): “se havia nelas uma parte úmida de algum sulco ou terrosa, ela passou a funcionar como corpo; aquilo que era sólido, impossível de ser dobrado, mudou-se em ossos; aquelas que eram veias, permaneceram, com o mesmo nome”. Aqui a economia se estende ao nome: “quae modo vena fuit, sub eodem nomine mansit”. Dafne (Livro I), que chama mais a atenção pelos cabelos desgrenhados [...] já está predisposta nas linhas flexíveis de sua fuga na metamorfose vegetal [...]. Ciane (Livro V) só faz levar ao extremo a consumação em lágrimas [...] até dissolver-se no pequeno lago do qual era a ninfa. E os camponeses da Lícia (Livro VI), que à errante Latona, que deseja acalmar a sede de seus recém-nascidos, vociferam injúrias e turvam o lago mexendo na lama, já não eram muito diferentes das rãs em que se convertem por justo castigo: basta que desapareça o pescoço, as costas se colem na cabeça, o dorso se torne verde e o ventre esbranquiçado. (2000, p.39)

Os exemplos de *Ciane*, dos camponeses da Lícia, do episódio do dilúvio, envolvendo *Deucalião* e *Pirra* e, sobretudo, o de *Dafne*, são bem representativos. *Dafne* já teria, em seus cabelos desgrenhados – o eu-lírico ovidiano, pela boca de *Apolo*, chega a mencionar “imagina se os penteasse”, referindo-se à beleza dos cabelos, mesmo desgrenhados – as características dos ramos e folhas do loureiro, em que se transformaria depois; tal traço é ainda reforçado pelo desespero da fuga, porquanto seus braços súplices formariam os galhos da árvore. *Ciane*, lacrimosa, já era o prenúncio do lago no qual se metamorfosearia; e assim por diante.

O caso mais interessante, no entanto, é o do dilúvio. Calvino cita que há uma “economia que se estende ao nome”, quando fala da *uena*, que serve tanto às rochas quanto aos homens. Chega-se, aí, ao ponto principal do tema em questão. A proposta deste capítulo é procurar enxergar em Ovídio uma espécie de *escultor* das formas e *pintor* das paisagens desse mundo novo que se vai organizando. No entanto, tais definições só podem, obviamente, ser tomadas em sentido metafórico, visto que Ovídio é um poeta, e a construção de seu *universo* se dá, naturalmente, pela poesia. O que ele faz, de fato, é conferir a essa poesia características de outras artes. É como se, lançando mão de uma metáfora bem ao gosto das *Metamorfoses*, Ovídio sofresse, ao final do livro, a transformação em pintor ou escultor, visto que já demonstrava ter elementos dessas artes antes mesmo da mudança final, tal como *Dafne* já continha traços das folhas do loureiro em seus cabelos *desgrenhados*.

No entanto, a matéria de Ovídio, o material físico ou *plástico*, com o qual trabalha, não é outro senão *as palavras*. É com elas que ele constrói formas e cores; é nelas, também, como no caso de *uena*, que a citada “lei da economia interna” atua. Como exemplo mais explícito de tal expediente, pode-se citar o nome de *Hermafrodito*, personagem filho de *Hermes* e de *Afrodite*, ainda que o nome estivesse já em circulação na mitologia greco-latina, não sendo criado em *Metamorfoses*. Houve, aí, para configurar o novo nome, a junção dos dois primeiros, que o originaram.

Uma das ocasiões em que isso se verifica com grande intensidade, principalmente por sua localização no poema, o que o carrega de um peso simbólico muito maior, é o dos dois primeiros versos de *Metamorfoses*. A análise desses versos, mostrada a seguir, feita pelo Professor Dr. Márcio Thamos, em minicurso realizado sobre *Metamorfoses* (*Metamorfoses: o caleidoscópio poético de Ovídio*. Minicurso ministrado na FCL – UNESP, Araraquara, de 27 a 30 de maio de 2003), será, aqui, reproduzida da melhor maneira possível. De início, convém apresentar os versos em questão:

*In noua fert animus mutatas dicere formas*

*Corpora di coeptis nam uos mutastis et illas*

(OVÍDIO. *Metamorfoses*. Livro I. Paris: Éditions Garnier Frères. Classiques Garnier, 1953)

O que interessa, sobretudo, é o período inicial, que vai de “*in noua*” até “*corpora*”. Em uma possível tradução de serviço, sem finalidades de equivalência artística com o texto original, ter-se-ia o seguinte: “O ânimo leva a dizer formas mudadas em novos corpos”, ou, mais livremente, “o ânimo me leva a narrar formas sendo mudadas em novos corpos”. Essa é a proposição do poema, e, como já se viu em outro capítulo, o *animus* é invocado ao invés das tradicionais *musas*. Para se ter uma idéia, no entanto, de como é desenvolvido por Ovídio o expediente poético de transformar palavras em outras, aproveitando características que já estivessem presentes em suas formas iniciais, nos versos em questão, até de forma simbólica para o restante do poema, é preciso apresentar uma análise da sintaxe latina: O *nominativo* da frase é *animus*, os verbos são *fert* e *dicere*, ambos ligados a *animus*; o *acusativo* de *dicere* é o sintagma *mutatas formas*. Essa é a construção nuclear, com sujeito, verbo e objeto, que, numa ordem sintática mais próxima do português, ficaria da seguinte maneira: *animus fert dicere formas mutatas* (“o ânimo leva a dizer formas mudadas”). *Sobra*, aí, entretanto, um *in nova corpora* (na verdade, complemento adverbial do particípio *mutatas*, que vem do verbo *mutare*), que também faz parte do predicado da frase, e, não coincidentemente, **inicia** e **fecha** o período. Trata-se de uma construção também em *acusativo*, em que *nova* e *corpora* estão na forma de *neutro plural*, precedidos pela preposição *in*, que rege aquele caso.

O fato de *in nova* ter sido alocado, no desenho gráfico do verso, exatamente acima de *corpora*, e ambos imbricarem-se em ligação sintática tão direta, não é fortuito. É o início do poema. São os dois primeiros versos, em que o poeta apresenta o que irá acontecer ao longo dos milhares de outros versos que virão na seqüência: ele transformará formas em outras, narrando como se deram tais transformações. Mas, ao fazê-lo, ele também transformará *palavras* em outras *palavras*, já que essa é sua única matéria plástica. O poema é constituído de milhares de versos, em hexâmetros datílicos<sup>9</sup>, todos metricamente iguais. Seria como se, de certa forma, ele fosse transformando, sempre, um verso em outro exatamente equivalente, porque metricamente idêntico, mas sempre segundo a “lei da economia”, já que não há sílaba que sobre, ou sílaba que falte, no arranjo prosódico do hexâmetro. A mesma marcação

---

<sup>9</sup> O hexâmetro é um verso latino composto de seis pés. Cada pé é composto por duas sílabas longas, ou uma longa e duas breves. No caso do hexâmetro datílico, há, necessariamente, um dátilo no quinto pé, ou seja, um pé métrico composto por uma sílaba longa e duas breves.

rítmica e métrica, que se inicia no primeiro verso, findará exatamente igual após os mais de doze mil versos seguintes. *Nada se perde, nada se cria, tudo se transforma*. E a construção *in nova corpora* representa, simbolicamente, essa situação. Quer pelo seu significado mesmo, quer pelo fato de indicar o processo do poema como um todo, sendo, ao mesmo tempo, um exemplo desse mesmo processo. Pode-se dizer que Ovídio comporta-se de modo *performativo* (Cf. Verbetes presente em GREIMAS, A. G. et COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, s/d).

Tanto *in nova* como *corpora* são metricamente idênticos. Ambos constituem os primeiros pés dos seus versos, os dois primeiros do poema (sempre é bom frisá-lo, para atentar para a importância de sua localização, atuando como *ícone* do processo de metamorfose<sup>10</sup>). Há uma aproximação sintática entre *in nova* e *corpora*, que não há entre *in nova* e *mutatas*, por exemplo. Dessa forma, os sintagmas *in nova* e *corpora* concordam em caso, número e gênero, e um remete, portanto, ao outro. Embora estejam assim próximos sintaticamente, estão separados pelo verso. Há quase um verso todo os separando. Não gratuita a alocação escolhida por Ovídio; ele pretende chamar atenção para essa pequena construção, paralela aos versos:

-    ~    ~

*In nova*

-    ~    ~

*Corpora*

Em termos semânticos, *in nova corpora* significa a essência de *Metamorfoses*: as transformações de formas primitivas em formas secundárias. Plasticamente, tem-se a mudança de *palavras* em outras, mas mantendo sempre, segundo a “lei de economia”, as características que a forma/palavra anterior já apresentava. A primeira mudança feita no poema, a primeira transformação, a primeira metamorfose, é essa de *in nova* para *corpora*. Mantém-se a característica inicial: a equivalência métrica, mas muda-se a palavra, exatamente na expressão que representa semanticamente tal mudança. Ovídio *força* a construção para que ela fique espacialmente assim disposta, para apresentar uma

<sup>10</sup> Toma-se, aqui, a definição de *ícone* de Edward Lopes: “há [...] uma certa similitude visual entre o significante e o significado” (*Fundamentos da Lingüística Contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 43). No caso de *in nova corpora*, há uma representação visual, um *desenho* do que está sendo dito, denotativamente, no texto.

espécie de *truque*, de *brinquedo* com palavras, indicando, iconicamente, o que seja a essência da obra: ao mesmo tempo em que afirma com palavras, exemplifica o processo com uma espécie de *jogo* entre elas. Não fosse o fato de *corpora* estar sintaticamente tão ligado a *in nova*, poderia não haver essa dupla remissão, porque reforçada pela métrica – os dois elementos do sintagma integram-se em um único pé, composto de uma sílaba longa e duas breves – e a atenção também não seria desviada para esse canto esquerdo, onde praticamente uma *pequena área* semântica, sintática e icônica demarcará o ponto de partida para a semiose do poema.

Viu-se, pois, como Ovídio é o *escultor* de seu poema, através de sua matéria, a palavra. Ele também *arquiteta* o universo que vai criando, constituindo suas paisagens, seja através das metamorfoses que narra – a formação de um lago, de uma fonte, de um rochedo – ou mesmo das descrições espaciais, tão ricas nesse poeta que gosta de “abusar” das cores e dos detalhes. No episódio de Aracne, que será analisado em particular, em outro capítulo, há uma clara relação entre o vermelho e o branco, por exemplo. A primeira cor é reiteradamente citada, ou palavras de seu campo semântico, na definição de Pallas, ao passo que a outra é relacionada sempre a Aracne. Ovídio é, aí, o *pintor* dessas formas que vai criando. Ainda no presente capítulo, após algumas considerações sobre suas propriedades cinematográficas – que se aproximam de técnicas futuras do cinema, é claro – mostrar-se-á como Ovídio praticamente *pinta* um quadro, visualmente falando, para o episódio da metamorfose de Acteon.

Para finalizar esse tema, será conveniente ler mais uma vez o que escreveu o crítico italiano Ettore Bignone. Se foi muito criticado aqui, em capítulos anteriores, há que se fazer menção a ele agora, visto que tais propriedades de *escultor* e de *pintor*, presentes em Ovídio, foram por ele identificadas:

Ovidio no es un gran poeta de la naturaleza, pero sabe expresar con arte refinado la sensualidad de los paisajes hermosos o de los rincones tranquilos de la intimidad campestre. Goza de la naturaleza con el gusto próprio de las épocas acostumbradas a la vida ciudadana, como de un perfume silvestre que tiene especial encanto debido al contraste con el refinamiento de una existencia artificiosa; y há aprendido de los artistas plásticos a dar por fondo a sus grupos mitológicos la silenciosa belleza de los campos, como en estos versos tomados del mito de Acteón: [...] Todo es aquí arte de paisajista y de escultor: la naturaleza silvestre, umbría, solitaria, revela el candor de los bellos cuerpos virginales. Parece un bajorrelieve de la escultura helenística, o un antiguo fresco de Pompeya o Herculano.

(1952, p. 319)

O que interessa, no excerto apresentado, é identificar que não foram indiferentes, tampouco passaram despercebidas, a Bignone, as qualidades *plásticas* de Ovídio. Ele até identifica um “baixo relevo” e chama ao poeta “paisagista”, reconhecendo que ele “aprendeu dos artistas plásticos” como descrever um plano de fundo rico para seus episódios narrados. O fato de relacionar tudo isso ao contexto externo da obra, como o fato de Ovídio ser um poeta cidadão, e aproximar-se, na composição de afrescos, às cenas representadas em cidades romanas, como as de Pompéia e Herculano, reflete a tendência de o crítico analisar a obra do sulmonense por um viés biográfico, mesmo quando fala de suas características estéticas, como se verifica nesse caso em particular.

Em outro trecho, mesmo relacionando as influências *pictóricas* de Ovídio ao tempo histórico da época, de maneira exagerada – um poeta se impregna naturalmente do seu contexto cultural, escusado é dizê-lo, mas não quer dizer que toda e qualquer descrição tenha que apresentar seu referente externo imediato e direto – Bignone, mais uma vez, reconhece suas características mais *plásticas*:

Cuando Apolo admira a Dafne, la bella y esquiva ninfa agreste, con los cabellos sueltos, y se dice a sí mismo: ‘oh! que bien estaría adornada’ no habla el dios antiguo, sino el mismo Ovidio, el elegante poeta de la elegante Roma de Augusto. Es Ovidio quien en Apolo habla, admira y ama; es él quien ve huir a la ninfa y admira sensualmente sus miembros, que revelan las vestiduras ligeras, las que el viento adhiere al cuerpo, en la artística visión de una fugitiva belleza estatuaria. Es Ovidio, el contemporáneo de los pintores de Herculano y Pompeya, quien capta y reproduce en el verso las grandes posibilidades pictóricas de las vestiduras y de los cabellos impulsados hacia atrás por el viento en el ímpetu de la carrera. [...] Y con este arte de poeta escultor se complace Ovidio en modelar en el verso el transformarse de Dafne en árbol, tanto como Bernini [**ver anexo 6, p. 131**] en su resplandeciente mármol romano. (1952, pp. 320-321)

Mesmo com os equívocos já identificados anteriormente, como o de afirmar que “não é Apolo que fala, mas Ovídio” – espera-se que ele se refira a um eu-lírico, ao menos – Bignone aqui classifica o sulmonense como “escultor”, chegando a afirmar que modela em verso como Bernini modela em “resplandecente mármore romano”. Antes, *Dafne* é definida como tendo uma beleza “estatutária”, e Ovídio reproduz seu cabelo e suas vestimentas, com “grandes possibilidades pictóricas”. É possível concluir que mesmo para a parte da crítica mais tradicional, que tem, na depreciação do poeta de Sulmona, a principal característica quando trata de sua poesia, tais qualidades de Ovídio se fizeram notórias. Mas, se Ovídio domina as formas mais plásticas, também

domina o ritmo de seu poema, no que chega a manter semelhança com as técnicas cinematográficas, como se procurará mostrar a seguir.

## **7.2 O ritmo do *suspense* e os diferentes ângulos de visão: a narrativa poética de Ovídio antecipa o cinema**

Um melhor exemplo do Ovídio *pintor* e do Ovídio *cinesta* será apresentado logo na seqüência, quando se fará uma análise do episódio da transformação de Acteon em cervo, por advento de Diana, com especial atenção para essas características. No entanto, como foram comentados alguns excertos da crítica em que Ovídio era visto, especialmente em *Metamorfoses*, como um poeta com domínio das formas plásticas da expressão – fazendo-o através de palavras, sempre é bom reforçar – também agora será utilizado o mesmo recurso, expondo e analisando, entretanto, trechos da crítica que colocam o poeta de Sulmona em comparação com o *cinesta*, já que seus poemas, em especial novamente suas *Metamorfoses*, apresentam técnicas que se assemelham àquelas próprias da chamada *sétima arte*.

De início, é preciso que se estabeleça uma ligação mais forte entre o cinema e a literatura, especialmente a poesia, visto que o material de expressão artística de ambos é, *grosso modo*, tão diferente a ponto de suscitar dúvidas a respeito da possibilidade de haver uma comparação e relação plausível entre ambos. Como está claro, desde o início, na poesia, a arte é feita através de palavras, ao passo que, no cinema, através de imagens e sons. A diferença, pois, é óbvia. No entanto, afirma Jakobson em seu estudo sobre a arte cinematográfica: “o signo é material de todas as artes, e para os cineastas é evidente a essência *sígnica* dos elementos cinematográficos: a tomada deve agir como signo, como letra” (*Linguística. Poética. Cinema*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 154). A última afirmação, sobre a “tomada”, é de autoria de um estudioso chamado Kulechóv, segundo o semiólogo russo. O que mais importa em tal afirmação, no entanto, é o conceito de que, como toda e qualquer arte, o cinema também atua através de *signos*. Os signos da poesia são signos lingüísticos – esse tema será abordado de novo mais à frente – e os do cinema seriam a citada “tomada”, ou seja, a forma de captação da imagem pela câmera. Mesmo tão diferentes, o fato de ambas as formas de expressão serem constituídas por signos que buscam uma expressão artística, faz com que as relações e comparações passem a ser mais possíveis e interessantes.

Jakobson escreveu seu texto em um momento (1933) em que o cinema, ainda incipiente em sua forma sonora, sofria preconceito por parte da crítica mais erudita, que tendia a duvidar, ainda, de seu caráter artístico, ainda que o período já lhes tivesse possibilitado a contemplação de produções como as de David W. Griffith (*O Nascimento de uma Nação*, 1915; *Intolerância*, 1916), Sergei Eisenstein (*O Encouraçado Potemkin*, 1925; *Outubro*, 1927), Fritz Lang (*Metrópolis*, 1926), Abel Gance (*Napoleão*, 1927), King Vidor (*A Turba*, 1928), Josef von Sternberg (*O Anjo Azul*, 1930) e Charles Chaplin (*Luzes da Cidade*, 1931), por exemplo, obras-primas para toda futura referência do cinema. Por esse motivo, e dentro desse contexto, tem sentido a crítica que faz no excerto que se apresenta a seguir. O comentário, no entanto, mesmo não tendo, para Jakobson, essa finalidade, serve muito bem para ratificar a ligação entre a literatura e o cinema, através dos *signos expressivos*:

O teórico que nega o cinema como arte percebe o filme apenas como fotografia em movimento, não considera a montagem e não quer levar em conta que, neste caso, trata-se de um particular sistema de signos; o seu ponto de vista é idêntico ao do leitor de poesia para o qual as palavras não têm sentido. (2004, p. 155-6)

Ou seja: um cinema que não apresentasse qualidades artísticas seria exatamente igual a um texto que buscasse finalidades somente de comunicação – com predomínio daquilo que Jakobson chamaria de *função referencial da linguagem* (Linguística e Poética. In: *Linguística e Comunicação*. 20ª edição. São Paulo, Editora Cultrix, 2005, pp. 129 e ss.). Mas, do mesmo modo que a linguagem verbal é composta de signos lingüísticos que podem servir, dependendo do contexto, a finalidades artísticas, a linguagem cinematográfica também é composta de signos que possam servir a diferentes propósitos. Se se permite, aqui, uma digressão expressiva, a propósito do tema que se está discutindo, seria cabível pensar em que a filmagem do aniversário de cinco anos de uma criança, por exemplo, apresentará o mesmo potencial artístico que a canção-tema *Parabéns a Você*, entoada no ápice da festa: provavelmente nenhum, a menos que tal *cena* viesse inserida no bojo de uma *tomada* cinematográfica, em que estivessem presentes outros muitos elementos expressivos – como o *ângulo*, por exemplo – que a dotassem de expressão artística. Dessa forma, é possível afirmar que é devido a ser, a exemplo da literatura, feito de signos, que têm a capacidade da expressão, que a *montagem* (dir-se-ia, a escolha de elementos de uma mesma natureza – ou paradigmáticos – combinados numa seqüência – ou sintagma – que os favoreça e

revele) desses signos conferirá o *status* artístico ao cinema. É aí que entra, principalmente, a figura do diretor de cinema, e também a do diretor de fotografia, que é a quem cabe escolher (ou *fabricar*) a luz, a distância e o tipo de lente a serem usados em uma filmagem, a velocidade, etc. Na poesia, é o poeta. A arte não está nas palavras, como não está nas imagens e sons. Mas no modo de captá-los e organizá-los ou, antes, no modo de projetar o eixo da *seleção* sobre o eixo da *combinação*, para usar a nomenclatura de Jakobson.

Jean-Claude Bernardet, em *O que é cinema* (6ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984), define objetivamente a criação artística cinematográfica, enquanto fenômeno sógnico e expressivo, a partir da *seleção* e da *combinação*:

Filmar [...] pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva. [...] Depois, na composição do filme, as imagens filmadas são colocadas umas após as outras. [...] a linguagem cinematográfica é uma sucessão de seleções, de escolhas: escolhe-se filmar o ator de perto ou de longe, em movimento ou não, deste ou daquele ângulo; na montagem descarta-se determinados planos, outros são escolhidos e colocados numa determinada ordem. (pp. 36-37)

E também, de forma bem contundente:

Os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica não têm em si significação predeterminada: a significação depende essencialmente da relação que se estabelece com outros elementos. [...] Por isso o cinema é basicamente uma expressão de montagem. [...] Decorre do fato de os elementos adquirirem significação pela sua inserção num conjunto, num contexto, que esta significação nunca é precisa, delimitada [...]. (pp. 40-41)

Dessa maneira, do mesmo modo que, mais comumente, comparam-se e relacionam-se escritores a pintores – vale citar, aqui, o *ut pictura poesis...*, de Horácio – pode-se fazer o mesmo com relação à poesia e ao cinema. É assim que passa a ser possível e pertinente analisar um poeta que viveu há dois mil anos, como Ovídio, de acordo com expedientes presentes em sua produção poética e que se assemelham a outros presentes no processo cinematográfico, arte que surgiu quase dois milênios depois de sua morte.

Estabelecida a pertinência da análise, pode-se passar, agora, ao sentido em que ela possa ser feita. Jakobson classifica o cinema como a arte da *metonímia* ou da *metáfora*:

*Pars pro toto* é o método fundamental da conversão cinematográfica dos objetos em signos. A terminologia da cenarização, com os seus “planos médios”, “primeiros planos” e “primeiríssimos planos”, é nesse sentido bastante instrutiva. O cinema trabalha com fragmentos de temas e com fragmentos de espaço e de tempo de diferentes grandezas, muda-lhes as proporções e entrelaça-os segundo a contigüidade ou segundo a similaridade e o contraste, isto é: segue o caminho da metonímia ou o da metáfora (os dois tipos fundamentais da estrutura cinematográfica). (2000, p. 155)

Se, para o cinema, os dois tipos fundamentais de estrutura são justamente a metonímia e a metáfora, é claro que a relação com a poesia está intrinsecamente implicada. Para confirmá-lo, basta citar novamente o próprio Jakobson, para quem até mesmo a rima, até mesmo a métrica – dois dos expedientes mais caros à poesia – são formas de metáfora (2005, pp. 149-150). Esses particulares serão abordados no próximo capítulo, quando será empregado o conceito jakobsoniano de *paralelismo* para analisar a passagem escolhida das *Metamorfoses*, qual seja, o episódio do relato mítico da transformação de Aracne. Para sintetizar: a base da poesia está, exatamente, na metáfora e também na metonímia, principalmente na construção da “parte pelo todo” (*pars pro toto*).

Há que se lembrar que o cinema, no entanto, não é feito só de imagens, mas também de sons com os quais são sincronizados, de forma a criar um sistema, uma estrutura de sentido. É daí que se pode retirar um exemplo bem significativo do uso da metonímia. Basta lembrar o já clássico filme de Steven Spielberg, *Tubarão* (1975), em que, por problemas técnicos com o robô criado para representar o peixe marinho, os realizadores foram forçados a buscar uma saída que, depois, mostrou-se genial e se perpetuou como marca registrada do filme: fazer com que o expectador reagisse apenas pela suposição de que o tubarão estivesse presente numa cena dada, sem fornecer sua real imagem. Isso foi conseguido por efeito da música. A imagem do peixe raramente aparecia, mas sua música aparecia constantemente. A sugestão do tubarão acabou por dar mais suspense e causar mais pânico aos espectadores do que a imagem causaria, fato que a seqüência de filmes similares, tratando do mesmo tema, veio provar. E não há maior “parte pelo todo” que essa, já que o tubarão, representado pela música, sequer por um pedaço de imagem, pouco teve que aparecer até praticamente a parte final do filme, embora não tenha deixado de estar presente nele em nenhum momento.

Na literatura, tal procedimento é comum. Não com a música, é claro, mas com situações conotadas, que servem a uma representação também metonímica. Para não alongar demais esse tema, basta citar o já comentado trecho em que Dante, em sua

*Comédia*, se encontra no Limbo com os cinco poetas: Virgílio, Homero, Horácio, Ovídio e Lucano. Ele é, no nível denotado, admitido no *grupo* apenas. Mas no conotado, ele é admitido na poesia que o antecedeu, na tradição literária de séculos antes dele. O grupo de seis poetas, formado por simples sombras, é a “parte” que, metonimicamente, representa o *todo* da literatura ocidental de até então. No trecho a ser analisado de modo mais pormenorizado no presente estudo, que trata da metamorfose de *Aracne*, tais procedimentos metonímicos serão mais explicitados com relação a Ovídio, como a presença das cores representando a hierarquização dos personagens, ou mesmo a mudança rítmica através da presença de mais ou menos sílabas breves dentro dos pés dos hexâmetros.

Um exemplo de metáfora no cinema, por sua vez, pode ser encontrado no premiado filme de Steven Spielberg, *A Lista de Schindler* (1993), com relação à presença de uma garotinha que aparece em alguns momentos da seqüência narrativa. No filme, em preto-e-branco, a imagem da menina é a única, além de algumas velas sendo acesas ao final, que aparece sempre em cores. Em um ambiente de guerra, se pode interpretar a presença colorida da criança como representando, metaforicamente, a esperança. A aparição acompanha o estado de espírito de Oscar Schindler, protagonista do filme. No momento em que ele, já mais preocupado com a vida dos judeus que trabalham em sua fábrica do que propriamente com o lucro da empresa, conseguido pela mão de obra gratuita e a necessidade bélica, recebe a notícia de que terá que fechar a fábrica, a garota aparece morta, em uma pilha de corpos a serem enterrados, simbolizando, com a morte metafórica da cor (relacionada à juventude), a desesperança momentânea do protagonista sobre os destinos da guerra e da vida de seus protegidos. Em um momento de maior esperança, todavia, no final do filme, no instante em que a guerra terminará, a cor surge novamente, então nas chamas das velas do culto judaico que, após vários anos de intermitência, pode ser novamente realizado.

Sobre a literatura, escusado é citar exemplos, já que a metáfora está presente em todo e qualquer poema, seja antigo ou moderno, visto que a poesia, ao atribuir valor *simbólico* aos signos, passa a usá-los pra representar, substituir e serem equivalentes, tanto metafórica quanto metonimicamente, de outros signos lingüísticos. A poesia “fala” através de metáforas, poder-se-ia dizer, e isso seria repetir um lugar comum literário. Como já se disse, uma melhor conceituação sobre metáfora e metonímia será feita no capítulo seguinte, quando será explicitada a teoria do *paralelismo*, de Jakobson, a ser

empregada na análise do poema de Ovídio e ao relato mítico de *Aracne*, em especial.

O que mais interessa, por ora, é tratar das relações de Ovídio e suas *Metamorfoses* com a arte cinematográfica. Quem também afirma tal relação é, mais uma vez, Ítalo Calvino, em seu já citado artigo *Ovídio e a Contigüidade Universal*:

As *Metamorfoses* são o poema da rapidez, tudo deve seguir-se em ritmo acelerado, impor-se à imaginação, cada imagem deve sobrepor-se a uma outra imagem, adquirir evidência, dissolver-se. É o princípio do cinematógrafo: cada verso como cada fotograma deve ser pleno de estímulos visuais em movimento. O *horror vacui* domina tanto o espaço quanto o tempo. Ao longo de páginas e mais páginas todos os verbos estão no presente, tudo acontece diante de nossos olhos, os fatos premem-se, toda distância é negada. E, quando Ovídio sente a necessidade de mudar de ritmo, a primeira coisa que faz não é mudar o tempo dos verbos mas a pessoa, passar da terceira para a segunda, isto é, introduzir a personagem sobre a qual está para falar dirigindo-se a ela diretamente com o tu: “*Te quoque mutatum torvo, Neptune, iuvenco...*”<sup>11</sup>. O presente não se encontra só no tempo verbal mas é a própria presença da personagem que é evocada. Mesmo quando os verbos estão no passado, o vocativo provoca uma aproximação repentina. Este procedimento é muitas vezes usado quando vários sujeitos executam ações paralelas, para evitar a monotonia na listagem. Se de fulano se falou na terceira pessoa, Tântalo e Sísifo entram em ação por meio do tu e do vocativo (...). Existem também os momentos (...) em que o relato deve ser menos célere, passar para um andamento mais calmo, fazer do transcorrer do tempo algo suspenso, uma distância velada. (2000, p. 37-38)

Se é possível aproximar a poesia e o cinema por conta da metonímia e da metáfora, expedientes artísticos presentes tanto em um tipo como em outro de expressão, bem como pelo fato de tal expressão dar-se através de signos que, como se verá mais adiante, têm a propriedade de aparentarem ter uma carga simbólica ou mesmo icônica, a relação das artes cinematográficas com Ovídio é ainda mais forte, por inúmeros motivos. Calvino cita os dois principais: o “ritmo” e a “mudança de ângulos de visão”. Para o crítico italiano, o ritmo seria “acelerado”, de acordo com o “princípio do cinematógrafo”, em que “cada imagem deve sobrepor-se a uma outra imagem”. Assim, exatamente como no cinema, “os fatos premem-se” e “toda distância é negada”. Isso porque “todos os fatos estão no presente”, tudo “diante de nossos olhos”. Ovídio, quando narra um episódio, evita, de fato, fazer o que seria mais comum a alguém que

---

<sup>11</sup> “[Aracne dispôs]-te também, Netuno, transmudado em majestoso novilho”.

“conta histórias”: a narração no pretérito. Ele traz a ação exatamente diante de nós, como discorre Calvino. Ao *presentificar* a ação, torna-a mais atrativa e mais dinâmica.

Mas como escrever um poema de quinze livros e mais de doze mil versos, sempre nessa toada, acabaria por ser enfadonho ao leitor, Ovídio lança mão de outro expediente próprio do cinema: a mudança de perspectiva, do ângulo de visão, a mudança de foco. Ele *presentifica* ainda mais a cena, através do *vocativo*. O trecho citado por Calvino, que dá conta da descida de *Orfeu* aos infernos, para buscar *Eurídice*, é de fato bem representativo. Tendo a necessidade de descrever toda a “paisagem” infernal, o eu-lírico ovidiano vai apresentando os penitentes, cujas penas cumprem em razão de crimes cometidos contra as divindades, também narrados por Ovídio em outras passagens do poema. Mas, é óbvio, Sísifo empurra a pedra ao mesmo tempo em que Tântalo tenta beber a água “fugidia”, e ao mesmo tempo em que Íxion gira perpetuamente em sua roda. Fosse na arte cinematográfica, e bastaria um *plano de conjunto* (Cf. BERNARDET, 1984) que enquadrasse os personagens e todos esses acontecimentos simultâneos. Mas a literatura sempre teve que buscar outros estratagemas, já que o entendimento lingüístico se dá de forma seqüencial. Só ao final da frase compreende-se plenamente seu sentido, e o mesmo vale para o verso. Só é possível *descrever* acontecimentos simultâneos, embora isso tenha de ser feito seqüencialmente. Para esse caso, nenhuma *presentificação* é capaz de dirimir essa aparente deficiência da linguagem verbal, em contraste com a faculdade da visão. Há, então que se falar primeiro de Sísifo, depois de Tântalo, e depois de Íxion. Ovídio, no entanto, dá, ao menos, mais dinamismo à *cena*: se sua narrativa segue em terceira pessoa, ele usa o *vocativo*, e, através do “*tu*”, aproxima seus leitores ou sua audiência do personagem descrito, passando a narrativa poética para a segunda pessoa. Seria como um *close*, técnica depois usada no cinema, um *primeiro* ou *primeiríssimo plano* (Idem, *ibidem*), para tornar mais real a caracterização do momento, e chamar a atenção para o personagem tratado.

Calvino ainda cita o “andamento mais calmo” do poema em alguns momentos. A arte cria seus efeitos, sobretudo, através da oposição. Uma canção que for *gritada* desde seu início, tende a não ter, no refrão, o mesmo efeito que teria uma canção que iniciasse em um tom mais baixo e fosse, em um crescente, subindo o tom até o refrão. Desde que a idéia, é claro, seja a de se chamar a atenção para o refrão, o que geralmente ocorre nas canções populares.

Em *Psicose* (1960), clássico filme do diretor Alfred Hitchcock, voltando à comparação com o cinema, é a variação da música que cria o suspense, na tão famosa *cena do chuveiro*. Há uma oposição entre “música mais rápida e alta” *versus* “música mais lenta e baixa”. O *clímax* coincide, pois, com o momento de música rápida e alta, ao passo que o crescente anterior, que é feito com a música lenta e baixa, enquanto o crime se configura, mas não chega a se materializar, vai aumentando o suspense, até o momento do *clímax*, em que a “subida” da música acompanhou e deu dinamicidade à ação do assassino. Não houvesse a oposição entre uma e outra, e o efeito não existiria, com a cena alcançando menos suspense do que apresenta. Tal análise é feita, de forma mais aprofundada, por Brener, em um estudo que mostra exatamente os efeitos da música de Bernard Herrmann nas fitas de Hitchcock (*A Construção do Suspense. A música de Bernard Hermann em filmes de Alfred Hitchcock*. São Paulo: iEditora, 2003). Pois com a poesia também é assim. Mesmo narrando de forma dinâmica, mesmo *presentificando* a ação, trazendo os fatos para diante dos olhos do leitor, como estabelece Calvino, a repetição ininterrupta desse expediente tenderia a uma natural monotonia. É aí que Ovídio faz uma *pausa*. Descreve um ambiente todo detalhado, ou mesmo chama a atenção para uma metamorfose menor. Depois do *descanso*, volta com vigor à *cena* principal. Como exemplo disso, em *Metamorfoses*, tem-se o já citado trecho em que a narração do episódio do salvamento de *Andrômeda* por *Perseu* é simplesmente interrompido para a descrição da formação do *coral*, advento da cabeça de *Medusa*, pousada sobre algumas algas marinhas, com o complemento da descrição do divertimento das ninfas locais, após a descoberta do novo “brinquedo”.

Calvino, mais uma vez, define outra “lei” das *Metamorfoses*, que diz respeito exatamente a essa característica da mudança para propiciar uma alteração de ritmo, e das variações para manter a narrativa sempre atrativa e com vivacidade: “a paixão que domina seu talento compositivo [de Ovídio] não é a sistematicidade mas a acumulação, que anda junto com as variações de perspectiva, as mudanças de ritmo” (2000, p. 37).

Ficasse preso a um sistema narrativo, e Ovídio acabaria caindo numa inevitável monotonia. Mas sabendo lidar com as oposições, sabendo variá-las de forma a deixar o poema sempre célere e presente, ele soube conduzir uma obra poética de tamanha envergadura, o que não foi, decerto, tarefa fácil, tendo em vista a multiplicidade de episódios, situações, e quantidade de mitos a serem narrados, muitos dos quais com

pouquíssima relação entre si, *problema* que o talento poético de Ovídio também resolveu, criando ligações lógicas entre os diversos relatos.

Outro recurso utilizado por Ovídio, semelhante também a outros usados no cinema, é a mudança na perspectiva do narrador, que poderia ser comparada, aqui, a uma mudança de posição de câmera de acordo com o protagonista de cada cena. O narrador do poema, assim, é o mesmo que conta um episódio de uma maneira, para contá-lo de outra logo em seguida, como se tivesse mudado seu ângulo de visão. No cinema é fácil buscar referências, sobretudo nas produções mais contemporâneas. Pense-se, por exemplo, no ponto alto da produção do diretor Quentin Tarantino, *Pulp Fiction* (1994). Nesse filme, como em outros seus como *Kill Bill*, volumes I e II (2003/2004), só se tem pleno conhecimento do que realmente ocorreu em determinado episódio, após o ponto de vista de vários personagens serem apresentados. Fica sempre faltando um “pedaço”, que será complementado pela próxima inserção sobre o mesmo episódio, e assim por diante. Sempre que um personagem passa de coadjuvante no episódio para protagonista, a *narração* passa a ser dele e, portanto, o narrador – a câmera – vai mudando, apresentando novos detalhes decisivos e indispensáveis para o entendimento do todo, de acordo com o que a subjetividade desse personagem observou ou não daquilo que aconteceu à sua volta.

Ovídio, como já foi citado, nos apresenta um Júpiter grandioso e uma narrativa quase heróica de seu rapto de *Europa*, para, depois, mostrar o mesmo episódio de forma zombeteira na tapeçaria de *Aracne*, sem condená-la, criticá-la ou ironizá-la, mas dando todos os detalhes da melhor maneira possível, do mesmo modo que havia feito, antes, com o “outro lado” da versão do mito. Tal relato mítico, juntamente com outros, são assim caracterizados por Calvino, e principalmente o fato de Ovídio apresentar os “dois lados” neles envolvidos:

Tudo depende do espírito com que o mito é narrado: às vezes os próprios deuses relatam os mitos dos quais são partes interessadas como exemplos morais para admoestar os mortais; em outros casos, os mortais usam os mitos de modo polêmico ou como desafio aos deuses, como fazem as Piérides ou Aracne. Ou quem sabe existem mitos que os deuses gostam de ouvir contar e outros que preferem sejam silenciados. As Piérides conhecem uma versão da escalada dos Gigantes ao Olimpo, vista da parte dos Gigantes, com deuses assustados e obrigados a fugir (Livro V). Ela é contada depois de terem desafiado as musas na arte de narrar e as musas respondem com outra série de mitos, que restabelecem as razões do Olimpo; depois punem as Piérides transformando-as em pegas. O desafio aos deuses implica uma intenção irreverente ou blasfema no relato: a tecelã Aracne desafia Minerva na arte de

tecer e representa numa tapeçaria os pecados dos deuses libertinos (Livro VI). (2000, p. 34)

Ovídio, pois, não se priva de nenhum *ângulo*, de nenhuma visão possível. É sua intenção, como versificou logo no início do poema, “*contar toda a história do mundo, do início até os dias atuais*”. Logo, nada deve ser escondido. A proposta do poema é a de organizar um *cosmos* a partir de um *caos* inicial. Mais do que um cosmos físico, há a formação de um cosmos metafísico, como já se disse anteriormente, em que as divindades vão sendo caracterizadas, com suas personalidades, atribuições e, sobretudo, histórias, lendas e mitos. Mas isso não indica que o eu-lírico ovidiano se curve ante o “mais forte”, e narre apenas uma espécie de “*história oficial* das divindades”. Seu compromisso é, antes de tudo, com a proposta do poema, a qual foi estabelecida logo no início e exposta aos leitores. Há várias vozes no poema, e sua tarefa é justamente organizá-las, sem suprimi-las.

O principal a se observar em tal fato, é que Ovídio não dá preferência a uma versão ou outra. Sua tarefa é expor, apenas. Seu estilo mais retórico e exagerado se presta, então, tanto a uma coisa como ao seu oposto exato. Não que isso surpreenda, visto que, em obras anteriores, como *Amores*, ele ora faz uma defesa da não traição, ora faz uma defesa da traição em relação à Corina; em *A Arte de Amar*, escreve dois livros destinados aos homens, ensinando-os a iludirem as mulheres, e depois faz um terceiro livro destinado às mulheres, ensinando-as a iludirem os homens e a se esquivarem dos ardis expostos nos primeiros livros. O que espanta é justamente – mas, também, é motivo de admiração – o modo como ele consegue, tão convincentemente, defender coisas antagônicas de forma tão calorosa e lógica. A respeito, ainda, do episódio de Aracne, desenvolvendo justamente essa idéia, acrescenta Calvino:

A precisão técnica com que Ovídio descreve o funcionamento dos teares durante o desafio pode indicar-nos uma possível identificação do trabalho do poeta com a tecelagem de uma tapeçaria de púrpura multicolorida. Mas qual? A de Palas-Minerva, onde, ao redor das grandes figuras olímpicas com seus tradicionais atributos, são representadas, em cenas minúsculas nos quatro cantos da tela, emolduradas por ramos de oliveira, quatro punições divinas a mortais que desafiaram os deuses? Ou então a de Aracne, em que as seduções insidiosas de Júpiter, Netuno e Apolo, que Ovídio já havia narrado por extenso, ressurgem como emblemas sarcásticos entre guirlandas de flores e festões de hera (não sem o acréscimo de alguns detalhes preciosos: Europa que, transportada através do mar na garupa do touro, ergue os pés para não se

molhar: “...tactumque vereri/ adsilientis aquae timidisque reducere plantas”<sup>12</sup>. (2000, p. 35)

Calvino expõe exatamente a situação que aqui foi comentada: Ovídio *pende* para algum lado, quando narra: ele o faz tanto para o de *Pallas*, como para o de *Aracne*. No capítulo em que se fará a análise minuciosa desse episódio, será possível constatar que, assim como o afirma o crítico italiano, há um campo semântico de palavras relacionadas ao fazer da escrita e ao fazer da tecelagem, mas de tal forma polissêmico, que serve tanto a uma atividade como a outra. Ovídio, pois, “toma partido” na questão apenas do lado do *fazer narrativo*, que, no episódio, é metaforizado pelo fazer do tecelão, e não especificamente por uma tecelã ou outra. Sua defesa maior, dado que defende partes conflitantes com a mesma desenvoltura, é pela liberdade de “tecer”, aqui entendido como fazer textos ou produtos têxteis, simplesmente. Calvino também concebe a questão da mesma forma, e responde a própria pergunta que fez, anteriormente, ao final do excerto apresentado:

Nem uma coisa nem outra. Na grande amostragem de mitos que é o seu poema inteiro, o mito de Palas e Aracne pode conter por sua vez duas amostragens em escala reduzida, com direcionamentos ideológicos opostos: um para infundir temor sacro e o outro para incitar à irreverência e à relatividade moral. Quem daí concluísse que o poema inteiro deve ser lido do primeiro modo – dado que o desafio de Aracne é cruelmente punido – ou do segundo – uma vez que a transcrição poética favorece o culpado e a vítima – estaria enganado: as Metamorfoses pretendem representar o conjunto do que é passível de ser narrado transmitido pela literatura com toda a força de imagens e de significados que ele comporta, sem decidir – segundo a ambigüidade propriamente mítica – entre as chaves de leitura possíveis. Só reunindo no poema todos os contos e as intenções de conto que fluem em todas as direções, que se acumulam e pressionam para canalizar-se na extensão ordenada de seus hexâmetros, o autor das Metamorfoses terá a certeza de não corresponder a um desenho parcial mas à multiplicidade vivente, que não exclui nenhum deus conhecido ou desconhecido. (2000, p. 34-35)

Se é tendência da poesia “dizer o máximo usando o mínimo”, ou seja, buscar que os signos lingüísticos utilizados em um poema, alcançando a esfera de *semi-símbolos poéticos* – pretende-se discorrer mais sobre isso no próximo capítulo – consigam portar significados tais que os tornem polissêmicos, o mesmo se dá com

<sup>12</sup> “[E parecia a própria Europa] a temer o contato da água que espirra, e a recolher os pés receosos.”

Ovídio e suas *Metamorfoses*.

De início, pode parecer contraditório que um poema de extensão tão grande busque ser polissêmico, pelo menos tendo em vista seu aspecto meramente narrativo. As palavras usadas em um romance em prosa, por exemplo, não são tão carregadas de relações simbólicas e polissêmicas como as de um poema. O romance é extenso e, por isso, nem sempre precisa do *mínimo* para dizer o *máximo*, já que há espaço suficiente para que se diga tudo, o que não quer dizer que não esteja imbuído de uma carga simbólica (e, portanto, poética), com amplas significações em planos mais conotados, apenas que o faz mais na estrutura semântica que, propriamente, nos efeitos expressivos de cada palavra *selecionada e combinada*. Já em um poema, cada vírgula é fundamental para o todo da significação de forma mais determinante e decisiva. Não há nada que, estritamente, possa sobrar ou faltar. E as *Metamorfoses* de Ovídio, mesmo sendo uma narrativa extensa, também busca a polissemia.

Quanto mais uma obra for carregada de valor polissêmico, mais ela será rica em significações múltiplas, será mais conotada e, por que não dizer, mais artística. Se a intenção do poema ovidiano era dar conta de “toda a história do mundo”, ele não poderia prescindir da polissemia. Só assim, com várias possibilidades de sentidos e interpretações, é que a “história do mundo” poderia caber em seu poema, que, por maior que pudesse ter sido, ele não poderia abarcar apenas denotativamente. É por isso que, como define Calvino, não há o lado *verdadeiro* dos mitos narrados de forma tão diversa (e até controversa). Há, apenas, a possibilidade de que todos possam ser aceitos como existentes. Para alguns mitos, há ao menos duas versões, dois sentidos, ambos plausíveis. Cada um desses mitos é polissêmico, porque comporta mais de um sentido.

Calvino apresenta, ainda, outro exemplo. Se Aracne, por sua vez, é punida por não cultuar Pallas, as filhas de Míneas, cultoras da deusa, seriam punidas justamente pelo excesso de veneração, que fazia com que elas negligenciassem o culto a outros deuses, no caso o festivo Baco:

Certamente a arte de narrar, apreciada pelas tecelãs (filhas de Míneas), tem uma conexão com o culto de Palas-Minerva. Já o verificamos com Aracne, que por ter desprezado a deusa é transformada em aranha; mas podemos vê-lo também no caso oposto, num culto excessivo por Palas que leva a não reconhecer os outros deuses. Também as filhas de Míneas, de fato (Livro IV), culpadas enquanto muito seguras de sua virtude, demasiado exclusivas em sua devoção [...], serão punidas de modo horrível, com a metamorfose em morcegos, pelo deus que não conhece o trabalho mas a embriaguez, que não ouve os contos mas o canto arrebatador e obscuro. (2000, p. 35-36)

Se Minerva triunfa por um lado, aqui sucumbe por outro, na figura, é claro, de suas cultoras. Não há, pois, verdade absoluta em uma realidade *plena* como a do poema. Não há lados que tenham *razões*, mas apenas *fatos*, todos narrados pelo eu-lírico ovidiano, que tenta, de modo semelhante àquele obtido por técnicas cinematográficas, como se tentou mostrar, dar-lhes voz e liberdade de expressão, dar-lhes lugar e vez em seu poema que, mais do que grandioso, buscou ser simplesmente *completo*, não podendo prescindir de nenhum *ângulo de visão*, de nenhum *olhar*, por mais conflitante que fosse a outro já apresentado.

### **7.3 Demonstração do pictórico e do cinematográfico em *Metamorfoses*: uma análise icônica<sup>13</sup> do relato mítico da transformação de Acteon**

Para que o estudo não se prenda, apenas, à teoria apresentada e sua explanação, mas mostre, através do texto latino em si, a presença das citadas técnicas expressivas de Ovídio que se assemelham a outras usadas tanto nas artes plásticas como nas artes cinematográficas, se escolheu um trecho de *Metamorfoses* que dá conta do mito da transformação de Acteon em cervo, por advento de Diana. Segundo o relato de Ovídio, a deusa guerreira, enfurecida por ter sido surpreendida pelo mortal, enquanto se banhava – nua, portanto – o puniu com a metamorfose em animal. Acteon, que caçava com um grupo de amigos e uma matilha companheira, se viu, de caçador que era, na forma de presa, tendo que fugir dos próprios cães acompanhantes, visto que estava transformado em um simples cervo. O caçador encontrou Diana quando, ao errar pelas matas em busca de um lago ou fonte onde pudesse descansar e matar a sede, se deparou, inadvertidamente, com um local excessivamente bucólico, sendo naturalmente atraído para lá. No entanto, tais atributos do local também não foram indiferentes à deusa, que o elegeu, pois, para o seu banho, auxiliada por suas seguidoras. Mesmo sem ser culpado, afinal apenas foi distraído e infortunado, Acteon sofreu a punição, como sói ocorrer em *Metamorfoses*: não há justiça ou injustiça, há fatos e acontecimentos, tão somente. O eu-lírico ovidiano até se compadece de sua sorte, mas não julga nem condena a atitude da deusa.

---

<sup>13</sup> De acordo com a definição já apresentada anteriormente para *ícone*, a de uma representação expressiva que revela uma *imagem*, um *desenho* em similitude com o conceito representado.

Tal narração resumida do episódio aqui se faz necessária, sobretudo, pelo fato de que o trecho de que se tratará não dá conta do episódio todo, mas apenas de um momento específico. Momento esse que, pelo ritmo e suspense que vai desenvolvendo, se assemelha a uma seqüência de perseguição própria da arte cinematográfica. E que pela forma final visual apresentada, icônica, se assemelha a uma tela pintada. Eis o texto, em sua forma original latina, já com os realces que se farão úteis à análise que se quer desenvolver:

- Dum dubitat, uidere canes; primumque **Melampus**  
**Ichnobates**que sagax latratu signa dedere,  
 Gnosius **Ichnobates**, Spartana gente **Melampus**.  
 inde ruunt alii rapida uelocius aura,
- 210 **Pamphagus** et **Dorceus** et **Oribasus**, Arcades omnes,  
**Nebrophonos**que ualens et trux cum **Laelape Theron**,  
 et pedibus **Pterelas**, et naribus utilis **Agre**,  
**Hylaeus**que ferox nuper percussus ab apro,  
 deque lupo concepta **Nape**, pecudesque secuta
- 215 **Poemenis**, et natis comitata **Harpyia** duobus,  
 et substricta gerens **Sicyonius** ilia **Ladon**  
 et **Dromas** et **Canache Sticte**que et **Tigris** et **Alce**,  
 et niueis **Leucon**, et uillis **Asbolos** atris,  
 praeualidusque **Lacon** et cursu fortis **Aello**
- 220 et **Thous** et **Cyprio** uelox cum fratre **Lycisce**,  
 et nigram medio frontem distinctus ab albo  
**Harpalos** et **Melaneus** hirsutaque corpore **Lachne**,  
 et patre **Dictaeo** sed matre **Laconide** nati  
**Labros** et **Argiodus**, et acutae uocis **Hylactor**,
- 225 quosque referre mora est. Ea turba cupidine praedae  
 per rupes scopulosque adituque carentia saxa,  
 quaque est difficilis, quaque est uia nulla, sequuntur.  
 Ille fugit per quae fuerat loca saepe secutus,  
 heu famulos fugit ipse suos! Clamare libebat:
- 230 “Actaeon ego sum, dominum cognoscite uestrum!”  
 Verba animo desunt. Resonat latratibus aether.  
 Prima **Melanchaetes** in tergo uulnera fecit,  
 proxima **Theridamas**; **Oresitrophos** haesit in armo.  
 Tardius exierant, sed per compendia montis
- 235 anticipata uia est. Dominum retinentibus illis,  
 cetera turba coit confertque in corpore dentes.

(OVIDIO. *Les Métamorphoses*. Livre Troisième, 206-236. Paris: Éditions Garnier Frères. Classiques Garnier, 1953)

Como já se discorreu, em *Metamorfoses* não se encontra apenas o grandioso, mas também o simples, o *detalhe* – há que se dar conta de tudo. Na passagem citada, aquele apresentado ritmo acelerado já havia sido pausado pela descrição da atrativa natureza do local em que se dá o incidente causador da metamorfose, como também, como se pode notar, há uma descrição detalhada, simplesmente, dos cães que compunham a matilha de caça de Acteon. Tal composição pode, à primeira vista, indicar um excesso descritivo e até desnecessário por parte do eu-lírico ovidiano. Mas uma observação mais atenta dará outra interpretação.

Ovídio, como já foi colocado, busca *presentificar*, geralmente, a ação em *Metamorfoses*. É assim que apresenta ao leitor, pois, essa riquíssima passagem de perseguição, que tenta dar conta do ritmo e do desenvolvimento da mesma, em um *tom* de angústia crescente.

Se tem características que se assemelham às usadas nas artes plásticas e no cinema, é claro que Ovídio desenvolverá as mesmas através da sugestão imaginativa. Ou seja: tanto a imagem, como a sucessão delas, que o poeta consegue criar, serão feitas à medida que a leitura for acontecendo. Independente de qualquer coisa, está-se falando de poesia, feita com palavras, e qualquer efeito de sentido produzido se dará, obviamente, pela sugestão criada pelo encadeamento dos signos lingüísticos verbais na materialização do poema, durante o ato de leitura.

O trecho em análise dá conta, exatamente, do momento em que, já transformado em cervo, Acteon se vê na paradoxal situação de estar, ele, líder do grupo de caça e dono dos cães, na condição de presa. Está-se no momento exato da perseguição desse *cervo-homem* pela matilha. Ovídio, pois, poderia ter se saído simplesmente com uma solução simplificada como esta: “os cães perseguiram Acteon e o alcançaram”. Isso, é claro, exposto em um possível equivalente latino. Mas qual não teria sido o prejuízo imaginativo aos leitores se o eu-lírico optasse por esse tipo de composição! No entanto, pelo contrário, é apresentada a perseguição *detalhada*, cujo efeito é de um crescente suspense, que vai da fuga à captura da presa.

Ao elencar, um a um, todos os cães da matilha, como se pode perceber de modo mais nítido pelo realce que se procurou dar a cada um desses nomes, no texto exposto acima – realce em negrito e fonte maior – Ovídio prolonga a sensação de desespero de Acteon, e o suspense da caçada – conseguirão alcançá-lo? Transpondo a um nível

cinematográfico, seria como se, ao *presentificar* cada cão, Ovídio fosse apresentando a sua imagem, em *close* ou *primeiro plano*<sup>14</sup>, para logo em seguida ir a outro cão, também em *close*, e voltar ao anterior: “*Dum dubitat, videre canes, primumque Melampus Ichnobatesque sagax latratu signa dedere, Gnosius Ichnobates, Spartana gente Melampus*”<sup>15</sup>. Eis o momento em que Acteon é avistado pelos primeiros cães. Até então, o *olhar* está *focado* em Acteon, e seu desespero é, subjetivamente, destacado. Uma vez percebido pelos cães, com os mesmos avisando aos demais terem encontrado os vestígios de uma possível caça, não é mais Acteon o centro da narrativa, mas a matilha, o que acentua o ritmo de perseguição e o suspense.

O que segue a isso é a apresentação, agora desenfreada, dos cães. Ovídio ora se detém num *primeiro plano*, ou *plano médio*, quando fala de um cão especificamente, prolongando-se em sua descrição, como houvesse uma câmera a apresentar sua imagem, ora apresenta um *plano de conjunto*, que engloba vários cães: “*et Dromas et Canache Sticteque et Tigris et Alce*”. Ao *enquadrar* quatro cães dentro de um mesmo verso, é como se houvesse uma *visualização* dos quatro juntos. Essa variação serve a dois propósitos: Ovídio busca o efeito do terror que uma grande matilha causaria em uma presa. Dessa forma, não poderia mostrar os cães apenas um a um, já que assim não se teria a idéia do todo. E também, caso mostrasse apenas o todo, de forma menos detalhada, não criaria o ritmo de suspense que a apresentação individual e descritiva de cada cão propicia. Deste modo, alguns cães são mostrados com detalhes, adjetivados: “pêlo hirsuto”, “negro”, “alvo”, “feroz”, “sagaz”, etc., e outros até com certa ironia e crueldade, quando se descreve sua genealogia, como Ovídio faz, em *Metamorfoses*, geralmente para descrever pessoas e estabelecer suas hierarquias. Essa *câmera* que em momentos *fecha* em um cão, e em outros *presentifica* o grupo, sempre de forma alternada, vai, em forma crescente, representando todo o suspense da perseguição, *focalizada* nos perseguidores.

No cinema, tal sensação é criada exatamente da mesma maneira. Em *Encurralado* (1971), por exemplo, primeiro grande filme do diretor Steven Spielberg, a

<sup>14</sup> Curiosamente, Bernardet utiliza exatamente o exemplo do enquadramento de um cachorro para questionar a rigidez da classificação dos *planos*: “Um cachorro de corpo inteiro enchendo mais ou menos a tela: PM [plano médio] de cachorro, mas aí não teremos a porção de espaço prevista pelo PM” (1984, p. 38).

<sup>15</sup> “Enquanto Acteon hesita, os cães já o avistaram; primeiramente Melampo e o sagaz Ichnobates já anunciaram seus rastros pelo latido; de Gnosio é Ichnobates; de raça espartana é Melampo”

perseguição do caminhão sobre o carro, que acontece por uma hora e meia, se dá também por ciclos de maior ou menor tensão. Há um momento de embate mais direto entre o caminhão e o carro, seguido por um momento em que eles não duelam e às vezes até não se vêem. Depois dessa pausa, o próximo momento será novamente de embate, mas dessa vez um embate mais tenso e maior que o anterior, e assim por diante, sempre em uma crescente, o que culminará com a destruição dos dois veículos. Da mesma maneira, Ovídio vai fazendo isso com os seus cães, alternando a descrição, mais individual e mais geral, mais célere e mais pausada, a fim de que a sensação de suspense seja criada também de forma crescente e mais angustiante, por ciclos sucessivos.

A descrição da perseguição *focada* nos cães, no entanto, vai só até determinado verso (v. 225), a partir do qual o momento é o do *clímax* da ação, e o *olhar* deve voltar-se, mais uma vez, para a figura da presa. Será o momento em que ela será alcançada e abordada pela matilha. Ovídio cita a “*turba*” de um modo geral nos três versos seguintes (v. 225-7), e centra a atenção na presa nos dois seqüentes (v. 228-9). Ao voltar o *foco* para a presa, representa a sua angústia, como se a descrição anterior dos cães tivesse levado a esse estado. O grito de “*Acteon ego sum*” [Eu sou Acteon!] é a representação perfeita desse estado de desespero. É o momento em que, presa devidamente *focalizada*, cercada e alcançada, os primeiros cães começarão a cravar-lhe os dentes até não haver mais espaço, em seu corpo, para as mordidas. *A cena se fecha* com o cervo ao centro, sendo atacado por *Melanchaetes*, *Theridamas*, *Oresitrophos*, exatamente nessa ordem, e depois pelo grupo todo. É o *clímax*, o desfecho da perseguição, funesto a Acteon, mas recompensador de todo o suspense criado durante a caçada.

A propriedade da descrição simultânea de dois ambientes ou personagens que não se encontram no mesmo local, mas participam da mesma ação (no caso, a presa Acteon fugindo de um lado, e a matilha o perseguindo de outro), é própria e muito comum às artes cinematográficas. A esse respeito, vale citar a seguinte passagem de Bernardet a respeito do desenvolvimento desse tipo de técnica, a partir dos procedimentos usados pelo cineasta George Méliès:

Num dos primeiros filmes de Méliès, vemos uma estrada, uma casa, um carro; o carro se desgoverna e atravessa a parede da casa. No quadro seguinte, vemos uma sala de jantar, uma família almoçando tranquilamente; de repente, o carro irrompe na sala pela parede. É o mesmo acidente que já tínhamos visto de fora no quadro anterior algum tempo antes. [...] Hoje, organizar-se-ia a narração colocando o exterior: a estrada, a casa, o carro andando; o interior: a família almoçando; voltar-se-ia ao exterior: o início do acidente, o carro

entra na parede; ao interior: fim do acidente, o carro acaba de entrar na sala. De forma a ter um acidente que ocorra num momento único, visto de fora e de dentro. Mas foi necessário criar esta linguagem aos poucos. (1984, pp. 34-35)

Segundo Roger Ebert, crítico e professor universitário de cinema, foi D. W. Griffith quem primeiro desenvolveu essa técnica dos *cortes cruzados* para desenvolver o suspense de uma cena, exatamente como havia feito Ovídio, textualmente, é claro, na citada cena da perseguição de Acteon pela matilha:

As platéias de 1915 estavam testemunhando a invenção dos cortes cruzados em uma cena de perseguição [sobre uma seqüência de *O Nascimento de Uma Nação*]. Até então jamais fora visto algo semelhante: ações paralelas construindo um clímax de suspense. [...] O cinema silencioso começou com técnicas toscas destinadas apenas a olhar para uma história que se desenrolava diante da câmera. Griffith, com seus curtas e longas-metragens, inventou ou incorporou tudo o que parecia funcionar para expandir aquela visão. Não criou a linguagem do cinema, mas codificou-a e demonstrou-a; assim, depois dele, tornou-se uma convenção os diretores narrarem uma cena intercalando planos gerais [...] e vários planos médios, *close-ups* e outros tipos de tomadas. (*Grandes Filmes*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 359)

Como se pôde observar, através das análises feitas, Ovídio, na passagem da perseguição de Acteon por sua matilha, se utiliza de recursos, dentro das possibilidades de relação permitidas por duas artes distintas como o cinema e a literatura, que seriam próprios da arte cinematográfica: a intercalação entre os *planos* (*plano de conjunto* e *plano médio* ou *primeiro plano*, para descrever a matilha) e os *cortes cruzados* (alternação do *foco* entre a presa, Acteon, e os perseguidores, os cães). Buscou-se aqui, para evidenciar a relação entre o texto ovidiano e o cinema, empregar os termos tirados à nomenclatura cinematográfica. Mas em momento algum se deixou de sustentar que, embora compatíveis para a análise de suas relações, a literatura e o cinema são artes distintas, e que tais termos (como *foco*, *planos*, *cena*, etc.) são próprios do cinema, e não da poesia, utilizados, aqui, para os comentários do trecho do poema ovidiano em questão, exclusivamente dentro do presente contexto. O mesmo sucede à relação que se quer estabelecer do texto com as artes pictóricas. Parte-se, pois, para uma análise icônica (de acordo com o conceito de *ícone* já exposto) do excerto latino ora abordado, a passagem da perseguição de Acteon por sua matilha.

Um poema, obviamente, é feito para ser lido. Quando citou-se, aqui, que Ovídio apresentava, em *Metamorfoses*, algumas semelhanças com um artista plástico, pelo modo com o qual trabalha suas descrições, tanto dos personagens como dos ambientes

em que as ações acontecem, se estava querendo dizer que há, durante a leitura, uma sugestão pictórica, e que a mesma se materializa psicicamente ao leitor. Ovídio *pinta* os quadros, mas os mesmos só estão visíveis no momento da leitura seqüencial, quando se vai, também, *pintando* cada parte sugerida imagetivamente. O mesmo não se dá com uma tela verdadeira, em que mesmo *lendo-a* de modo mais profundo à medida que se aprofunda o olhar, está disposta ao observador assim que é captada pelo sentido da visão. Percebe-se, pictoricamente, uma tela real, tão logo se fixe o olho nela, independente de interpretá-la ou mesmo entendê-la, mesmo que seja da forma mais simples e denotada possível.

Já para as *telas* de Ovídio, há que, necessariamente, visto que seu *material plástico* são as palavras, como já foi dito, primeiro que ser realizado o processo da leitura, o que indica que o *quadro* só se faz, na mente, após, ao menos, uma denotação obrigatória. Isso porque são usados, com as palavras, *signos* cujos *significados* remetem a conceitos apenas. Já com as telas reais não é assim: o *signo* “cor vermelha” é de fato a cor vermelha, e não um conceito apenas da mesma. É claro que há casos em que os processos são semelhantes: o *signo* “árvore pintada”, por exemplo, remete a também um conceito de árvore, visto que apenas a representa, não sendo a árvore real. Vale citar, sempre, o famoso *cachimbo* pintado por Magritte, que definitivamente “não era” um cachimbo, mas um *significante* visual que remetia a um *significado* conceitual de um cachimbo. No entanto, Ovídio, no trecho da perseguição de Acteon, de que se tratou, conseguiu levar tão adiante sua capacidade pictórica, que apresentou, por incrível que possa parecer, uma *configuração realmente visual*, materializada espacialmente, graficamente, do momento descrito, de forma *icônica*. Para confirmar tal interpretação, desenvolvida aqui, é necessário que se apresente, novamente, o trecho analisado, agora com um realce mais contundente, que permita a citada visualização:

		<b>Melampus</b>
	<b>Ichnobates</b>	
	<b>Ichnobates</b>	<b>Melampus.</b>
210	<b>Pamphagus</b>	<b>Dorceus</b>
	<b>Nebrophonos</b>	<b>Oribasus,</b>
	<b>Pterelas</b>	<b>Laelape</b>
	<b>Hylaeus</b>	<b>Agre</b>
		<b>Nape</b>

215 **Poemenis** **Harpyia**  
**Sicyonius** **Ladon**  
**Dromas** **Canache** **Sticte** **Tigris** **Alce**  
**Leucon** **Asbolos**  
**Lacon** **Aello**  
**Thous** **Cyprio** **Lycisce**

**Harpalos** **Melaneus** **Lachne**  
**Dictaeo** **Laconide**  
**Labros** **Argiodus** **Hylactor**

225

230 **Actaeon ego sum**

**Melanchaetes**  
**Theridamas** **Oresitrophos**

235

Visualmente, tem-se apresentado, no trecho, o exato momento em que Acteon é alcançado pelos primeiros cães. É como se fosse uma *foto área* da *cena*. Em uma provável situação real, seria mais ou menos assim: uma matilha atrás da presa, mais afastada e atrasada, e os cães mais ágeis da matilha, os primeiros, cercando a presa, antes de atacá-la, a fim de pará-la para que o restante dos cães pudesse também chegar ao objetivo. E a *cena* visual do poema, espacialmente, iconicamente, é exatamente a dessa representação: o espaço de cinco versos que separa a descrição dos cães ao nome de Acteon, mais o fato dos três cães dianteiros estarem à frente, e não imediatamente atrás, ou ao lado do seu nome, dá essa impressão; a do grupo mais afastado, perseguindo, a dos três primeiros cães que cercam a presa a fim de retardá-la, e a presa ao meio, cercada, com uma matilha inteira atrás de si e um pequeno grupo de cães já à sua frente. Os próprios nomes dos cães estão divididos espacialmente, quase que em equilíbrio em início, meio e final dos versos, o que configura, visualmente, uma situação de dispersão, embora todos sigam, é claro, o *caminho* da grande estrofe, atrás da presa.

Para uma melhor concepção, uma comparação com um quadro real pintado sobre essa passagem, mais especificamente sobre esse momento do relato, é bem vinda. Fala-se do pintor italiano Tiziano e de sua tela *A Morte de Acteon* (1562):



(TIZIANO. *A Morte de Acteon*. Disponível em [www.abcgallery.com](http://www.abcgallery.com), em junho de 2007)

No caso da tela de Tiziano, que pode muito bem ter sido influenciada pelo texto ovidiano, há a presença de Diana, inclusive em primeiro plano, e a metamorfose antecipada do cervo novamente em humano, o que em *Metamorfoses* se dá apenas quando Acteon já está praticamente morto. Mas o momento narrativo é o mesmo: o de quando a presa é alcançada pelos primeiros cães da matilha, e pode-se dizer que, quanto à disposição espacial das palavras no poema, é possível uma comparação não só narrativa e temática, mas também visual com a tela do pintor italiano. Curiosamente, Tiziano havia pintado, três anos antes, a tela *Diana e Acteon* (1559), que dava conta,

exatamente, do momento anterior, o do mortal surpreendendo a deusa no banho. Tiziano, assim como Ovídio, que reproduziu no texto o ritmo e a tensão da perseguição, também criou, pode-se dizer, um *suspense* entre o início e o final do episódio. Só que no caso, apenas na vida real do pintor e seus contemporâneos, durante os três anos que separaram a composição da primeira tela à composição da segunda. Eis a primeira produção:



(TIZIANO. *Diana e Acteon*. Disponível em [www.abcgallery.com](http://www.abcgallery.com), em junho de 2007)

O procedimento de elencar, um a um, descritivamente, os elementos da configuração de uma paisagem, situação ou ambiente, visando a *presentificá-lo*, não é, no entanto, privilégio nem de Ovídio apenas, como também, em *Metamorfoses*, não ocorre somente no trecho exposto. Homero, em suas descrições de guerra, tanto na *Ilíada* como em momentos da *Odisséia*, dá mais realidade para as passagens de batalha

citando, um a um, os combatentes. E mesmo Ovídio, em *Metamorfoses*, usa o recurso em um interessante episódio de *Orfeu*, como Curtius cita no trecho a seguir:

Em Virgílio a “floresta mista”, “ideal” ou idealizada, ainda se impregna de sentimento poético e se adapta à composição das cenas épicas. Já em Ovídio a poesia é dominada pela retórica. Nele e em seus sucessores, as descrições da Natureza tornam-se interlúdios virtuosísticos nos quais os poetas buscam sobrepujar-se uns aos outros. As descrições são, ao mesmo tempo, tipificadas e esquematizadas. Ovídio aproveita o tema da “floresta mista” para engenhosas variações: em vez de aparecer logo de início, o bosque vai surgindo gradualmente diante de nossos olhos. Vemos primeiro uma colina inteiramente desprovida de sombra. Sai então Orfeu dos bastidores e começa a tanger as cordas de sua lira. E logo as árvores acorrem – nada menos de vinte e seis espécies! – a oferecer suas sombras (Met., 10, 90-106). (1957, p. 253)

Curtius, no entanto, embora cite a passagem e a comparação com Virgílio seja pertinente, talvez se precipite ao julgá-la, ao que parece, um pouco mal. Do mesmo modo que em Virgílio a descrição da paisagem adquire uma função na composição das cenas épicas, em Ovídio, como já se discorreu, ela serve para a *pausa*, tão necessária ao ritmo célere de *Metamorfoses*, e propicia momentos tão saborosos, como o das árvores se apresentando a *Orfeu*, uma a uma, maravilhadas ao som de sua lira, compondo o bosque onde antes havia desterro. Há que se louvar as “engenhosas variações”, sobretudo as de tão grande qualidade estética e bela poesia, desse poeta capaz de *filmar* suas cenas, e *pintar* seus quadros, usando apenas palavras.

**8 A definição do *semi-símbolo poético*, a partir do *signo* e do *símbolo*: a função poética e o conceito de *paralelismo*, de Jakobson**

*Os nomes dos bichos não são os bichos.  
Os bichos são:  
plástico pedra pelúcia madeira cristal porcelana papel.*

*Os nomes das cores não são as cores.  
As cores são:  
tinta cabelo cinema céu arco-íris tevê.*

(ANTUNES, A. Sem título. In: *Tudos*. 5ª edição. São Paulo: Iluminuras, 2000)

Foram feitas várias afirmações, até aqui, sobre questões relativas à obra de Ovídio, mas sem empreender uma análise mais direta de seus textos. No entanto, se tal posicionamento se fez necessário, isso se deveu ao fato de que era preciso estabelecer alguns parâmetros quanto ao modo como se pretendia focar a obra do sulmonense. Além da pertinência da abordagem sobre questões de ordem crítica, como o combate ao excesso de biografismo – e ao mau uso dele – mesclado à análise dos poemas, e também ao excesso de determinismo sócio-histórico, cuja tendência é relegar a análise textual a um segundo plano e subordiná-la a fatores que lhe são secundários, visando à depreciação do valor literário da obra, é pertinente acrescentar que, se neste momento do trabalho, deve-se partir para uma análise direta do texto ovidiano, isso é feito depois da devida preparação, ao longo da qual se procurou derrubar preconceitos e eliminar pontos de partida, geralmente tomados *a priori*, que, como se tentou mostrar, levam a um direcionamento que tende ao equívoco.

No capítulo anterior, já foi realizada uma abordagem mais analítica do texto ovidiano, em que o trecho da transformação de Acteon em cervo, por obra de Diana, presente em *Metamorfoses*, foi analisado conotativamente, revelando como uma atenção para o ritmo da construção do texto pode apontar o relevo de técnicas comuns ao cinema, e também como uma visão para a representação icônica, espacial do trecho, possui se assemelhar a processos de pintura.

Embora, ao longo do presente estudo, outras obras de Ovídio tenham sido citadas e comentadas, o trabalho de análise direta que se vai realizar aqui é com relação a um trecho de *Metamorfoses*. Para tanto, a passagem que dá conta do mito de Aracne, metamorfoseada por Pallas em aranha, foi eleita para uma abordagem mais minuciosa,

por ser representativa da obra, como se procurará mostrar no próximo capítulo do trabalho.

Se para o trecho de Acteon – como se viu – foi utilizado o texto em latim, sem uma tradução e uma análise mais minuciosa de cada trecho da passagem, isso se deveu ao fato de que a intenção, ali, era fazer uma análise do ritmo e da representação icônica, para o que apenas o texto em latim e o conhecimento da narrativa que ele encerra foram suficientes. Para o trecho de Aracne, no entanto, se faz necessária uma análise bem minuciosa do texto em latim, por motivos óbvios: tal enfoque foi escolhido, desde o início, para demonstrar as qualidades expressivas e concretas do texto ovidiano, tão citadas ao longo desta pesquisa, terreno onde a singularidade poética de Ovídio se faz presente com mais brilho.

Antes da apresentação e análise do mito de Aracne, cerne deste trabalho, é preciso estabelecer os parâmetros teóricos nos quais estará baseada toda e qualquer análise que será feita doravante. De início, como já se afirmou nos primeiros capítulos, pode-se dizer que o viés analítico tomará como premissa a relação entre denotação e conotação de um texto literário.

É sabido que um texto literário prima por amplas possibilidades de sentido, propiciadas por uma característica assegurada pela natureza da linguagem verbal, qual seja, a da *polissemia*, e que é isso o que diferencia a linguagem artística da não artística. Em um texto em que predomine a linguagem não artística, ou seja, um texto cujo fim seja a comunicação imediata, qualquer segundo sentido, conotado, resultaria em ambigüidade e, conseqüentemente, em ineficiência da função primeiramente estabelecida, cujo fim é a transposição de informação prática a um receptor: “A supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua” (JAKOBSON, 2005, p.150). Já num texto em que predomine a linguagem artística, isso não se passa assim. Tende-se a reconhecer que um texto literário é tão mais rico, à medida que forem mais amplas e contundentes suas possibilidades de interpretações e significações. Como exemplo, pode-se citar o conhecido poema *Áporo*, de Carlos Drummond de Andrade:

*Um inseto cava,  
cava sem alarme  
perfurando a terra  
sem achar escape.*

*Que fazer, exausto,  
em país bloqueado,  
enlace de noite  
raiz e minério?*

*Eis que o labirinto  
(oh razão, mistério)  
presto se desata:*

*em verde, sozinha,  
antieuclidiana,  
uma orquídea forma-se.*

(In: *A Rosa do Povo*. 25ª edição. São Paulo: Record, 2002, p. 63).

Sem o conhecimento prévio de que “áporo” possa ser tanto um tipo de planta (orquídea), como um tipo de inseto (escaravelho cavador), como ainda a proposição de um problema matemático insolúvel, o poema pareceria incongruente sob qualquer ponto de vista. Mas é a polissemia do termo que garante verossimilhança na economia interna do poema: o inseto “áporo” cava para baixo, sem achar saída, mas acha a saída (o problema insolúvel = “áporo”), crescendo para cima, como a orquídea (= “áporo” também). De modo simplista, já que o poema abarca outras significações, é a polissemia do termo “áporo” que dá um sentido ao texto, e o texto poético, no caso presente, só tem sentido no âmbito da conotação por ele criada, que pode ser entendida como a possibilidade de sentidos além de um sentido primeiro, mais imediato, que seria a denotação<sup>16</sup>.

Ainda assim, embora pareça demasiado simples, há várias possibilidades de definir o que seja conotação, denotação e polissemia. Dessa forma, optou-se, no presente estudo, por selecionar definições de tais conceitos e suas relações, a partir de

---

<sup>16</sup> A breve análise do poema *Áporo*, baseada na polissemia do termo homônimo ao título, foi feita também por Affonso Romano de Sant’anna, em ensaio introdutório ao livro de Drummond, intitulado *A Flor, a Vida, a Poesia* (In: ANDRADE, 2002, pp. 09-16). A abonação dos significados atribuídos ao termo *áporo* cabe, portanto, àquele autor.

afirmações de Saussure para o que seja o signo lingüístico e também o símbolo. Esse é, pois, o ponto de partida para a definição de semi-símbolo, presente tanto em Edward Lopes (2003) como em Ignácio Assis Silva (1995), e cujas relações serão exploradas de maneira privilegiada nesta pesquisa, de forma a situar o semi-símbolo – que se pode entender como um aspecto da linguagem verbal que faz surgir a conotação – dentro da *função poética*, de Jakobson, e de sua teoria sobre o *paralelismo*. É por esse viés que se pretende trabalhar a conotação para o estudo analítico da passagem de Aracne, presente em *Metamorfoses*, que será feita no capítulo seguinte.

### 8.1 O signo lingüístico

Saussure define o signo lingüístico como sendo *arbitrário* na relação entre seus componentes indissociáveis, o *significante* e o *significado*. Isso quer dizer que, ao *significante*, entendido como uma imagem acústica (mesmo em se tratando de uma imagem acústica psíquica, no caso de textos apenas lidos de forma silenciosa), liga-se um *significado*, que é um conceito atribuído a essa imagem acústica, e que tal ligação é estritamente *arbitrária*, não havendo qualquer fator de *motivação* específica entre a imagem e seu conceito. A esse respeito, pondera Saussure:

Chamamos *signo* à combinação do conceito e da imagem acústica: mas, no uso corrente, esse termo designa geralmente a imagem acústica apenas, por exemplo uma palavra (*arbor*, etc.). Esquece-se que se chamamos a *arbor* signo, é somente porque exprime o conceito “árvore”, de tal maneira que a idéia da parte sensorial implica a do total. (*Curso de Lingüística Geral*. 25ª edição. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 81)

Assim sendo, a relação entre conceito e imagem acústica se dá de forma casual. O que não impede que, uma vez estabelecido, o signo passe a *funcionar* em um sistema lingüístico, de forma que uma de suas partes constitutivas (*significante* ou *significado*) não possa existir, dentro do sistema, isoladamente. A ausência de relação entre *significante* e *significado* acarreta igualmente a ausência de significação e, como decorrência lógica, a entidade resultante seria não lingüística, pois passaria a corresponder a qualquer outra coisa que não um signo, cuja propriedade inerente é portar um sentido dentro de um sistema de sentidos. A respeito dessa condição básica para a significação, comenta Edward Lopes:

Generalizando o alcance de suas experiências, os falantes de cada língua associam, assim, de *modo arbitrário*, por uma “relação puramente simbólica” (Sapir, 1954.25), um conteúdo (= sentido) a uma expressão. A condição de inteligibilidade para a comunicação lingüística é dada pela correspondência de escolhas efetuadas no plano da expressão a outras escolhas efetuadas no plano do conteúdo. (*Fundamentos da Lingüística Contemporânea*. 18ª edição. São Paulo: Cultrix, 2003, pp. 41-42)

Por “plano da expressão”, Lopes entende como aquilo que se relaciona ao *significante*, e por “plano do conteúdo”, o que se relaciona ao *significado*.

Para que não haja qualquer confusão a respeito de tais afirmações, no entanto, é necessário esclarecer que o conceito (*significado*) ligado à imagem acústica (*significante*), existe somente dentro do sistema lingüístico, e não fora dele. Assim, o objeto real *arbor* (a árvore física) não é o conceito de *arbor*, citado por Saussure. A esse respeito, o lingüista suíço é enfático: “*O signo lingüístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica*” (2003, p. 80).

Saussure também é enfático ao definir a arbitrariedade do signo: “*O laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: o signo lingüístico é arbitrário*. (Ibidem, p. 81). E ainda reforça essa idéia: “*queremos dizer que o significante é imotivado, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade.*” (Ibidem, p. 83). E exemplifica: “*Assim, a idéia de ‘mar’ não está ligada por relação alguma interior à seqüência de sons m-a-r que lhe serve de significante; poderia ser representada igualmente bem por outra seqüência.*” (Ibidem, p. 81). Foi pensando nesse tipo de exemplo que se escolheu, como epígrafe ao presente capítulo, o trecho do poema de Arnaldo Antunes, em que o músico-poeta diz não só que os nomes não são as coisas que representam, como também dá nomes novos a conceitos já existentes, chamando “plástico” de “bicho”, por exemplo. E, desde que a comunidade de falantes de língua portuguesa, hipoteticamente, tivesse assim escolhido, seria tão normal quanto chamar “leão” de “bicho”, já que a relação entre conceito e imagem acústica, segundo Saussure, é casual e *arbitrária*.

Saussure ainda define que a língua não opera positivamente, ou seja, que um termo dentro do sistema lingüístico não tem valor naturalmente positivo, mas que é somente a partir da diferenciação, com relação aos outros termos do sistema, que um termo passa a existir, enquanto termo, dentro desse sistema. Seria como dizer que a

imagem acústica *arbor* tem o valor do conceito de *arbor* a partir do momento em que não tem o valor do conceito de *equus*, *rosa*, *leaena*, *lupus* ou qualquer outro (dando seqüência aos exemplos sacados do sistema lingüístico do latim, adotados por Saussure e condizentes com o presente trabalho). E isso se dá não só para termos completos, como também para morfemas, unidades mínimas de sentido. O morfema *-us*, por exemplo, só indica nominativo para os substantivos que pertençam ao paradigma nominal cuja vogal temática seja *o* (convencionalmente pertencentes à chamada 2ª declinação), justamente porque funciona em oposição a *-um*, para acusativo, *-i*, para genitivo, *-e* para vocativo, e *-o* para dativo e ablativo, para as palavras que se encontram no singular e sejam do gênero masculino ou feminino. A diferenciação entre os morfemas de singular e plural, por sua vez, funcionará do mesmo modo, assim como a diferenciação entre os morfemas para os gêneros masculino, feminino ou neutro. Para os verbos, os morfemas, em oposição dentro do sistema lingüístico, darão as noções de tempo, pessoa e voz. Mas cada termo diferenciado de outro, ou mesmo termos de mesmo radical, e mesma vogal temática, diferenciados apenas por um ou mais morfemas (desinências), só se distingue, ou seja, adquire sua carga positiva, por assim dizer, a partir do momento em que é comparado a outro termo. Ele passa a “ser isto” a partir do momento em que “não é isto, nem aquilo”. É a *oposição* que promove a *diferenciação* e a natural e conseqüente *distinção*. A “positividade” de um termo dentro do sistema só existe a partir do momento em que exista o sistema lingüístico, já que não há valores de significação e distinção tomados isoladamente, *a priori*, de um sistema que os faça funcionar e ter uma valoração distintiva de sentido. A esse respeito, pondera Saussure:

Tudo o que precede equivale a dizer que *na língua só existem diferenças*. E mais ainda: uma diferença supõe em geral termos positivos entre os quais ela se estabelece; mas na língua há apenas diferenças sem termos positivos. Quer se considere o significado, quer o significante, a língua não comporta nem idéias nem sons preexistentes ao sistema lingüístico, mas somente diferenças conceituais e diferenças fônicas resultantes deste sistema. O que haja de idéia ou de matéria fônica num signo importa menos que o que existe ao redor dele nos outros signos. A prova disso é que o valor de um termo pode modificar-se sem que se lhe toque quer no sentido quer nos sons, unicamente pelo fato de um termo vizinho ter sofrido uma modificação. (2003, p. 139)

E completa, elucidativamente:

Aplicado à unidade, o princípio de diferenciação pode ser assim formulado: os caracteres da unidade se confundem com a própria unidade. Na língua, como em todo sistema semiológico, o que distingue um signo é tudo o que o constitui. A diferença é o que faz a característica, como faz o valor e a unidade. (2003, pp. 140-141)

O que se queria demonstrar com esse encaminhamento – sobre a distinção dos signos lingüísticos, que não têm um valor positivo isolado – é o fato de que, somente através da *arbitrariedade*, um signo possa ser pertinente. Se houvesse um correspondente fônico exato (*significante*), *natural*, para cada conceito que se quisesse formular (*significado*), ele teria um valor positivo, *a priori* de qualquer sistema lingüístico. Se o conceito de *arbor* tivesse, obrigatoriamente, por uma relação de *motivação*, que ser representado pela imagem acústica *arbor*, ele teria sentido em si mesmo, independente da oposição que faria, a outros termos, dentro de um sistema lingüístico. Mas se um termo só chega à distinção pela oposição aos demais termos de um sistema, é porque seu valor de sentido não é individual, natural ou dado previamente, mas depende da *aceitação* dentro da estrutura de que faz parte. Logo, a relação entre *significante* e *significado*, dentro de um signo, é *arbitrária*, visto que não é naturalmente existente, mas só terá pertinência dentro de um todo complexo que a legitime aos falantes de uma língua.

## 8.2 O símbolo

O elemento capital, na definição de signo lingüístico há pouco apresentada, é o fator *arbitrariedade* entre *significante* e *significado*. É a partir dessa concepção que se pode avançar para uma definição de *símbolo* e, posteriormente, de *semi-símbolo*.

De início, por paradoxal que possa parecer, é preciso considerar a concepção de que o símbolo não faz parte de um sistema lingüístico verbal (Cf. LOPES, 2003). Ou seja: ao falar de símbolos, não se está falando de signos ou, mais propriamente, de palavras. Essa concepção pode parecer incoerente, sobretudo, porque se está, aqui, tratando de poesia, naturalmente feita com palavras, e que, é claro, só terá sentido se entendida dentro de um sistema lingüístico verbal, composto por signos lingüísticos e, portanto, não por símbolos. Mas tentar-se-á, daqui em diante, demonstrar que o material da poesia seja o semi-símbolo e que, embora ele não deixe de ser signo lingüístico, apresenta certas particularidades comuns ao símbolo, responsáveis por torná-lo artístico.

Para uma simples definição sucinta do que seja o símbolo, atente-se para a seguinte afirmação, de Edward Lopes: “*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*” (LOPES, 2003, p. 44). Por se tratar de objetos materiais (cuja materialidade não é somente a fônica e seu conceito psíquico, como a materialidade do signo, mas algo, por assim dizer, mais “palpável”) e não de palavras, é que os símbolos não podem ser confundidos com os signos. Os símbolos, assim, não fazem parte de um sistema, mas têm valor individual, natural, ainda que também convencioneados. Se a cruz representa o cristianismo, por exemplo, é porque, historicamente ou miticamente – aqui não vem ao caso – Cristo, figura de onde se originaram as crenças cristãs, experimentou, no clímax de sua vida narrada, a morte pela cruz. Logo, a cruz evoca, “naturalmente”, por relação de contigüidade, o cristianismo. Se a cruz era uma forma comum de execução de pena de morte aplicada, sobretudo, aos ladrões, na suposta época em que Cristo tenha vivido, isso seria apenas um dado histórico, sabido por especialistas ou eruditos; sem esse relacionamento de caráter mítico-histórico, para a maioria das pessoas hoje, é provável que a cruz não evocasse, ou seja, não simbolizasse absolutamente nada. Pode-se dizer, então, que há uma ligação “natural” entre o símbolo *cruz* e o conceito que ela representa, i. e., *Cristo* ou o *cristianismo*. E se há uma relação “natural” entre eles, ela tem *motivação*, e já não é completamente *arbitrária*, daí sua diferença em relação ao signo lingüístico. A esse respeito, pondera Saussure:

O símbolo tem como característica não ser jamais completamente arbitrário; ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado. O símbolo da justiça, a balança, não poderia ser substituído por um objeto qualquer, um carro, por exemplo. (2003, p. 82)

No entanto, apesar da motivação presente no símbolo, não se pode dizer que a escolha de um objeto para representar simbolicamente um conceito, mesmo que aparentemente “natural”, seja óbvia. Poder-se-ia, por qualquer razão com suficiente motivação histórica ou mítica, ser a coroa de espinhos e não a cruz a simbolizar o cristianismo. Embora a coroa evoque, também, a figura de Cristo, a relação não é tão forte, tão usual, tampouco tão imediata. O pão e o vinho também simbolizam o cristianismo, mas somente dentro de determinados contextos, geralmente litúrgicos. Comumente, se come pão e se bebe vinho sem sequer pensar em Cristo, cristianismo ou

no episódio da última ceia. Há um vínculo tão forte e usual entre a cruz e o cristianismo que pode ser considerado “natural”, mas a escolha desse símbolo, e não outro, para representar um conceito, não é tão natural. Isso se dá pelo fato de que o símbolo opera metonimicamente, em relação sinedóquica do tipo “parte pelo todo”, como bem explicita Edward Lopes:

A representação do símbolo é sempre deficiente ou inadequada parcialmente em relação ao conjunto das noções simbolizadas, porque o símbolo é uma parte do todo que é o conteúdo abstrato com o qual ele se relaciona (Reznikov, 1972.166). Assim, 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 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 trespassado por uma flecha para simbolizar o amor, etc., mostram que há, entre símbolo e conteúdo simbolizado, uma série de traços comuns. (2003, p. 44)

Ora, se se quer representar algo, é natural que se escolha um símbolo, cuja finalidade é, provavelmente, a de facilitar a evocação de um conceito amplo, abrangente e complexo, através de uma simplicidade metonímica, permeando a relação entre o que representa e o que é representado. Chega-se, pois, ao ponto que se queria alcançar: se há, no símbolo, uma relação metonímica do tipo *parte pelo todo*, se se considera que a *parte* está obviamente contida no *todo*, é claro que a relação entre o objeto de representação e conceito representado tem algo de “natural”, ou seja, não é completamente *arbitrária*. Há, pois, certa *motivação* nesse tipo de relação. A arbitrariedade, talvez, esteja apenas na escolha de “que parte” irá representar o “todo” do conceito. Pode-se até considerar a idéia de que a “parte” escolhida seja aquela que *melhor* represente o todo, ou seja, que o faça de modo mais completo e eficaz. Como já foi dito, a morte na cruz faz parte do *clímax* da narrativa bíblica da suposta vida de Cristo, não sendo, portanto, qualquer parte da narrativa, e sim aquela que contenha, talvez, força evocativa maior que todas as outras. No entanto, seriam necessárias análises de muitos outros símbolos para que se pudesse afirmar, conclusivamente, que nada neles é arbitrário. Por ora, a noção de que sejam parcialmente motivados é suficiente para o propósito do presente trabalho.

### 8.3 O semi-símbolo poético

O semi-símbolo é, na verdade, o real interesse deste capítulo. No entanto, não havia como defini-lo sem incorrer na conceituação de *signo lingüístico* e *símbolo*, já que o *semi-símbolo* tem características tomadas tanto a um, como a outro. O que mais interessa na definição de signo e símbolo, no entanto, é o fator *arbitrariedade x motivação*, que pode ser bem resumido na seguinte ponderação de Ignácio Assis Silva, presente em *Figuração e Metamorfose – O Mito de Narciso*: “os sistemas simbólicos se definem pela total conformidade entre os dois planos da linguagem, ao passo que os sistemas semióticos se definem pela não-conformidade entre os planos.” (1995, p. 57). Embora não o explicita no excerto – mas o faz ao longo da exposição subsequente – os dois planos a que Silva se refere são os já citados *plano da expressão* e *plano do conteúdo*, conceitos também usados por Edward Lopes. Ao plano da expressão, como já foi dito, equivale a noção de *significante*, e ao plano do conteúdo, a de *significado*. Por *arbitrariedade*, pode-se entender a *não conformidade* entre *significante* e *significado*, ou seja, entre os dois planos de Assis Silva. E por *motivação*, a *conformidade* entre esses *planos*. Logo, nos sistemas simbólicos (relativos aos símbolos) há *motivação*, e nos sistemas semióticos (relativos aos signos) não, havendo *arbitrariedade*.

Quando se fala em semi-símbolo, se está querendo discorrer sobre a matéria própria da linguagem artística. Antes de um maior aprofundamento, é mister, entretanto, ponderar que toda linguagem verbal, realizada dentro de um sistema lingüístico, fará uso de signos, e não de símbolos. Logo, a poesia é feita de signos, e não de símbolos. As palavras (i. e., *signos*) não apresentam correspondência “natural” entre *significante* e *significado*, sendo constituídas por relações arbitrárias por definição, quer sejam empregadas em um poema quer em uma situação de comunicação cotidiana. O que se quer mostrar, então, ao discorrer sobre o fato de a linguagem poética ser produzida através de semi-símbolos, é apenas o fato de que ela é feita por signos lingüísticos, normalmente, mas sua escolha (*seleção*) e disposição (*combinação*) visam a produzir uma impressão de *motivação* que, no entanto, é artificialmente criada e, portanto, não é “natural”.

Ver-se-á, no capítulo seguinte, na análise do trecho da metamorfose de Aracne, por obra de Pallas, presente em *Metamorfoses*, como Ovídio dispõe a métrica, de modo a fazer com que predomine, nos versos relativos à deusa Pallas, um número maior de espondeus. Do mesmo modo, nos versos relativos à Aracne, há uma predominância de

dátilos. Sabendo-se que um espondeu é um pé métrico formado por duas sílabas longas, ao passo que o dátilo é um pé formado por uma longa e duas breves (a primeira longa é comum a qualquer pé de um hexâmetro), pode-se deduzir – nunca de forma conclusiva, já que os dados da fonética original do latim são irrecuperáveis – que a predominância de espondeus dá um tom mais pesado, solene aos versos de Pallas, ao passo que a predominância de dátilos dá um tom mais leve aos versos de Aracne (Cf. ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 1997). Sendo Pallas uma deusa, e Aracne uma mortal, é possível perceber, logicamente, o sentido da construção que se possa extrair dos versos. Sendo assim, ao se ler o poema, a impressão é a de que, no plano da expressão sonora, ou melhor, no andamento rítmico desse plano, ora mais pesado, ora mais leve, nesse plano, dizia-se, que é o domínio do *significante*, existe uma ligação *motivada* e natural com pelo menos um aspecto dos significados comportados pelos conceitos relativos a Pallas e Aracne, que remetem ao “plano do conteúdo”, que é o domínio do *significado*. Mas o que Ovídio cria é uma combinação que resulta nessa representação, de modo que ela se torne convincente, quase real, porque motivada através das associações semi-simbólicas. Aquilo que é dito no plano do conteúdo (o diálogo desigual de uma deusa com uma mortal) é reiterado de alguma forma no plano da expressão, que também o representa de forma sonora. No entanto, a impressão de conformidade entre os planos é meramente artifício poético, cuja finalidade é criar essa relação, que não existiria não fosse uma singular *seleção* e um particular *arranjo* de palavras previamente escolhidas com especial discernimento.

O semi-símbolo, pois, nada mais é que um signo lingüístico, como qualquer outro, que também responde pela relação de *arbitrariedade* entre *significante* e *significado*. Mas sua contextualização, dentro de uma situação específica – um poema, no presente caso – transfigura sua natureza, causando a impressão – artificial, todavia – de que ele, a exemplo dos símbolos, é motivado ou, de forma mais explicitada, tem uma parcela de *motivação* na relação entre o *significante* e o *significado*.

De modo um pouco mais completo (e também mais complexo), Ignácio Assis Silva esmiúça os passos através dos quais um signo se torna semi-símbolo:

Operação semi-simbólica que constitui os códigos semânticos (sistemas). Trata-se de um ato de linguagem que narra a transformação de um estado signico num estado simbólico. Distinguimos nessa caminhada três etapas:  
 - estado de virtualidade signica: *sem* valor *inscrito* (expressão sem grande valor definicional, mas de bom valor mnemotécnico);

- estado de atualidade signica: *com* valor *inscrito* (“signo em estado de dicionário”);
- estado de atualidade simbólica: *com* valor *reinscrito*.

Para ficar mais claro, vamos substituir provisoriamente, no estado dois, a expressão “atualidade signica” por “virtualidade-simbólica”, equilibrando os dois lados da gangorra. “Atualidade signica” quer dizer signo em que não há, aparentemente, nenhuma relação de conformidade entre plano de expressão e plano de conteúdo, 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. (1995, p. 65)

Sistematizando e sublinhando aquilo que Assis Silva explicita, no último parágrafo da passagem transcrita: o semi-símbolo é o “signo por excelência da expressão artística”, resultado do “cruzamento” do signo lingüístico com o símbolo, operação em que este não apresenta mais total “conformidade” entre plano da expressão e plano do conteúdo, e aquele passa a ter algo dessa “conformidade” entre os dois planos. Para Assis Silva, o semi-símbolo é signo (ele esboça, inclusive, um esquema da transformação do signo em semi-símbolo, o que chama de “operação semi-simbólica”), mas tem a “introdução de alguma parcela de motivação”. É lícito supor, porém, que tal *motivação* seja artificialmente criada, e nunca naturalmente presente. Por depender de um contexto específico de seleção e combinação, o semi-símbolo poético sempre *estará* semi-símbolo, dentro do poema, mas sempre *será* meramente um signo, dentro do conjunto maior que é o sistema lingüístico que o contém, e assim será dentro de todo contexto ou situação qualquer. Um termo usado em determinado poema para criar um semi-símbolo, pode ser perfeitamente usado em outro poema para criar um semi-símbolo completamente diverso, expressando, no arranjo com outras palavras, *conformidade* com um plano da expressão completamente diferente, já que é apenas um arranjo particular que poderá elevá-lo ao *status* de semi-símbolo.

Ao descrever e explicar os estados pelos quais um signo passa até a transformação em semi-símbolo, a denominada “operação semi-simbólica”, Assis Silva parte de um estado primário, em que o signo é *testado*, por assim dizer, sem qualquer valor inscrito – seu valor dependerá da aceitação ou não por parte da comunidade lingüística, e só terá valor se, uma vez aceito, entrar no sistema lingüístico, o que se dará por meio do uso corrente ou atualização em atos de fala reais – para um estado secundário, em que o signo tem valor inscrito – já aceito, faz parte do sistema

lingüístico, com um valor existente apenas dentro do sistema, e não naturalmente existente – e, por fim, passa pelo terceiro estado, o do semi-símbolo, em que o signo terá um valor *reinscrito* num contexto determinado. Talvez essa interpretação explique, em parte, o *porquê* da poesia, o motivo pelo qual há a transformação, em linguagem artística, do signo já estabelecido dentro de um sistema lingüístico, em semi-símbolo.

Pode-se imaginar, numa situação hipotética e virtual, que, no início do desenvolvimento de qualquer sistema lingüístico, o que os primeiros falantes fizeram foi, a exemplo do que acontece na poesia, criar artificialmente uma idéia de motivação. Por exemplo: talvez *trovão* (ou seu equivalente lingüístico, numa hipótese de princípio da linguagem verbal, i. e., nos primeiros tempos do desenvolvimento desse aparato de comunicação humana) soe de modo mais contundente do que *papel*, por exemplo, para designar o conceito de algo tão troante e amedrontador. É claro que a associação é, pelo menos no início, totalmente *arbitrária*, e qualquer outra palavra de igual potencialidade sonora talvez servisse. No entanto, não é possível se ignorar que, em um sistema lingüístico, mesmo fora do contexto específico de poemas, há termos cuja sonoridade (i. e., no plano da expressão, domínio do *significante*) também oferece a impressão de *conformidade* com o conceito (ou plano do conteúdo, domínio do *significado*). Há palavras como *entrave*, ou mesmo *livro*, que caberiam muito bem nesse raciocínio. Há muitíssimas outras, no entanto, com pouco ou mesmo nenhum valor onomatopaico. Não se pode afirmar, no entanto, que já não tenham tido esse valor em algum período, e que, por motivos ignorados, após perderem a noção mais imediata de *conformidade*, tenham permanecido no sistema. Ou, pensando na noção contrária, que as palavras que hoje apresentam a impressão de *conformidade* não a apresentavam quando passaram a fazer parte do sistema, e que atualmente isso se dê de modo absolutamente casual.

De forma alguma pretende-se afirmar que haja *motivação* entre os signos. Pelo contrário, defende-se, aqui, a *arbitrariedade*, mesmo do semi-símbolo, que produz apenas a noção artificial da *motivação*. O que se procura sugerir, mais como uma possibilidade do que como afirmação, e, portanto, de forma alguma conclusiva, é que talvez a essência da linguagem seja semi-simbólica: se a poesia é metáfora, e a escolha de uma expressão (*significante*) que represente um conceito (*significado*) também é, já que não passa de uma coisa tomada por outra, que a signifique dentro de um sistema, a linguagem comum, tal como a poesia, também se sustentaria através de uma sugestão de *motivação*, artificial todavia. Talvez ao definir um signo para comunicar a idéia de *trovão* (hipoteticamente, é claro, já que tal termo tem uma história própria dentro da

linguagem humana e das variadas línguas particulares, como a língua portuguesa. Quer-se evocar, aqui, mais uma vez, seu possível equivalente primitivo, em uma possível – e mítica – linguagem original), o homem, ser com capacidade lingüística, tenha tentado criar, assim como o poeta, um termo que também comunicasse a falsa noção de *conformidade*, sem que, entretanto, ela de fato existisse. Talvez, portanto, o homem seja essencialmente artístico, e o semi-símbolo tenha sido praticado, desde sempre, mesmo antes do enquadramento no gênero estritamente poético. A poesia, nesse sentido, teria um valor *reinscrito*, como bem define Assis Silva, e o faria por meio do semi-símbolo, cuja finalidade é revigorar o signo, com valor inscrito e já decantado. Nada impede que, desde a origem, cada palavra seja uma tentativa semi-simbólica de inscrição, e que a poesia, sempre, venha a *reinscrevê-la* e, com isso, consiga alterar o próprio sistema lingüístico, sendo essa sua *funcionalidade*, às vezes tão reclamada por aqueles que não nutrem tanto gosto pelas Musas. Em conformidade com essa hipótese, cabe analisar o seguinte excerto de Ernst Cassirer, a respeito da essência lingüística:

O homem, quisesse ou não, foi forçado a falar metaforicamente, e isto não porque não lhe fosse possível frear sua fantasia poética, mas antes porque devia esforçar-se ao máximo para dar expressão adequada às necessidades crescentes de seu espírito. Portanto, por metáfora não mais se deve entender simplesmente a atividade deliberada de um poeta, a transposição consciente de uma palavra que passa de um objeto a outro. Esta é a moderna metáfora individual, que é um fruto da fantasia, enquanto que a metáfora antiga era mais freqüentemente uma questão de necessidade e, na maior parte dos casos, foi mais a transposição de uma palavra levada de um conceito a outro do que a criação ou determinação mais rigorosa de um novo conceito, por meio de um velho nome. (VI – O Poder da Metáfora. In: *Linguagem e Mito*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp. 103-104)

Cassirer concebe a metáfora como parte essencial da constituição própria da linguagem, o que vai ao encontro do que se quis desenvolver há pouco. No estudo de Cassirer, no entanto, se aponta o *mito* como o motriz para o estabelecimento dessa relação metafórica entre o homem e seu conceito de realidade, através da linguagem. Seria o *ser mítico*, próprio do homem, o fator mais relevante no desenvolvimento lingüístico humano. Tal concepção não contraria o presente estudo; no entanto, a inclusão do mito na relação entre expressão e conceito representado, requereria uma atenção mais apurada sobre essa outra possibilidade teórica e analítica, o que, por questões de adequação ao que foi proposto para o projeto que ora se desenvolve, não condiz com a diretriz proposta. Ainda assim, vale ressaltar que, para Cassirer, a essência

da linguagem também é metafórica, ou seja, obedece aos mesmos processos de desenvolvimentos da linguagem dita artística. Isso fica claro quando o teórico diferencia a “metáfora individual”, aquela própria do poeta, da metáfora mais essencial, própria a qualquer ser humano incluso em uma comunidade lingüística. Cassirer chega a afirmar o seguinte: “*é a palavra que, por seu caráter originariamente metafórico, deve gerar a metáfora mítica e prover-lhe constantemente novos alimentos*” (2003, p. 102). Independente da relação com o *mito*, o que para Cassirer motiva o próprio desenvolvimento lingüístico humano, para o filósofo a linguagem é “originariamente metafórica”. No seguinte excerto, nota-se como a metáfora é concebida não como uma “tendência” posterior à linguagem já estabelecida, mas sim como “configuradora” da própria linguagem, a partir do que se possa auferir que a metáfora existente na artificial relação de *conformidade* de um *significante* com um *significado*, obtida através de uma relação semi-simbólica, encontrada na expressão artística, também se faz presente na constituição própria e essencial da linguagem humana em si:

podemos entender a metáfora, no sentido geral, não como uma determinada tendência na linguagem, devendo antes considerá-la como uma condição constitutiva, de modo que, para compreendê-la, somos novamente remetidos à forma fundamental da conceituação verbal. Esta provém daquele ato de concentração – contração do que é dado por via perceptiva – que constitui o pressuposto indispensável para a formação de cada conceito verbal. (Ibidem, p. 112)

Para Cassirer, portanto, a linguagem, embora signica, ou seja, *arbitrária* em sua relação entre expressão (*significante*) e conceito representado (*significado*), se origina de forma semi-simbólica, ou seja, seus falantes buscam dar uma noção de *conformidade* entre os dois planos (expressão e conteúdo), e que tal expediente, embora artificial, já que a relação acima indicada é *arbitrária* por excelência, não é próprio apenas da poesia. Uma vez originada assim, com tal característica inerente à sua essência formadora, a linguagem passa, com o uso, a configurar os signos como meros representantes de um conceito, não mais como signos semi-simbólicos, mas apenas como signos que não visam mais a criar a artificial noção de *conformidade*, primariamente estabelecida:

É que a linguagem não pertence exclusivamente ao reino do mito; nela opera, desde as origens, outra força, o poder do logos. Como esta força gradualmente se robustece, como vai abrindo caminho em meio à linguagem, e por meio dela, é uma questão que não podemos desenvolver aqui. A

realidade é que, no curso desta evolução, as palavras se reduzem cada vez mais a meros signos conceituais. (2003, p. 114)

Dentro deste mesmo capítulo, se discorrerá sobre o que seja a *função poética*, definida por Jakobson, bem como todas as outras *funções da linguagem* estabelecidas pelo semiólogo russo. O que se pode dizer, de antemão, é que Cassirer entende que, nas origens, a linguagem sofre a atuação da *função poética*, e que esta tem a primazia sobre as outras funções. Com o tempo e com o uso, a *função referencial*, relativa ao logos, passa a, hierarquicamente, dominar a linguagem, uma vez que nela opera “outra força”, e que esta “gradualmente se robustece”, até reduzir os signos a “conceituais”. Seria o “estado de dicionário” que Assis Silva definiu no excerto apresentado.

Começando semi-simbólica por sua essência – o que não quer dizer sem *arbitrariedade*, mas apenas com uma *noção* de *conformidade* que os falantes visam a estabelecer – a linguagem passa, com o uso, a ser meramente sígnica, em que tal noção de *conformidade* desaparece – a palavra usada no cotidiano, com finalidades meramente comunicativas, cuja possível conotação poderia até acarretar no prejuízo da ambigüidade. A partir disso, a expressão artística tem, como função, *reestabelecer, reinscrever*, para se usar a terminologia empregada por Assis Silva, o valor já decantado, já meramente conceitual da linguagem (estado de dicionário), através da criação do semi-símbolo poético e de uma nova noção de *conformidade* entre os dois planos da expressão. A esse respeito, explicita Cassirer:

Se a linguagem deve realmente converter-se em um veículo do pensamento, moldar-se em uma expressão de conceitos e juízos, esta moldagem só pode realizar-se na medida em que renuncia cada vez mais à plenitude da intuição. [...] Há, porém, um reino do espírito no qual a palavra não só conserva seu poder figurador original, como, dentro deste, o renova constantemente; nele, experimenta uma espécie de palingenesia permanente, de renascimento a um tempo sensorial e espiritual. Esta regeneração efetua-se quando ela se transforma em expressão artística. Aqui torna a partilhar da plenitude da vida, porém, se trata não mais da vida míticamente presa e sim esteticamente liberada. (2003, p. 115)

Mas quais os procedimentos práticos pelos quais passa o signo lingüístico, na poesia, a fim de ser alçado à categoria de semi-símbolo? A esse respeito, comenta Todorov, em *Teorias do Símbolo*:

A poesia deve necessariamente procurar elevar seus signos arbitrários a naturais; é somente assim que ela se distingue da prosa 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)

Por “naturais” pode-se entender “motivados” (embora se busque apenas uma *noção* de motivação, sempre é bom frisar), em contraposição a “signos arbitrários”. E o caminho para essa “naturalidade”, citada por Todorov, é conseguido através de *seleção* e *combinação* de palavras, que criem efeitos sobretudo sonoros. A esse respeito, convém que se passe à teoria de Jakobson, que melhor explora, teoricamente, como procedimentos próprios da criação poética, como rima, aliteração, ritmo, metáfora, metonímia, assonância, comparação, etc., podem, num plano mais profundo, criar a *conotação*.

#### 8.4 A *Função Poética*, de Jakobson

Todorov, indo na mesma direção do pensamento de Jakobson, e ocupando-se do que se pode chamar, de início, *poeticidade*, é autor da seguinte assertiva:

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. (Ibidem, pp. 371-372)

A afirmação de Todorov serve aqui, sobretudo, além de reforçar o conceito e alcance da assim chamada *função poética*, pela idéia de que “o conteúdo da noção de poesia é instável e varia no tempo [...] mas a *poeticidade* [...] é um elemento *sui generis*”. É claro que existem várias e, por que não dizer, ilimitadas maneiras de se estudar e analisar literatura. Há teorias para todos os “gostos” e disposições. Algumas abordam mais a relação da literatura com a dimensão social da linguagem; outras, da literatura com a história; outras, ainda, negam o autor; outras, o relevam; outras abordam a psicologia envolvida ou revelada através da ação e das personagens, etc. O mais importante, no pensamento de Todorov aqui recuperado, é o seu reconhecimento de que, independente de haverem tais e quais teorias a respeito do estudo da literatura, há um elemento essencial, sobretudo na poesia, que perpassa toda e qualquer teoria, chamado por ele de “poeticidade”, mas também de “função poética”, que, sucintamente,

o crítico bem define como um “enunciado que visa à expressão”, e no qual a “palavra é sentida como palavra”.

No excerto de Todorov está, de certa maneira, a proposta que permeia este estudo: embora se reconheça o valor e a legitimidade de qualquer teoria a respeito da literatura, o que está em causa, aqui, mais que qualquer outro aspecto, é essa chamada *poeticidade*. A atenção voltar-se-á agora, portanto, para esse que é o elemento essencial, e que está presente em toda e qualquer produção artística, dando conta mais de uma situação estética do que de contextos externos – motivadores ou receptores. Todorov o classifica como *poeticidade*, mas também lembra a expressão forjada pelos formalistas: *função poética*. Sendo assim, convém que se analise a própria concepção de Jakobson, autor da teoria da *função poética* na esfera da teoria da comunicação humana, na tentativa de que a pergunta de Todorov – “como se manifesta a poeticidade?” – possa ser, na prática, ao menos em parte respondida.

Jakobson assim define o que seja a “função poética”, dentro, é claro, da hierarquia por ele estabelecida com relação às outras funções:

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. Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. 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)

O semiólogo toca, aqui, em dois pontos importantes para o direcionamento que se pretende dar às presentes reflexões: 1) o fato de que a “função poética” seja um “enfoque da mensagem por ela própria”, e 2) que ela não seja “a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante”. Para aprofundar tais tópicos, é necessário, no entanto, estabelecer o que sejam todas as chamadas *funções da linguagem* e também como funciona a hierarquização delas durante um ato verbal.

Sucintamente, Jakobson concebe seis elementos essenciais para a linguagem verbal: emissor, receptor, mensagem, código, contexto e contato. Em todo e qualquer ato de comunicação verbal esses seis elementos estarão, obrigatoriamente, presentes, sob pena de que a comunicação não se faça de modo adequado ou satisfatório. *Grosso modo*, o emissor é quem produz a mensagem; o receptor é quem a recebe; a mensagem

é o que é dito ou escrito de um pólo para o outro do eixo da comunicação; o código é a linguagem comum que ambos devem partilhar para que a mensagem seja entendida; o contexto é o assunto abordado na mensagem e o contato é o meio físico pelo qual a mensagem é passada do emissor para o receptor (papel, ondas sonoras propagas pelo ar, pelo fio telefônico, etc.). Caso qualquer um desses elementos *falhe*, o ato de comunicação não se produz: se falhar o contato, como uma parede entre duas pessoas, um fio de telefone cortado, uma distância de um quilômetro entre dois falantes, um não poderá entender o que o outro está tentando dizer. Se falhar o código, como num caso em que uma pessoa fale alemão a quem só entende chinês, não haverá compreensão. Se falhar o contexto, como quando alguém disserta sobre difíceis e complexos tópicos de física quântica a uma criança de dez anos não iniciada nesse assunto, a criança não entenderá o que está sendo dito. Do mesmo modo, faltando emissor, receptor ou mensagem, não há como haver comunicação, e para isso não são necessários exemplos possíveis, afinal não há nem esboço de comunicação sem algum desses três elementos essenciais. A não ser que se pense em alguém falando sozinho ou *ouvindo vozes*, por exemplo; ainda que, em tal caso, a psique tenha de se dividir em duas para simular um emissor e um receptor dessas possíveis mensagens. Em todo caso, não são atos de comunicação comumente consideráveis.

O que Jakobson desenvolve a partir da concepção desses seis elementos essenciais da linguagem, são as *funções da linguagem*. Cada uma dessas funções é voltada para um elemento específico ou, melhor dizendo, apresenta uma predominância de atenção sobre esse elemento. Assim, tem-se a *função emotiva* (emissor), a *função referencial* (contexto), a *função apelativa* (receptor), a *função metalingüística* (código), a *função fática* (contato) e, por fim, a *função poética* (mensagem). Em dada situação de comunicação, dependendo do contexto, é intenção do emissor que sua mensagem detenha-se sobre certo elemento, e é aí que uma dessas funções atua de modo mais nítido. Se a intenção de um emissor, ao produzir uma mensagem, é explicar algo de modo objetivo para alguém, a respeito de um assunto, a função referencial se fará mais presente. No entanto, se tal explicação se der sobre um assunto relativo à própria linguagem, ou seja, ao próprio código usado entre emissor e receptor na comunicação, a função metalingüística predominará. A função apelativa ocorre geralmente quando há uma tentativa de manipulação do emissor sobre o receptor. A emotiva quando, apesar de haver mensagem, a intenção do emissor é chamar a atenção para algum aspecto relativo a si próprio. A função fática tem como principal intenção *testar* o contato. É uma

espécie de verificação de funcionamento, como um *alô* ao telefone, por exemplo, cuja única função é garantir a emissor e receptor que eles possam propagar a mensagem, após verificar se o meio físico está propício para isso. Enfim, na função poética, a atenção principal está voltada para a própria mensagem, ou seja, para o *como* ela é dita, mais do que para *o que* ela diz.

Explicitados, embora bem sucintamente, o que sejam os *elementos da linguagem* e também suas *funções*, pode-se compreender melhor o que Jakobson afirma sobre a função poética ser dominante na arte verbal, mas não atuar sozinha. Como se viu há pouco, qualquer um dos seis elementos essenciais à comunicação verbal é indispensável para que ela aconteça. Sendo assim, mesmo que haja diferentes formas de mensagens, com finalidades até opostas, em muitos casos – o que ocorre pelo predomínio de uma ou outra função – todas as funções estarão presentes e atuando em qualquer ato de comunicação, dentro de uma hierarquia. Mesmo no caso da função referencial, cujo objetivo é transmitir uma informação do modo mais claro e objetivo possível, sem ambigüidade alguma (a ambigüidade deixaria o receptor em dúvida a respeito da informação), o que, em tese, a colocaria do lado oposto ao da função poética – que, como já se disse, prima pela polissemia – há a atuação desta última. Como organizar uma mensagem clara e objetiva se não houver uma atenção especial voltada para essa mesma mensagem, de modo que sejam escolhidos e organizados os termos de forma exata para que a objetividade e a compreensão se façam presentes? Sendo assim, a função poética está subjacente a qualquer mensagem, já que atua em sua composição, de modo a deixá-la propícia para desempenhar o que dela se espera, não importando a função que nela predomine. E o mesmo se dá com toda e qualquer função. Desse modo, há função poética em todo ato de comunicação verbal, não só na poesia. É, no entanto, no terreno literário e dentro da hierarquia das seis funções, que ela predomina. A esse respeito, define Jakobson: “*a análise do verso é inteiramente da competência da Poética, e esta pode ser definida como aquela parte da Lingüística que trata a função poética em sua relação com as demais funções da linguagem*” (2005, p. 132).

Tal afirmação é necessária, porque situa a poesia dentro da comunicação verbal, e não como fenômeno estranho. A linguagem artística nada mais é que linguagem, como qualquer outra, constituída pelas seis funções estabelecidas por Jakobson. É um ato natural de linguagem, cuja única diferenciação se dá pelo fato de que, em poesia, há um predomínio da função poética, ou seja, há uma atenção maior para a mensagem. Mas as leis que regem a poesia são as mesmas leis que regem todo e qualquer ato

humano de comunicação verbal. E estudar os elementos que são caros à poesia é estudá-los, como afirma o lingüista e semiólogo, dentro da Lingüística, admitindo a relação da poesia com as outras funções da linguagem.

### 8.5 O *paralelismo*

Propôs-se, no início deste capítulo, o desenvolvimento de uma teoria lingüística que percorresse um caminho que fosse do signo até o paralelismo, passando pelo símbolo, pelo semi-símbolo e pela função poética. Por ser consubstancial à poesia, o objetivo deste trabalho visa ao estudo do semi-símbolo numa passagem das *Metamorfoses* de Ovídio. Para apresentá-lo de forma mais concreta, no entanto, e menos teórica, propôs-se estudá-lo a partir da teoria do *paralelismo*, de Jakobson, presente em *Lingüística e Poética* (In: *Lingüística e Comunicação*). Uma vez que o *paralelismo* é a síntese prática do que o semiólogo russo definiu por função poética, vê-se nele um potencial verdadeiro de atingir uma forma mais empírica e objetiva de apreender o que seja, pois, o semi-símbolo. Para tanto, pode-se, ainda mais uma vez, partir da seguinte proposta de Jakobson:

Qual é o critério lingüístico 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 verbal, *seleção* e *combinação* (2005, p.129).

Já se discorreu, no início deste capítulo, sobre *seleção* e *combinação*. Na verdade, esse é o processo simples pelo qual a comunicação verbal existe: termos são selecionados e arranjados de modo a que se consiga produzir uma mensagem que alcance seus objetivos. Dependendo do objetivo da mensagem, a seleção e a organização dos termos se dão de modo diverso, específico para cada situação. Como tal procedimento está presente e é inerente a toda e qualquer situação de comunicação verbal, seria incorreto, pois, atribuir tal característica apenas à poesia. No entanto, não é incorreto afirmar que tal característica esteja indissociavelmente ligada à função poética, sendo essa, aliás, sua essência. Como já se demonstrou, a função poética, bem como qualquer outra função, está presente em todo e qualquer ato de comunicação verbal. Por isso, há *seleção* e *combinação* em qualquer tipo de mensagem, seja poesia ou não, mas isso é resultado da atuação da função poética dentro dessa mensagem.

O que se tem na poesia, no entanto, é uma espécie de atuação *desenfreada* dessa função, ou seja, dos mecanismos de *seleção* e *combinação* sobre a mensagem. Não tendo outro objetivo senão *mostrar-se*, a mensagem acaba por tornar-se o mais amplo palco de significações possível. É o semi-símbolo com o valor *reinscrito*, como definiu Assis Silva, e não *reinscrito* apenas com um valor previamente estabelecido, mas com a capacidade de transformá-lo, através de outras possibilidades de significação, atingindo novas tensões polissêmicas. *Seleção* e *combinação*, se estão presentes em todo ato verbal de comunicação, terão, na poesia, uma presença mais contundente e mais rica, visto que estarão atuando de modo não a constituir meros termos em mensagem, mas a redefinir-lhes seu sentido próprio, mesmo que ele tenha já há muito sido estabelecido por uma dada comunidade de falantes.

Jakobson, a respeito do *paralelismo*, afirma o seguinte: “*A parte artificial da poesia, talvez fosse justo dizer toda forma de artifício, se reduz ao princípio do paralelismo. A estrutura da poesia é a de um contínuo paralelismo*” (2005, p. 146). Para definir o princípio do paralelismo, é necessário ter em mente que se está falando de *artificialidade* e de *artifício*, noções que implicam, de imediato, a inicialmente abordada questão da *arbitrariedade x motivação*. Quando se evoca a *artificialidade* em linguagem poética, implica-se a tentativa, através da *seleção* e da *combinação*, de criar um semi-símbolo, isto é, de forjar uma impressão específica de *motivação* na *arbitrária* relação existente entre *significante* e *significado*. Antes, no entanto, de se adentrar no princípio do *paralelismo*, convém verificar de que modo a função poética age dentro da poesia, ou seja, entender quais são os recursos poéticos mais comuns para se criar o efeito do semi-símbolo, com valor *reinscrito*, com *forjada* impressão de *conformidade* entre plano da expressão e plano do conteúdo.

A princípio, qualquer pessoa, mesmo não especializada no tema, mas que tenha formação escolar básica, saberia dizer prontamente quais os recursos estilísticos mais característicos que concernem à poesia: a rima, a aliteração, a assonância, a comparação, a metáfora, a metonímia, a hipérbole, o eufemismo, o hipérbato, etc. Nesse conjunto de expedientes, é preciso destacar também o ritmo, que é analisado sob o viés da métrica, cuja função é medi-lo e classificá-lo. É através de todos esses elementos, próprios da poesia, que se *seleciona* e se *combina* de modo a criar semi-símbolos e a inerente impressão de *motivação* que eles forjam. A título de exemplo de empenho rítmico na frase poética, pode-se citar o seguinte excerto do conhecido poema *Trem de Ferro*, de Manuel Bandeira:

*Café com pão*  
*Café com pão*  
*Café com pão*

*Virge Maria que foi isso maquinista?*

*Agora sim*  
*Café com pão*  
*Agora sim*  
*Voa, fumaça*  
*Corre, cerca*  
*Ai seu foguista*  
*Bota fogo*  
*Na fornalha*  
*Que eu preciso*  
*Muita força*  
*Muita força*  
*Muita força [...]*

(In: *Estrela da Vida Inteira*. São Paulo : Record/ Altaya, s/d.)

Nesse clássico poema, a relação de *conformidade* entre os planos da linguagem é das mais notórias. Com relação ao plano do conteúdo, há a representação de um trem em funcionamento, cujo movimento é narrado por um enunciador que adota o ponto de vista, provavelmente, de um passageiro que está dentro do trem. O verso “corre, cerca”, pelo menos, induz a essa interpretação. E o plano da expressão procura representar, através do ritmo, o que seria, do ponto de vista do psiquismo humano, o conceito de um trem em movimento. Os oito primeiros versos apresentam quatro sílabas métricas, com exceção do quarto, que apresenta doze sílabas. Os oito versos seguintes apresentam sete com três sílabas métricas, e um com quatro sílabas métricas. Os versos pequenos, de ritmo rápido, são condizentes com a impressão de um trem movimentando suas rodas, de forma ritmada, célere e fixa. No início, o trem se movimenta. Cada verso é um impulso das rodas. Isso até o quarto verso, quando a pergunta do passageiro “que foi isso maquinista?” indica que o trem tenha parado por algum motivo. Do mesmo modo, o ritmo acelerado e constante dos versos também pára, e tem-se um verso com doze sílabas, representando o trem não mais em movimento. Após a parada, o trem volta a funcionar: “agora sim/ café com pão/ agora sim/ voa fumaça”, voltando ao ritmo de quatro sílabas métricas, condizente com o movimento do trem. Uma vez em funcionamento, o trem tende a andar cada vez mais rápido, ainda mais se o foguista

“bota fogo/ na fornalha”. Ao acrescentar fogo à fornalha, aumenta o vapor, e o movimento das rodas passa a ser mais veloz. Da mesma forma, os versos passam a ter três sílabas métricas, e a leitura passa a ser mais rápida ainda. A seguir, apresenta-se um esquema mais detalhado dos processos métricos desse trecho de *Trem de Ferro*:

<i>Café com pão</i>	<i>[trem andando, 4 sílabas]</i>
<i>Café com pão</i>	<i>[trem andando, 4 sílabas]</i>
<i>Café com pão</i>	<i>[trem andando, 4 sílabas]</i>
 <i>Virge Maria que foi isso maquinista?</i>	 <i>[trem parado, estrofe + 12 sílabas]</i>
 <i>Agora sim</i>	 <i>[trem andando, 4 sílabas]</i>
<i>Café com pão</i>	<i>[trem andando, 4 sílabas]</i>
<i>Agora sim</i>	<i>[trem andando, 4 sílabas]</i>
<i>Voa, fumaça</i>	<i>[trem andando, 4 sílabas]</i>
<i>Corre, cerca</i>	<i>[trem andando, 3 sílabas]</i>
<i>Ai seu foguista</i>	<i>[trem andando, 4 sílabas]</i>
<i>Bota fogo</i>	<i>[trem mais rápido, 3 sílabas]</i>
<i>Na fornalha</i>	<i>[trem mais rápido, 3 sílabas]</i>
<i>Que eu preciso</i>	<i>[trem mais rápido, 3 sílabas]</i>
<i>Muita força</i>	<i>[trem mais rápido, 3 sílabas]</i>
<i>Muita força</i>	<i>[trem mais rápido, 3 sílabas]</i>
<i>Muita força</i>	<i>[trem mais rápido, 3 sílabas]</i>

É lícito indagar o que se pretende com a criação de uma mensagem em que o plano da expressão seja *selecionado* e *combinado* de modo a reproduzir o plano do conteúdo. Pretende-se estabelecer uma relação de *conformidade* entre eles, ou seja, de *motivação* entre o *significante* e o *significado*, cuja ligação é essencialmente *arbitrária*. E é precisamente a isso que se chama *semi-símbolo*, já que as palavras escolhidas e dispostas no poema, ao buscarem a *motivação*, estarão próximas do símbolo, cuja característica é a *motivação* parcial, como já se viu. Consegue-se tal efeito através do ritmo verbal instaurado pelo poema, o que também poder-se-ia conseguir, em outros casos, com a rima, a aliteração, etc., procedimentos próprios da função poética, já que são fruto de *seleção* e *combinação* de palavras.

Jakobson, no entanto, ao desenvolver o conceito de *paralelismo*, aprofunda a relação entre esses elementos aparentemente simples, mostrando que efeitos estilísticos diferentes são regidos por uma mesma lei. O semiólogo russo disserta, por isso, sobre efeitos expressivos, que visam, no entanto, a uma relação semântica:

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 rítmicas. (2005, p. 144)

A partir dessa concepção, é possível esboçar melhor o que seja o *paralelismo*: consiste em entender que os efeitos expressivos, apontados há pouco, quando recorrentes, tornam palavras ou versos, expressivamente semelhantes, também semanticamente semelhantes. Assim, Jakobson, falando particularmente da rima, entende que uma semelhança fonética não tem outra função que não apontar ou criar também uma semelhança de sentido entre duas palavras. Ao fazer uso do semi-símbolo, com sua propriedade imanente de criar uma impressão de *motivação*, de *conformidade*, a poesia pretende ligar naturalmente o plano da expressão ao plano do conteúdo. Nesse sentido, seria mesmo muito ingênuo pensar que uma semelhança fonética não busque demonstrar uma semelhança semântica. Estabelecer que A = B, em termos expressivos, implica criar uma relação, dentro do plano do conteúdo, em que A também é = B.

Jakobson assim define: “*Em suma, a equivalência de som, projetada na seqüência como seu princípio constitutivo, implica inevitavelmente equivalência semântica*” (Ibidem, pp. 146-147) e “*Palavras de som semelhante se aproximam quanto ao seu significado*” (Ibidem, pp. 150-151). Mas o semiólogo não está falando somente da rima, como também não de qualquer efeito sonoro: “*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*” (Ibidem, p. 146).

Em suma, pode-se definir o *paralelismo* como uma possibilidade analítica que eleva os efeitos estilísticos sonoros, tão comuns e caros à poesia, ao patamar de elementos responsáveis pela formação do semi-símbolo, ou seja, pela aproximação do plano da expressão ao plano do conteúdo, de forma a criar certa noção de *motivação* e *conformidade*, em terreno cuja relação é absolutamente *arbitrária*, reinscrevendo, dentro de um contexto específico, o valor estabelecido de algumas palavras e expressões. Não fosse isso, e qualquer rima, semelhança métrica, aliteração, poderiam ser entendidas como mero ornato retórico-estilístico, sem outra função que a do simples adorno pretensamente artístico, mas sem desempenhar qualquer papel mais relevante.

No entanto, como se sabe, não é só através da recorrência que efeitos de sentido podem ser obtidos através de procedimentos expressivos: a função poética, dominante na poesia, consiste basicamente em *seleção* e *combinação*, por isso, pode-se organizar

tanto uma estrutura que destaque uma unidade expressiva através de sua recorrência, como uma estrutura em que uma unidade expressiva, mesmo presente uma única vez, ganhe relevo fonético, por conta do contraste com outros elementos presentes na seqüência do eixo da combinação. Nesse caso, as outras palavras do entorno teriam a função básica de atribuir tal função àquela palavra que se quer destacar. É por isso que, em poesia, todas as palavras atuam para criar a impressão de *conformidade*, mesmo que estejam em situação de “não aparecer”, para que o efeito pretendido apareça em outra palavra. A esse respeito, comenta Jakobson:

Por efetiva que seja a ênfase na repetição, em poesia, a textura sonora está longe de confinar-se a combinações numéricas, e um fonema que apareça uma única vez, mas numa palavra-chave, em posição pertinente, contra um fundo contrastante, pode adquirir relevo significativo (2005, pp. 154-5).

O efeito do *paralelismo*, uma vez que o mesmo consiste em expressão que visa a estabelecer relação de sentido no conteúdo, ou seja, semântica, não é, pois, alcançado somente através da recorrência fonética, mas em todo morfema ou termo lexical que apresente alguma noção de *conformidade* entre os dois planos, forjada todavia. No caso de haver, no entanto, um “relevo significativo” para um fonema que apareça em um fundo contrastante, pode-se auferir que haja, também nesse caso, a recorrência de *não fonemas*, para que o fonema, em si, obtenha algum destaque.

### **8.6 A finalidade essencialmente semântica do *paralelismo***

Embora o *paralelismo* seja um procedimento verificável dentro do plano da expressão, sua finalidade é resultar em *conformidade* da matéria fônica em relação à matéria conceitual, forjando uma impressão de *motivação*. Tal procedimento, alcançado através do desenvolvimento da função poética, cuja manifestação se dá através da *seleção* e da *combinação*, visa a conferir aos termos usados em um poema a condição semi-simbólica, dentro do contexto específico do texto.

Como Jakobson bem definiu, qualquer análise dos efeitos expressivos próprios do *paralelismo*, que não leve em conta que a finalidade seja estabelecer uma relação semântica, acabará por relegar tais efeitos a meros artificios ornamentais. Atente-se ao seguinte trecho:

A poesia não é o único domínio em que o simbolismo dos sons se faz sentir; é, porém, uma província em que o nexos interno entre som e significado se converte de latente em patente e se manifesta da forma a mais palpável e intensa [...]. A acumulação, superior à média, de certa classe de fonemas, ou uma reunião contrastante de duas classes opostas na textura sonora de um verso, de uma estrofe, de um poema, funciona como uma “corrente subjacente de significado”. (2005, p. 152)

É por essa razão que não se podem separar os efeitos poéticos mais diretamente relacionados ao plano da expressão, como as rimas, aliterações, semelhanças métricas, assonâncias, dos efeitos poéticos mais diretamente relacionados ao plano do conteúdo, como a comparação, a metáfora e a metonímia. Não que não haja diferenças formais e processuais entre eles, mas, por sua finalidade semântica última, acabam essencialmente regidos pelo mesmo tipo de estrutura essencial.

Ao determinar-se foneticamente que A seja igual a B, por meio de uma rima ou uma aliteração, por exemplo, determina-se que A seja igual a B também semanticamente, e o que se produz aí, mesmo que o processo relacional se dê imediatamente no plano da expressão, é uma espécie de metáfora. Por metáfora, pode-se compreender, *grosso modo*, um objeto que é tomado por outro, de modo não só comparativo, mas também substitutivo. O resultado da metáfora, poder-se-ia dizer, é uma forma híbrida. Se A é tomado por B, de forma metafórica, A já não é A, tampouco B, mas passa a ser A-B, pois toma lugar de B, de forma imediata, mas ainda evoca as características de A. Sendo assim, não é absurdo conceber que também um efeito expressivo, como a rima, ao relacionar A e B com finalidades semânticas, esteja criando também uma relação metafórica entre A e B. Isso ocorre do mesmo modo com todo artifício poético trabalhado no plano da expressão que, por sua característica de *paralelismo* com o plano de conteúdo, cria uma metáfora, que uma vez estabelecida, gera conotação. Mesmo em se tratando de recorrência métrica, o que se obtém, quando um dado verso A for metricamente idêntico a um determinado verso B, é um tipo de relação em que, metricamente, A é igual a B. E se uma semelhança fonética quer dizer também semelhança semântica, em estruturas poéticas semi-simbólicas e carregadas de alguma noção de *motivação*, A também passa a ser igual a B numa relação de conteúdo, i. e., conceitual. Logo, dois versos que sejam metricamente idênticos, estarão relacionados também de forma metafórica, pois essa ligação se forja na formação do sentido.

No entanto, nem todos os sentidos semi-simbólicos dentro de um poema são construídos essencialmente por efeitos estilísticos presentes no plano da expressão. Muitas vezes a relação, mesmo através de *seleção* e *combinação*, se dá diretamente no plano do conteúdo. Ver-se-á, no capítulo seguinte, durante a análise pormenorizada dos efeitos de sentido poéticos presentes no trecho da metamorfose de Aracne, que algumas palavras, *seleccionadas*, evocam por si uma carga semântica, cuja significação transborda um sentido mais imediato. Aracne e Pallas, por exemplo, no momento em que começam o trabalho no tear, passam a manusear fios da cor púrpura. Imediatamente, a significação é relacionada a uma cor, somente. Mas não se pode relegar a *conotação* para *púrpura*, que vai muito além de uma definição cromática. Durante o império romano, a cor era, se não rara, pelo menos de difícil confecção, e usada, sobretudo, pelos comandantes, imperadores, magistrados e demais dignatários romanos. Dizer *púrpura* não é só, no contexto daquele poema, comunicar *cor arroxeada ou avermelhada*, mas também afirmar *nobreza, riqueza, poder e dominação*. No caso desse exemplo, não será através de um efeito expressivo, que se obtém por arranjos especiais no plano fônico do enunciado, que se alcançará a *conotação*, mas pelas associações de ordem cultural do próprio termo *seleccionado*, o que se dá diretamente no plano do conteúdo. Ter-se-ia, aqui, talvez, uma espécie de uma metáfora *direta* (ao menos mais direta do que aquela que primeiramente se estabelece no plano da expressão), em que *púrpura* metaforiza outros sentidos além da equivalência cromática, ou seria, ainda, o caso de uma espécie de metonímia. O que não anula o *paralelismo*, uma vez que o termo é *seleccionado* e *combinado*, dentro do poema, para esse fim. Atente-se ao seguinte trecho de *Linguística e Poética*, a esse respeito:

Em poesia, não apenas a seqüência fonológica, mas, de igual maneira, qualquer seqüência de unidades semânticas, tende a construir uma equação. A similaridade superposta à contigüidade comunica à poesia sua radical essência simbólica, múltiplice, polissêmica. (JAKOBSON, 2005, p. 149)

Poder-se-ia dizer que, ainda no caso de *púrpura*, não há *paralelismo*, uma vez que os sentidos conotados para o termo (riqueza, nobreza, etc.), que vão além da denotação imediata (cor), são obtidos pela simples menção da palavra, e não por algum efeito expressivo. No entanto, há que se levar em conta o fato da necessidade de o termo ser *seleccionado* e *combinado* exatamente para a finalidade de configurar uma metáfora, mesmo que ela não se dê através de recorrência fonética. Assim sendo, não é a simples

recorrência que cria o *paralelismo*, mas sim qualquer organização expressiva específica que, ao gerar um *paralelo* entre o plano da expressão e o do conteúdo, estabelece conotação. Mesmo que não haja nada, no signo “púrpura”, que foneticamente forje uma noção de *motivação* entre o *significante* e o *significado*, a exata *seleção* desse termo, materializada durante a leitura no âmbito expressivo, e a sua *combinação* com os demais termos de um texto que tenha finalidades artísticas, configuram *paralelismo*, uma vez que acarretam em conotação no plano do conteúdo.

Para finalizar o capítulo e partir para uma demonstração direta de como o *paralelismo* atua na formação do semi-símbolo ovidiano, especificamente na passagem da metamorfose de Aracne, conforme se narra em *Metamorfoses*, vale terminar com a afirmação de Jakobson: “*Em poesia, onde a similaridade se superpõe à contigüidade, toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz metonímico*” (2005, p. 149). Se correspondência fonética significa correspondência semântica, e se a recorrência presente no plano da expressão é também metafórica, bem como a metonímia é “ligeiramente metafórica”, já que não deixa de ser a expressão de objetos tomados por outros, isso equivale a dizer que todo efeito poético, seja no plano da expressão – rima, aliteração, assonância, ritmo – seja no plano do conteúdo – a metáfora direta e a metonímia – constitui uma forma de metáfora, cuja essência é a própria definição do semi-símbolo: expressão tomada pelo conteúdo, imagem tomada pelo conceito, *significante* tomado pelo *significado*, em relação de *conformidade* entre os planos, com pretensa impressão de *motivação*. Vale dizer, pois, que tudo em poesia é metáfora. Ver como ela se manifesta em suas diferentes possibilidades expressivas ou diretamente semânticas, dentro do poema de Ovídio, é a intenção do capítulo seguinte, e finalidade maior deste trabalho.

## 9 Aracne e Pallas: uma trama de sentido

*Alguns dias percorridos, perdurava o mesmo caos. Pelos cantos, a tremer, Teleco se lamuriava, transformando-se seguidamente em animais os mais variados. [...] Ante minha impotência em diminuir-lhe o sofrimento, abraçava-me a ele, chorando. O seu corpo, porém, crescia nos meus braços, atirando-me de encontro à parede.*

*Não mais falava: mugia, crocitava, zurrava, guinchava, bramia, trissava.*

*Por fim, já menos intranquilo, limitava as suas transformações a pequenos animais, até que se fixou na forma de um carneirinho, a balir tristemente. [...]*

*Na última noite, apenas estremeceu de leve e, aos poucos, se aquietou. Cansado pela longa vigília, cerrei os olhos e adormeci. Ao acordar, percebi que uma coisa se transformara nos meus braços. No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes. Morta.*

(RUBIÃO, M. Teleco, o coelhinho. In: *O Pirotécnico Zacarias*. São Paulo: L&PM Pocket, 1999. pp. 112-3)

Uma vez definidos os parâmetros teóricos do paralelismo, mecanismo responsável pela criação dos semi-símbolos, através da predominância da função poética, ou seja, de uma relação de *conformidade* entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, por meio da criação artificiosa de uma noção de *motivação*, tais parâmetros podem ser aplicados ao poema *Metamorfoses*, para um estudo analítico da expressividade de Ovídio, também por isso chamado *poeta das cores*.

Como o poema encerra mais de 12 mil versos, e abordá-lo analiticamente, verso a verso, termo a termo, dentro deste trabalho, é inexecutável, foi escolhido um trecho em particular para empreender tal análise: o trecho ou passagem que relata a mítica transformação de Aracne em aranha, por obra de Pallas, após aquela ter ousado desafiar esta em uma competição no tear. Tal escolha se deu, principalmente, porque esse relato mítico contém, de maneira bem evidente, a estrutura que se quer demonstrar ser pertinente a todo o poema, qual seja, a tensa relação entre a divindade e o humano, com uma oposição de castigo, dentro de um plano metafísico, que acarretou a formação de um cosmos físico. Tal passagem também foi escolhida por causa do grande número de efeitos expressivos nela presentes e por, dentro das peças têxteis fiadas pelas tecelãs competidoras, outros mitos serem relatados, mesmo que de forma sintética.

Nos primeiros capítulos deste estudo, optou-se por encarecer o estilo ovidiano de composição poética, de forma a evidenciar e combater vários aspectos do que a crítica tradicional afirmou sobre a produção ovidiana – posições entendidas, neste trabalho, como preconceito – crítica cujo legado alcança até alguns trabalhos atuais, em que aparecem afirmações cujos teores são: a diminuição da obra de Ovídio frente a outros clássicos, por mera diferença de estilos; o excesso de biografismo na análise literária da obra do sulmonense; uma crença até ingênua em seus versos como fonte biográfica e histórica. Nesse processo, muito já se disse, aqui, sobre suas *cores*, seus pretensos *exageros* e seu *excesso de retórica*, traços sempre acentuados negativamente pela crítica tradicional. Agora é, portanto, o momento de mostrar onde está a qualidade do estilo poético desse autor tão peculiar, ou seja, é hora de ver como os efeitos expressivos são moldados de forma a criar o semi-símbolo poético. Faz-se necessário, por isso, apresentar o excerto que será analisado (vv. 1-145 do Livro VI das *Metamorfoses*), com uma tradução que visa apenas a auxiliar a leitura do texto latino, sem a pretensão de ser um equivalente poético do original. Em suma, não se buscou reproduzir, na tradução, os efeitos expressivos do poema, mas apenas definir-lhe o enredo, através da leitura de cada verso:

- 1 *Praebuerat dictis Tritonia talibus aures,*  
[Tritônia (Pallas Minerva) oferecera os ouvidos a tais ditos]
- 2 *carminaque Aonidum iustamque probauerat iram.*  
[e aprovara os cantos das Aônidas (Musas) e a justificada ira.]
- 3 *Tum secum: “Laudare parum est; laudemur et ipsae,*  
[Então, disse consigo mesma: “Louvar é pouco; sejamos nós próprias também louvadas,]
- 4 *numina nec sperni sine poena nostra sinamus!”*  
[e não permitamos que nossa divindade seja desprezada sem punição!”]
- 5 *Maeoniaeque animum fatis intendit Arachnes,*  
[E dirige o ânimo aos fados da meônia Aracne,]
- 6 *quam sibi lanificae non cedere laudibus artis*  
[que, ouvira (dizer), não lhe (a Pallas) atribuía méritos na arte da lã.]
- 7 *audierat. Non illa loco nec origine gentis*  
[Ela (Aracne) não era ilustre por sua posição nem pela origem de sua família,]
- 8 *clara, sed arte fuit. Pater huic Colophonius Idmon*

- [mas por sua arte (de tecer). Seu pai, o colofônio Idmon]
- 9 *Phocaico bibulas tingebat murice lanas.*  
[tingia para ela as lãs permeáveis com o múrice da Fócida.]
- 10 *Occiderat mater; sed et haec de plebe suoque*  
[A mãe morrerá, mas essa também fora da plebe,]
- 11 *aequa uiro fuerat. Lydas tamen illa per urbes*  
[igual a seu esposo. Aracne, porém, através das cidades lídias]
- 12 *quaesierat studio nomen memorabile, quamuis*  
[obtivera, pela obra, um nome memorável, ainda que]
- 13 *orta domo parua paruis habitabat Hypaepis.*  
[morasse em uma pobre casa, nascida que era na pobre Hipepa.]
- 14 *Huius ut aspicerent opus admirabile, saepe*  
[Para que contemplassem o trabalho admirável dela, frequentemente]
- 15 *deseruere sui nymphae uineta Timoli,*  
[as ninfas do Timolo deixavam seus vinhedos,]
- 16 *deseruere suas nymphae Pactolides undas.*  
[e as ninfas do Pactolo deixavam suas ondas.]
- 17 *Nec factas solum uestes spectare iuuabat;*  
[E não lhes agradava apreciar somente os tecidos feitos,]
- 18 *tum quoque, cum fierent, (tantus decor affuit arti).*  
[mas, também, quando fossem feitos (tamanho o encanto que assistia à arte).]
- 19 *Siue rudem primos lanam glomerabat in orbis*  
[Seja quando enovelava a lã bruta nas primeiras meadas,]
- 20 *seu digitis subigebat opus, repetitaque longo*  
[seja quando conduzia o trabalho com os dedos e, numa longa tirada,]
- 21 *uelleramollibat nebulas aequantia tractu,*  
[amaciava os velos idênticos a nuvens,]
- 22 *siue leui teretem uersabat pollice fusum,*  
[seja quando girava o fuso cilíndrico, com o polegar ligeiro]
- 23 *seu pingebat acu; scires a Pallade doctam.*  
[ou se, ainda, bordava com a agulha; reconhecerias que havia sido instruída por Pallas.]
- 24 *Quod tamen ipsa negat, tantaque offensa magistra:*

[O que ela própria, entretanto, nega, e, ofendida (que a julguem ter tido) tal mestra, diz:]

25 *“Certet” ait “mecum; nihil est, quod uicta recusem.”*

[“Que (Pallas) dispute comigo; porque, vencida, eu não negaria nada.”]

26 *Pallas anum simulat, falsosque in tempora canos*

[Pallas assume a forma de uma velha e acrescenta falsos cabelos brancos às têmporas]

27 *addit et infirmos baculo quoque sustinet artus.*

[e sustenta, ainda, os fracos membros com um bastão.]

28 *Tum sic orsa loqui: “Non omnia grandior aetas,*

[Então, começou a falar assim: “Uma idade mais avançada não traz apenas aquilo]

29 *quae fugiamus, habet. Seris uenit usus ab annis.*

[que evitamos. A experiência vem dos anos vividos.]

30 *Consilium ne sperne meum; tibi fama petatur*

[Não desprezes o meu conselho; que reclames entre os mortais]

31 *inter mortales faciendae maxima lanæ;*

[a máxima fama nos trabalhos da lã;]

32 *cede deae, ueniamque tuis, temeraria, dictis*

[mas submete-te à deusa, e temerária, pede perdão com voz suplicante]

33 *supplice uoce roga; ueniam dabit illa roganti.”*

[pelo que disseste; ela dará o perdão a quem o pede.”]

34 *Aspicit hanc, toruis inceptaque fila relinquit,*

[Aracne olha a outra com olhar feroz e até abandona os fios começados,]

35 *uixque manum retinens confessaque uultibus iram*

[e detendo sua mão a custo, tem confessada, nas faces, uma obscura ira.]

36 *talibus obscuram resecula est Pallada dictis:*

[Mas logo respondeu a Pallas com tais palavras:]

37 *“Mentis inops longaque uenis confecta senecta,*

[“Fraca da cabeça, chegas arrasada por uma longa velhice,]

38 *et nimum uixisse diu nocet. Audiat istas,*

[e ter vivido demais te faz muito mal. Que ouça essas coisas]

39 *siqua tibi nurus est, tibi siqua est filia, uoces.*

[tua nora, se tens alguma ou alguma filha se a tens.]

- 40 *Consilii satis est in me mihi, neue monendo*  
[Quanto a mim, já recebi conselhos suficientes; e não penses]
- 41 *profecisse putes eadem est sententia nobis.*  
[teres sido útil com tal advertência, pois minha opinião ainda é a mesma.]
- 42 *Cur non ipsa uenit? Cur haec certamina uitat?”*  
[Por que a própria (Pallas) não vem? Por que ela evita meus desafios?”]
- 43 *Tum dea: “Venit!” ait, formamque remouit anilem,*  
[Então a deusa disse: “Mas ela veio!”, e depôs a imagem de velha,]
- 44 *Palladaque exhibuit. Venerantur numina nymphae*  
[e expôs a de Pallas. As ninfas e as moças meônias logo veneram]
- 45 *Mygdonidesque nurus; sola est non territa uirgo,*  
[a sua divindade; somente a jovem (Aracne) não ficou aterrorizada,]
- 46 *sed tamen erubuit, subitusque inuita notauit*  
[no entanto, enrubescceu, mas tão logo o rubor repentino coloriu-lhe]
- 47 *ora rubor, rursusque euanuit, ut solet aer*  
[as faces contra a vontade, imediatamente desapareceu, assim como o ar costuma]
- 48 *purpureus fieri, cum primum aurora mouetur,*  
[tornar-se purpúreo, assim que a aurora se aproxima,]
- 49 *et breue post tempus candescere solis ab ortu.*  
[mas volta a embranquecer, após um breve tempo, com o nascimento do sol.]
- 50 *Perstat in incepto, stolidaeque cupidine palmae*  
[(Aracne) persiste em seu intento e, pelo desejo de uma vitória insensata,]
- 51 *in sua fata ruit; neque enim Ioue nata recusat*  
[cai em seu destino fatal; a filha de Júpiter certamente não recusa]
- 52 *nec monet ulterius nec iam certamina differt.*  
[e não adverte mais além, e já não refuta os desafios.]
- 53 *Haud mora, constituunt diuersis partibus ambae*  
[Sem demora, ambas se colocam em lados opostos]
- 54 *et gracili geminas intendunt stamine telas;*  
[e entesam os idênticos teares com um delicado fio;]
- 55 *tela iugo uincta est, stamen secernit harundo,*  
[o tear é vinculado ao cilindro, e uma travessa de tecelão separa o fio,]
- 56 *inseritur medium radiis subtemen acutis,*

- [com as lançadeiras pontiagudas, no centro é inserida a trama,]
- 57 *quod digiti expediunt, atque inter stamina ductum*  
[que os dedos desembaraçam, e, após introduzida entre os fios da roca,]
- 58 *percusso pauunt insecti pectine dentes.*  
[os dentes separados do tear batem-nos com as pancadas do pente.]
- 59 *Vtraque festinant cinctaeque ad pectora uestes*  
[Cada uma se apressa, e as vestes cingidas ao peito,]
- 60 *bracchia docta mouent, studio fallente laborem.*  
[movem os hábeis braços, com uma aplicação que disfarça o esforço.]
- 61 *Illic et Tyrium quae purpura sensit aenum*  
[Ali, tanto a púrpura que sentiu o vaso de bronze tírio]
- 62 *textur et tenues parui discriminis umbrae,*  
[é tecida, como também os leves tons desmaiados de distinção mais difícil,]
- 63 *qualis ab imbre solet percussis solibus arcus*  
[tal qual o arco-íris, que costuma, uma vez atravessados pela chuva os raios solares,]
- 64 *inficere ingenti longum curuamine caelum,*  
[tingir o extenso céu com sua vasta curvatura,]
- 65 *in quo diuersi niteant cum mille colores,*  
[na qual, embora mil diferentes cores brilhem,]
- 66 *transitus ipse tamen spectantia lumina fallit,*  
[a própria transição, todavia, engana os que observam as luzes,]
- 67 *usque adeo quod tangit idem est; tamen ultima distant.*  
[a tal ponto são iguais as que se tocam; enquanto difiram as cores mais distantes.]
- 68 *Illic et lentum filis inmittitur aurum*  
[E ali, o maleável ouro é inserido nos fios]
- 69 *et uetus in tela deducitur argumentum.*  
[e um antigo tema é representado na trama.]
- 70 *Cecropia Pallas scopulum Mauortis in arce*  
[Pallas borda o rochedo de Marte, na cidadela de Cécrops,]
- 71 *pingit et antiquam de terrae nomine litem.*  
[e o antigo debate a respeito do nome (a ser dado) àquela terra.]
- 72 *Bis sex caelestes medio Ioue sedibus altis*

- [Doze celestes, com Júpiter ao centro, estão sentados, em elevados assentos,]<sup>17</sup>
- 73 *augusta grauitate sedent; sua quemque deorum*  
[Com gravidade augusta; seu semblante revela]
- 74 *inscribit facies; Iouis est regalis imago.*  
[cada um dos deuses; A de Júpiter é a imagem de um rei.]
- 75 *Stare deum pelagi longoque ferire tridente*  
[(Pallas) representa o deus do pélagos, ereto e ferindo, com o longo tridente,]
- 76 *aspera saxa facit meioque e uulnere saxi*  
[as duras pedras e, pelo meio da fenda da rocha,]
- 77 *exsiluisse fretum, quo pignore uindicet urbem.*  
[ela borda que jorrou o mar, penhor com o qual Netuno reivindica a cidade.]
- 78 *At sibi dat clipeum, dat acutae cuspidis hastam,*  
[A si mesma, (Pallas) também atribui o escudo, e a lança de pontiaguda cúspide,]
- 79 *dat galeam capiti, defenditur aegide pectus*  
[põe-se o capacete na cabeça, e seu peito é protegido pela égide,]
- 80 *percussamque sua simulat de cuspide terram*  
[e representa a terra que, batida por sua lança,]
- 81 *edere cum bacis fetum canentis oliuae*  
[produz a fecundidade da branca oliveira, com suas azeitonas,]
- 82 *mirarique deos; operi Victoria finis.*  
[e deixa espantados os deuses; Vitória é o termo da obra.]
- 83 *Vt tamen exemplis intellegat aemula laudis,*  
[No entanto, para que a que disputa sua glória compreenda, pelos exemplos,]
- 84 *quod pretium speret pro tam furialibus ausis,*  
[que preço deve esperar por audácias tão impetuosas,]
- 85 *quattuor in partes certamina quattuor addit*  
[acrescenta quatro competições nos quatro cantos,]

---

<sup>17</sup> “cada um [Atena e Posídon] tentou conseguir para a Ática o mais belo presente, a fim de engrandecer os seus títulos. Posídon, com um golpe de tridente, fez brotar um lago de água salgada no cimo da Acrópole de Atenas. Atena fez crescer aí uma oliveira. Os doze deuses, designados para árbitros, decidiram que a oliveira era preferível, e concederam a Atena a soberania sobre a Ática” (GRIMAL, P. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 4ª edição. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2000, p. 53).

- 86 *clara colore suo, breuibus distincta sigillis.*  
[evidentes por sua cor viva, mas distintas pelas imagens diminutas.]
- 87 *Threiciam Rhodopen habet angulus unus et Haemum,*  
[Um canto mostra o trácio Ródope e o Hemo,]
- 88 *nunc gelidos montes, mortalia corpora quondam,*  
[outrora corpos mortais, agora gélidos montes,]<sup>18</sup>
- 89 *nomina summorum sibi qui tribuere deorum.*  
[já que atribuíram a si os nomes dos deuses superiores.]
- 90 *Altera Pygmaeae fatum miserabile matris*  
[Outro canto mostra o infeliz destino da mãe dos pigmeus:]
- 91 *pars habet; hanc Iuno uictam certamine iussit*  
[Juno ordenou-lhe, vencida em disputa,]
- 92 *esse gruem populisque suis indicere bellum.*  
[que se tornasse um grou e proclamasse guerra a seu próprio povo.]<sup>19</sup>
- 93 *Pinxit et Antigonem ausam contendere quondam*  
[E bordou Antígona, que ousou, um dia, comparar-se]
- 94 *cum magni consorte Iouis, quam regia Iuno*  
[à consorte do grande Júpiter, e que a real Juno]
- 95 *in uolucrum uertit; nec profuit Ilion illi*  
[transformou em um ser alado; e nem lhe valeu Ílion,]
- 96 *Laomedonue pater sumptis quin candida pennis*  
[ou o pai Laomedonte; branca, porém, tendo ganhado penas,]

---

<sup>18</sup> “Hemo é um dos filhos de Bóreas e Oritia [...]. Casou com Ródope, filha do deus-rio Estrímon, e com ela reinou na Trácia. Hemo e Ródope tiveram a ousadia de fazer com que lhes fosse prestado um culto e tomaram respectivamente os nomes de Zeus e Hera. Como castigo desse sacrilégio, foram transformados em montanhas” (GRIMAL, 2000, p. 203).

<sup>19</sup> “O mais célebre episódio da história dos pigmeus relaciona-se com as lutas por eles travadas contra as cegonhas ou os grou. [...] teria nascido entre os pigmeus uma jovem de grande beleza, chamada Énoe, que com natural altivez desprezava os deuses [...]. Énoe casou-se com um pigmeu de nome Nicódamas, de quem teve um filho chamado Mopso. Para festejar o nascimento, todos os pigmeus ofereceram presentes ao afortunado casal. Mas Hera, nutrindo um profundo ódio contra a jovem que lhe não prestava o culto a que tinha direito, transformou-a numa cegonha. Metamorfoseada em pássaro, Énoe tentou reaver o filho que ficara entre os pigmeus, e estes expulsaram-na com grandes gritos e recorrendo às armas. Nasceu assim a ira das cegonhas contra os pigmeus e o receio neles infundido em relação a tais aves.” (Idem, ibidem, p. 374)

- 97 *ipsa sibi plaudat crepitante ciconia rostro.*  
[ela própria, agora uma cegonha, aplaude a si mesma com um bico estalante.]<sup>20</sup>
- 98 *Qui superest solus, Cinyran habet angulus orbum*  
[O único canto que resta traz Ciniras, desprovido de filhos,]
- 99 *isque gradus templi, natarum membra suarum,*  
[e ele, abraçando os degraus do templo, membros das suas filhas,]
- 100 *amplectens saxoque iacens lacrimare videtur.*  
[estendido, deitado nessa pedra, parece chorar.]<sup>21</sup>
- 101 *Circuit extremas oleis pacalibus oras.*  
[(Pallas) cerca as bordas extremas com as pacíficas oliveiras.]
- 102 *Is modus est, operisque sua facit arbore finem.*  
[Esse é o arremate, e com sua árvore, põe término à obra.]
- 103 *Maeonis elusam designat imagine tauri*  
[A meônia (Aracne) desenha Europa iludida pela imagem do touro:]
- 104 *Europam: uerum taurum, freta uera putares;*  
[Julgarias tratar-se de um touro verdadeiro, verdadeiras as ondas;]
- 105 *ipsa uidebatur terras spectare relictas*  
[e parecia a própria Europa a observar as terras que teve de deixar]
- 106 *et comites clamare suas, tactumque uereri*  
[e a chamar suas companheiras, e a temer o contato]
- 107 *adsilientis aquae timidisque reducere plantas*  
[da água que espirra, e a encolher os pés receosos.]
- 108 *fecit et Asterien aquila luctante teneri;*  
[E formou Astéria ser agarrada pela águia guerreira;]<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> “Antígona, irmã de Príamo, [era] uma jovem dotada de grande beleza. Muito orgulhosa da sua cabeleira, considerava-a mais bela do que a de Hera. Encolerizada, a deusa transformou a cabeleira de Antígona em serpentes. Os deuses, porém, apiedaram-se dela e transformaram a infeliz numa cegonha, inimiga das serpentes.” (GRIMAL, 2000, p. 31)

<sup>21</sup> “Ciniras é um rei de Chipre, o primeiro que, segundo a tradição, reinou nesta ilha.” (Idem, ibidem, p. 90)

<sup>22</sup> “Astéria é filha do Titã Ceu e de Febe [...]. Amada por Zeus, transformou-se em codorniz para escapar às suas perseguições e lançou-se ao mar, onde ficou sendo uma ilha, com o nome de Ortígia (a Ilha das Codornizes).” (Idem, ibidem, p. 50)

- 109 *decit olorinis Ledam recubare sub alis;*  
[representou Leda recostando-se sob as asas do cisne;]<sup>23</sup>
- 110 *addidit, ut Satyri celatus imagine pulchram*  
[acrescentou Júpiter, quando fecundou a bela Antíope,]
- 111 *Iuppiter implevit gemino Nycteida fetu,*  
[filha de Nicteu, com filhos gêmeos, disfarçado sob a forma de um Sátiro;]<sup>24</sup>
- 112 *Amphitryon fuerit, cum te, Tirynthia, cepit,*  
[e sob a forma de Anfítrio quando te conquistaria, Alcmena de Tiríntia;]
- 113 *aureus ut Danaen, Asopida luserit ignis,*  
[e sob a de ouro, quando cativou Dânae<sup>25</sup>; sob a de fogo, iludiria a filha de Asopo;]<sup>26</sup>
- 114 *Mnemosynen pastor, uarius Deoïda serpens.*  
[como pastor, enganou Mnemosine<sup>27</sup>; como serpente variegada, a filha de Deo.]<sup>28</sup>
- 115 *Te quoque mutatum toruo Neptune, iuuenco*  
[(Aracne) dispôs-te também, Netuno, transmudado em majestoso novilho]<sup>29</sup>

<sup>23</sup> “Segundo a tradição mais corrente, Leda é filha do rei da Etólia, Téstio, e de Eurítemis. [...] Leda teve muitos filhos [...]. Alguns destes filhos [...] foram gerados por Zeus, que tomara a forma de um cisne para se unir a ela.” (GRIMAL, 2000, pp. 271-272)

<sup>24</sup> “[Antíope] invulgarmente bela, foi amada por Zeus, que se lhe uniu, disfarçado de sátiro. Desta união nasceram-lhe dois gêmeos, Anfion e Zeto. Antes do nascimento de seus filhos, Antíope fugira de casa, receando a cólera de seu pai, e refugiara-se junto ao rei de Sícion, Epopeu [...]. Desesperado pela partida da filha, Nicteu [seu pai] suicidou-se, tendo, ao morrer, confiado ao seu irmão Lico a tarefa de o vingar.” (Idem, ibidem, p. 31)

<sup>25</sup> “Acrísio tinha uma filha, Dânae, que lhe dera sua mulher, Eurídice [...]. Desejando ter um filho, foi interrogar o oráculo que lhe anunciou que a sua filha teria, de facto, um filho, mas que este o mataria. Foi então que, para evitar o cumprimento do oráculo, Acrísio mandou construir uma câmara subterrânea, em bronze, onde encerrou Dânae [...]. Nada impediu, porém, que Dânae fosse seduzida [...] por Zeus, sob a forma duma chuva de ouro, que se infiltrou por uma fenda do tecto até ao seio da jovem.” (Idem, ibidem, p. 05)

<sup>26</sup> “Egina é filha do deus-rio Asopo. Zeus apaixonou-se por ela e raptou-a. O pai percorreu toda a Grécia em busca do raptor, conseguindo encontrá-lo graças à ajuda de Sísifo, que denunciou o paradeiro do deus. [...] Mais tarde, Sísifo expiaria nos Infernos esta traição.” (Idem, ibidem, p. 131)

<sup>27</sup> “Mnemosine é a personificação da Memória. É filha de Urano e Geia, e pertence ao grupo das Titânides [...]. Zeus uniu-se-lhe, em Piéria, durante nove noites seguidas, e, um ano depois, ela deu-lhe nove filhas, as Musas.” (Idem, ibidem, p. 316)

<sup>28</sup> Trata-se, provavelmente, de Perséfone, filha de Deméter, ou, para os latinos, Prosérpina, filha de Ceres.

<sup>29</sup> Provavelmente, se está falando de Melanipe, natural da Eólia, que com Posídon teve dois filhos, Beoto e Éolo. Ao segundo, é atribuída a condição de “deus dos ventos”.

- 116 *uirgine in Aeolia posuit; tu uisus Enipeus*  
[para a virgem da Eólia; e tu que, com o aspecto do rio Enipeu,]
- 117 *gignis Aloidas, aries Bisaltida fallis;*  
[geras os gigantes Aloidas<sup>30</sup>; parecido a um carneiro, enganas a filha de Bisalte;]
- 118 *et te flaua comas frugum mitissima mater*  
[e fez a mãe de cabelos louros, a mais propícia para as searas,]
- 119 *sensit equum, sensit uolucrum crinita colubris*  
[que te conheceu como um cavalo<sup>31</sup>; a que te conheceu como ave, a de cabelos de cobra,]
- 120 *mater equi uolucris, sensit delphina Melantho.*  
[a mãe do cavalo alado<sup>32</sup>; e Melanto, que te conheceu como golfinho.]<sup>33</sup>
- 121 *Omnibus his faciemque suam faciemque locorum*  
[Para todos esses, Aracne reproduziu, quer suas feições, quer o aspecto dos lugares.]
- 122 *reddidit. Est illic agrestis imagine Phoebus,*  
[Ali está Febo, como campônio em uma imagem,]
- 123 *utque modo accipitris pennas, modo terga leonis*  
[e que, agora mesmo, exibia as penas de um falcão ou as costas de um leão,]

---

<sup>30</sup> “São chamados Aloídas os filhos que Posídon teve de Ifimedia, a filha de Tríopas [...] dois filhos, Oto e Efiates, que eram gigantes” (Idem, ibidem, p. 22). A esse respeito, comenta Grimal: “enquanto os filhos de Zeus eram heróis favoráveis à humanidade, benfeitores, os descendentes de Posídon [...] eram geralmente gigantes violentos e perigosos.” (Ibidem, p. 390)

<sup>31</sup> “Associavam-se também à busca de Perséfone os amores de Deméter e Posídon. Para lhe escapar, a deusa tomou a forma de uma égua; mas fê-lo em vão e deu à luz, além do cavalo Aríon, uma filha que era conhecida apenas pelo nome de ‘a Ama’.” (GRIMAL, 2000, pp. 115-116)

<sup>32</sup> Trata-se de Medusa: “Orgulhava-se principalmente da beleza da sua cabeleira; para a punir, Atena transformou os seus cabelos em serpentes. Uma outra versão contava que a cólera de Atena se abatera sobre a jovem porque Posídon a violara num templo consagrado à deusa” e “Do pescoço cortado da Medusa [por Perseu] saíram os dois seres engendrados por Posídon: Pégaso, o cavalo alado, e Crisaor.” (Idem, ibidem, p. 187)

<sup>33</sup> “Em uma tradição, Melanto é o nome de uma filha de Deucalião. De Posídon, que a ela se uniu sob a forma de um delfim, concebeu o herói epônimo de Delfos, Delfo.” (Idem, ibidem, p. 298)

- 124 *gesserit, ut pastor Macareida luserit Issen;*  
[e que, na forma de um pastor, iludiria Issa, filha de Macareu;]<sup>34</sup>
- 125 *Liber ut Erigonen falsa deceperit uua,*  
[do mesmo modo que Líber enganaria Erígona com uma falsa videira;]<sup>35</sup>
- 126 *ut Saturnus equo geminum Chirona crearit.*  
[e como Saturno, como um cavalo, geraria o híbrido Quíron.]<sup>36</sup>
- 127 *Vltima pars telae tenui circumdata limbo*  
[A última parte da trama, circundada por uma fina faixa]
- 128 *nexilibus flores hederis habet intertextos.*  
[traz flores entretecidas com heras entrelaçadas.]
- 129 *Non illud Pallas, non illud carpere Liuor*  
[Aquele trabalho, nem Pallas, nem a Inveja,]
- 130 *posit opus. Doluit successu flaua uirago,*  
[poderiam censurar. A loura deusa guerreira condeu-se com esse sucesso]
- 131 *et rupit pictas, caelestia crimina, uestes.*  
[e espedaçou os tecidos bordados com as transgressões celestes.]
- 132 *Vtque Cytoriaco radium de monte tenebat,*  
[E porque segurava a lançadeira de madeira do monte Cítore,]
- 133 *ter quater Idmoniae frontem percussit Arachnes.*  
[bateu na testa da Idmônia Aracne três, quatro vezes.]
- 134 *Non tulit infelix, laqueoque animosa ligauit*  
[A infeliz não suportou e, furiosa, amarrou o pescoço com um laço]
- 135 *guttura. Pendentem Pallas miserata leuauit,*  
[e enforcou-se. Pallas, compadecida, ergueu-a, deixando-a pendente,]
- 136 *atque ita: “Viue quidem pende tamen, improba”, dixit*  
[e disse assim: “Continua a viver, atrevida, no entanto, fica pendurada!]

<sup>34</sup> “Issa é uma jovem de Lesbos, cujo pai se chamava Macareu. Deu o nome à cidade de Issa, na sua pátria. Foi amada por um deus, ou por Hermes, ou por Apolo [Febo], ou talvez mesmo por ambos.” (GRIMAL, 2000, pp. 254-255)

<sup>35</sup> “Erígone é a filha de um ateniense chamado Icário, que albergou em sua casa Dioniso, quando este veio à terra para dar aos homens a vinha e o vinho. O deus apaixonou-se pela jovem e da sua união nasceu o herói Estáfiro.” (Idem, ibidem, p. 146)

<sup>36</sup> “Quíron é o mais célebre, o mais sensato e o mais sábio dos Centauros. É filho do deus Crono e da Fílira, uma filha de Oceano. [...] Para o gerar, Crono uniu-se a Fílira sob a aparência de cavalo, o que explica a sua dupla natureza.” (Idem, ibidem, p. 403)

- 137 *“Lexque eadem poenae, ne sis secura futuri,*  
[E, para não ficares tranqüila quanto ao futuro, a mesma sentença proclamada]
- 138 *dicta tuo generi serisque nepotibus esto.”*  
[para tua punição, há de valer para tua família e teus descendentes vindouros.”]
- 139 *Post ea discedens sucis Hecateidos herbae*  
[Depois de dizer isso, Pallas, afastando-se, borrifou Aracne com as seivas]
- 140 *sparsit, et extemplo tristi medicamine tactae*  
[de uma erva de Hécate e, assim que foi tocada pela poção terrível,]
- 141 *defluxere comae, cum quis et naris et aures;*  
[os cabelos desapareceram-lhe, e, junto com eles, também o nariz e as orelhas;]
- 142 *fitque caput minimum toto quoque corpore parua est*  
[e a cabeça torna-se mínima, e o corpo todo também se apequena;]
- 143 *in latere exiles digiti pro cruribus haerent,*  
[dos lados, prendem-se dedos finos, como pernas,]
- 144 *cetera uenter habet, de quo tamen illa remittit*  
[e o ventre ocupa o que resta, a partir do qual, porém, ela solta um fio]
- 145 *stamen, et antiquas exercet aranea telas.*  
[e, já como aranha, continua a elaborar as antigas tramas.]

(Ovídio. *Les Métamorphoses*. Paris: Éditions Garnier Frères. Classiques Garnier, 1953, pp. 259-272)

### **9.1 Algumas verificações sobre efeitos expressivos de métrica e recorrência fonética**

Ovídio compõe todo o poema *Metamorphoses* em hexâmetros datílicos, que consiste em um verso de seis pés, em que cada pé é constituído obrigatoriamente por uma primeira sílaba longa, seguida por uma segunda sílaba longa (pé espondaico) ou duas breves (pé datílico). O quinto pé também apresenta a obrigatoriedade da construção com uma longa e duas breves, por isso o nome “datílico” para designar esse tipo de verso. No sexto pé, pode eventualmente ser empregado um troqueu, constituído pela longa inicial acrescido de uma única breve, e chamado, no caso de sua ocorrência no hexâmetro, de “pé quebrado”. O poema *Metamorphoses* apresenta uma métrica fixa, em todos os mais de doze mil versos, procedimento comum à poesia da época de

Ovídio, e que permaneceu em vigor por muitos séculos vindouros, até o período do romantismo, movimento artístico contrário às formas mais clássicas de expressão.

Embora um dátilo e um espondeu sejam metricamente equivalentes, não são idênticos – por exemplo, em relação ao seu *andamento* rítmico – afinal uma longa pode ser tomada por duas breves, mas certamente o efeito sonoro não deveria ser totalmente correspondente. Disse-se, aqui, *deveria*, pela impossibilidade de saber hoje como teria sido exatamente a materialidade sonora da língua latina investida num poema, e como realmente as distinções entre longas e breves funcionavam na manifestação lingüística de um poema. O que se sabe é que tal distinção não era mero artifício da poesia, uma vez que diferenças de ordem morfossintática, como a percepção de que palavras de vogal temática *-a* (1ª declinação), pudessem exercer função de nominativo ou ablativo singular, por exemplo, e que isso se dava por meio da distinção entre quantidade longa ou breve da vogal que animava a última sílaba da palavra.

Sendo assim, tendo em vista que um falante natural do latim distinguia longas de breves, um hexâmetro que apresente mais dátilos não seria, em termos lógicos, idêntico a um hexâmetro que apresente mais espondeus, embora metricamente equivalentes, mesmo que, no caso da poesia, isso se desse, também, por questões de ritmo verbal principalmente, e não só nos casos de diferenças de ordem morfossintática, como o supracitado. Tendo isso como ponto de partida, pode-se verificar, através de escansão e também levando em conta aspectos semânticos, que, no trecho do poema ovidiano em análise, há versos com mais ou menos dátilos, com predominância ou não de espondeus, que possivelmente atuam de forma a distinguir Pallas e Aracne, de modo a acentuar a disparidade entre as combatentes, e a defini-las de forma nítida. A seguir, o conjunto dos versos iniciais do trecho será analisado por esse viés, levando em conta, também, efeitos de recorrência fonética.

No verso 3 da passagem de Pallas e Aracne, há uma predominância de espondeus. É o único verso, dentre os quinze primeiros desse trecho, em que isso ocorre. Logo, estando em contraste com os demais, distingue-se. As sílabas longas, em repetição, provavelmente criam um ritmo mais pesado, menos cadenciado e, portanto, mais solene ao verso, justamente aquele que introduz a primeira fala de Pallas no trecho. Uma afirmação de Longino, em *Do Sublime*, parece dar razão à concepção de que, sonoramente, houvesse diferença entre dátilos e espondeus, embora equivalentes metricamente: “o conceito [sobre uma afirmação de Demóstenes] se impôs aos ouvidos não menos pela harmonia do que pelo pensamento mesmo, pois foi vazado inteiro em

*ritmos datílicos, os mais nobres e produtivos de grandeza, razão por que compõem o verso heróico, o mais belo que conhecemos”* (2007, p. 108). No caso do verso em questão, o ritmo, provavelmente mais forte e solene, acompanha a fala da deusa, representando, metaforicamente, seu poder, importância e posição hierárquica. Ainda a respeito desse verso, nota-se uma reiteração do conjunto fonético [um], cf.: *Tum; secum* e *parum*. Mais do que uma simples aliteração, em que uma consoante (o *m*) acrescida de [u] apenas se repete, o conjunto cria o efeito de uma ressonância, de um eco, que irá acompanhar a fala da deusa, imponente e ressoante. E, para serem mais fortemente marcadas, as sílabas, breves por natureza, serão, todas as três, longas por posição. Em auxílio e reforço do efeito criado, encontra-se, posteriormente às sílabas em questão, a construção fonética [mur], de *laudemur*, que embora breve e com a ordem invertida (o *u* posposto ao *m*), ainda ecoa as sílabas anteriores, provavelmente mais fraca, é verdade, mas talvez, por isso mesmo, mais condizente com a representação de uma fala, que, mesmo altissonante, se vai enfraquecendo. Eis a representação esquematizada desses efeitos expressivos identificados, e do verso 3:

**Verso 1: mais dátilos, mais leve e cadenciado;**

**Verso 2: mais dátilos, mais leve e cadenciado;**

**Verso 3: mais espondeus, mais pesado e solene (a fala de Pallas);**

**Versos 4 a 15: mais dátilos, mais leves e cadenciados.**

Verso 3:

**Tūm secūm: [...] par(um)<sup>n</sup>ēst; laudemūr**

Levando-se em conta que há uma elisão do 3º -um, de *parum*, com *est*, e que isso deixa o *m* provavelmente enfraquecido, menos ressoante, a hipótese de enfraquecimento gradual da fala de Pallas ganha mais sentido. Para isso, contribui, ainda, a relação entre *laudare* (anterior) e *laudemur* (posterior). Sonoramente semelhantes – porque flexões de um mesmo verbo – e equivalentes metricamente, a representação de um enfraquecimento gradual se dá pela passagem do *a* da segunda sílaba de *laudare*, uma vogal de maior abertura, para o *e* da segunda sílaba de *laudemur*, mais fechado. Cria-se, assim, a sugestão/impressão de que *laudemur* seria, no poema, uma forma enfraquecida de *laudare*, um eco ressoante. O enfraquecimento gradual da fala de Pallas, criado por

esses efeitos, dá a sensação de uma fala forte e distante, força essa consubstancial aos deuses, e distância também natural entre deuses e homens, e que pode ser compreendida, ainda, como a que separa *alto* e *baixo*, *céu* e *terra*. Eis a representação completa desse terceiro verso, com todos esses efeitos expressivos demarcados:

**Tūm** sēcū**m**: “Lāudāre pār(**um**)<sup>n</sup>ēst; lāudēmūr ět ĩpsāē

(+ forte) (+ forte) (+ forte) (forte) (+ fraco)(fraco)

Com a predominância de espondeus no verso, em que provavelmente o ritmo se faz mais forte e pesado, há um movimento decrescente dessa força e gravidade, em uma possível representação de uma fala poderosa, mas distante, que se enfraquece pela distância entre os interlocutores, e que, nesse caso, visa a demarcar a supremacia hierárquica da deusa Pallas.

Nesse trecho inicial, no entanto, não são esses os únicos efeitos expressivos que visam a demarcar a posição de Pallas e também de Aracne. Nos versos versos 4 e 5, chama a atenção uma aliteração do fonema [n]. A recorrência desse fonema se dá por dez vezes, seguidas, sem que nenhuma palavra dessa seqüência de nove deixe de contê-lo. O termo *numina*, inclusive, apresenta [n] por duas vezes. Tal quantidade desse fonema em uma seqüência tão curta está longe de ser comum, mesmo no trecho analisado. O verso 1 apresenta apenas um [n]; o verso 2, apenas dois; o verso 3 não apresenta nenhum; e os versos seguintes ao verso 5 irão apresentar, no máximo, quatro [n]. Portanto, dez [n], aparecendo no espaço de um verso e meio, chama a atenção e causa distinção. A princípio, pode parecer que não haja qualquer sentido significativo na aliteração, já que o [n] não representa o som de nada, em específico, que corresponda ao trecho, ou seja, não “imita” o som de nada. Ao menos, isso não aparece de forma mais clara. O trecho, na verdade, completa a fala de Pallas, iniciada no verso 3, e dá conta do momento em que a deusa se dirige, com reprovação, a Aracne. O verso, pois, tem o tom da reprovação e da negação, e é nessa constatação que a aliteração passa a fazer sentido. Assim como na língua portuguesa, a maioria das palavras que indicam negatividade, no latim, são iniciadas por *n*. São os casos de *non*; *nec*; *neque*; *ne*; *negare*; *negativus*; *negatio*; *negator*; *negatorius*; *negatrix*; *negitare*; *nemo*; etc. Geralmente, em latim, os verbos que tenham um sentido negativo serão acrescidos da partícula *ne-*. Logo, o *n* pode representar, dentro de um contexto – esse é um deles – a negação. No verso

considerado, essa aliteração, cuja diferença é nítida, representa a negação e a reprovação de Pallas com respeito à atitude de Aracne. É como se houvesse um som de fundo, presente durante a leitura do verso, repetindo *non* constantemente.

Na verdade, não há, no verso, uma censura direta de Pallas a Aracne, mas àquela que “desrespeita os numes”. Verifica-se, no entanto, através do restante do relato, que é Aracne quem tem essa atitude e postura.

As duas primeiras palavras do verso 5, *Maeoniaeque animum*, também aliteradas, já não fazem parte do discurso inicial de Pallas, que se encerra com *sinamus*, mas se relacionam, ainda, à deusa. O verso traz *animum* como acusativo de *intendit*. O nominativo está oculto, mas trata-se de *Pallas (Tritonia)* presente no verso 1. Traduzido literalmente, o trecho poderia ser assim expressado: Pallas dirige o ânimo. Entendendo ânimo como *espírito, vontade, disposição*, sentidos possíveis e muitas vezes usados em traduções de várias obras latinas, ver-se-á que o ânimo de Pallas, como bem mostra o verso anterior, é negativo, no que o [n] aliterado ainda se justifica. Já sobre *Maeoniae*, pode-se dizer que a palavra é correspondente a *Arachnes*, que se encontra no final do verso; é um adjetivo; assim sendo, há a ligação entre *Maeoniae* e *Arachnes*, e esse é o objeto da indignação de Pallas: o objeto da negação, tanto de sua fala, seus dizeres, como de seu ânimo. Nada mais coerente, de acordo com a aliteração verificada, do que a presença, nessa palavra (*Maeoniae*), do [n] da negação, da reprovação. O mesmo [n] que se encontra, ainda, no próprio nome da êmula da deusa: *Arachne*. Eis um esquema mais completo dessa constatação nos versos analisados:

Verso 4:

**Numina nec sperni sine poena nostra sinamus**

(Fala de Pallas, em tom de negação.)

+

Verso 5:

**Maeoniaeque animum fatis intendit Arachnes**

(*Animum* de Pallas, negativo, dirigido à *Maeoniae Arachnes*, o objeto da ira da deusa e real motivo de seu tom de reprovação. Logo, *Maeoniae* e *Arachnes*, objetos da negação, também aparecem com o [n] da aliteração, que visa a representar esse estado de espírito e disposição da deusa.)

O mesmo efeito expressivo é repetido nos versos 51 e 52: *Neque enim Jove nata recusat, / Nec monet ulterius nec iam certamina differt* [a nascida de Júpiter certamente não recusa, e não adverte mais além, e já não refuta os desafios]. Nota-se, principalmente, a repetição de *nec* (inclusive na forma *neque*), mas também de outros termos constituídos por *n*: *enim*; *nata*; *monet* e *certamina*. Se há esse efeito de aliteração, verificável no plano da expressão, mais uma vez ele reforça uma noção que está sendo apresentada semanticamente: a de que Pallas já não “nega” qualquer desafio de Aracne, após tentar dissuadi-la por meio de conselhos. Se a atitude agressiva de Pallas vem em seguida aos desaforos da humana, a deusa considerá-los-ia de forma a reprová-los. Nesse caso, como no anterior, a aliteração cria uma espécie de eco de fundo, cujo efeito é a contundência de uma negação.

Nesse trecho inicial do relato mítico da transformação de Aracne, a distinção entre a deusa Pallas e a mortal é bem demarcada, e para isso contribuem os efeitos expressivos (relativos ao plano da expressão) já apontados e verificados, bem como ainda outros, presentes alhures. Se Pallas é apresentada de forma mais forte e solene, por meio da recorrência do arranjo fonético [-um] e da predominância de espondeus no verso em que sua fala é introduzida, bem como se seu tom de reprovação para com Aracne fica patente por meio da aliteração do fonema [n], a apresentação da humana Aracne, ao contrário do que ocorre com relação à deusa, dá-se em um ritmo mais leve, correspondente sonoro ao estatuto semântico de sua origem humilde.

Os versos que apresentam a mortal Aracne, são os versos 6, 7 e 8. Pela ordem, pode-se dividi-los em três etapas distintas: 1) a apresentação da contenda entre Aracne e Pallas, com a humana atribuindo-se a excelência na arte de trabalhar a lã, e não à deusa; 2) a apresentação da origem humilde da humana; e 3) a apresentação de suas origens familiares, a começar pelo pai. O que chama a atenção nesses versos é o fato de eles se constituírem, os três, por cinco dátilos e um espondeu. Se tal formação é comum ao longo do poema ovidiano, é rara, por sua vez, uma construção que se manifeste desse modo por três versos seguidos e, portanto, por tal singularidade, acabam por se distinguir dos demais. Se o verso 3 chama a atenção por ser constituído de mais espondeus que dátilos, o que não ocorrerá novamente no trecho até o verso 15, a formação de cinco dátilos para um espondeu também não é freqüente, dada a predominância tão grande de dátilos. Se o excesso de espondeus indica, provavelmente, um ritmo mais pesado e solene, o que condiz, no verso 3, com a fala da deusa, o excesso de dátilos indica, por oposição, um ritmo mais leve e cadenciado, e que representa,

nesse caso, a origem humilde da humana Aracne. Tais oposições podem ser dispostas, esquematicamente, como segue:

**FALA DE PALLAS***(ritmo mais pesado)**(divindade)**(poder)***X****APRESENTAÇÃO DE ARACNE***(ritmo mais leve)**(humana)**(condição humilde)*

O trecho em si, que sintetiza a origem da mortal, e que abrange partes dos versos 7 e 8, é composto por oito dátilos seguidos, sem nenhuma interrupção por parte de um espondeu “intruso”:

1            2            3  
- / ~ ~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ ~ /

Audierat. Non illa loco nec origine gentis

4            5            6            7            8  
- ~ ~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ ~ / ~ ~ /

Clara, sed arte fuit. Pater huic Colophonius [...]

O último pé do primeiro verso é um troqueu. Deste modo, não interrompe a seqüência de dátilos, uma vez que é prosodicamente neutralizado. Uma possível tradução para o trecho em questão é a seguinte: “Ela não era ilustre por sua posição nem pela origem de sua família, mas pela sua arte. O pai, o colofônio...”, o que poderia ser, em suma, a síntese da humana Aracne, antes do confronto com Pallas. E a representação dessa humana se dá de forma rítmica mais leve, tal é o modo pelo qual o plano da expressão, manifestado através da sonoridade, estabelece uma relação de *conformidade* com o plano do conteúdo, de onde se pode constatar a constituição do semi-símbolo.

Na seqüência dos versos desse trecho do poema, assim como ocorreu com a aliteração do [n] nos versos 4 e 5, há uma recorrência do fonema [p], no verso 13. Ele aparece apenas quatro vezes ao longo do verso, e não se pode dizer que tenha ocorrido propriamente uma aliteração, mas apenas uma repetição desse fonema, não de forma tão nítida, de forma a criar uma saturação, contudo, como no outro caso. Mas, como se viu

no capítulo anterior, uma recorrência fonética também quer dizer recorrência semântica, de acordo com o princípio do *paralelismo*. Sendo assim, embora o fonema [p] apareça apenas em três palavras, essa recorrência irá estabelecer relação semântica entre os termos, como se verá. Nesse sentido, o som de [p], em si, não estará representando nenhum som de forma onomatopaica, mas apenas estabelecendo relação entre palavras-chave da passagem. Trata-se de *parua*; *paruis* e *Hypaep̄is*. A construção *parua paruis*, disposta, assim, em seqüência, já chama a atenção pela semelhança das palavras que a constituem, que possuem, aliás, a mesma raiz, encontrando-se apenas em casos diferentes, e apresentando desinências finais de número dessemelhantes. O fato de as palavras estarem em seqüência, dividirem o pé e apresentarem, exatamente entre ambas, a cesura do verso, realça e destaca o arranjo. *Parua* refere-se a *domo*, no caso ablativo singular. *Paruis* refere-se a *Hypaep̄is*, no ablativo plural. O sujeito da oração é participio passado que exerce função de nominativo, *orta*. Uma tradução possível, mais literal, para esse verso, pode ser a seguinte: “nascida na pobre Hipepa, morava em uma pobre casa”. Assim, através de palavras semelhantes, *parua* e *paruis*, a pobreza de algo, a casa (*domo*), é ligada à pobreza de algo mais, as Hipepas (*Hypaep̄is*, que eram cidades). Seria como estabelecer uma comparação, em que algo é semelhante a qualquer outra coisa, porque ambos apresentam, nesse caso, a mesma pobreza, que está unida, inclusive, pelo mesmo pé métrico e pela cesura do verso. *Hypaep̄is*, por sua vez, apresenta o mesmo [p] de *paruis*, seu adjetivo, relacionando de forma mais contundente essas palavras ao adjetivo *parua*, através do [p]. A união entre *parua* e *paruis*, mais evidente, é reforçada em *Hypaep̄is*:

3º pé

cesura

/ // /

Orta domo **p**arua **p**aruis habitabat Hyp**aep̄**is

*paruis* + *Hypaep̄is* = nexó sintático-semântico de substantivo e adjetivo;

*paruis* + *parua* = nexó por semelhança fonética;

*parua* + *domo* = nexó sintático-semântico de substantivo e adjetivo;

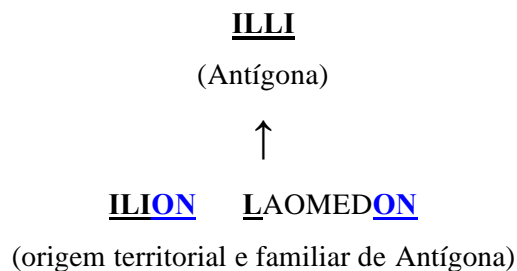
*parua* + *Hypaep̄is* = nexó através de *paruis* e também de [p];

*Hypaepis + domo = nexa através de parua.*

A função da semelhança fonética entre *parua* e *paruis*, que também dividem o pé e até a cesura do verso, e também a da recorrência do fonema [p] em *Hypaepis*, visam a reforçar, no plano de expressão sonora, a relação semântica entre a pobreza da casa em que Aracne nasceu e a pobreza das Hipepas, ou seja, das cidades daquela região.

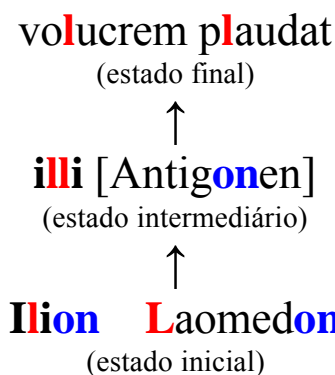
Caso semelhante acontece no verso 95. O que chama a atenção, ali, é a construção *Ilion illi*, pela alocação imediata dessas palavras, a exemplo de *parua paruis*. Uma vez que equivalência sonora, como se já se viu, dentro de um contexto poético em que se busca a formação do semi-símbolo, obtido através da noção de *conformidade*, indica equivalência semântica, há uma relação expressiva entre *Ilion* e *illi*, que não é meramente sonora. Se *Ilion* se refere a um lugar (Ílion ou Tróia), e *illi* a uma personagem (Antígona), o que se obtém, através do efeito expressivo, é o estabelecimento de uma relação semântica entre o personagem e o lugar, ou seja, a indicação de que Antígona tenha vindo de Tróia. Esse efeito de sentido visa a evidenciar, com maior veemência, a existência dessa ligação semântica. A posição dos termos (*combinação*), em seqüência, reforça o liame.

Mas nessa passagem, que vai do verso 93 ao verso 97, cujo relato dá conta da transformação de Antígona em cegonha, por obra de Juno, representada no tecido de Pallas, há cinco termos que apresentam o fonema [l]. Além das duas palavras já citadas, cuja ligação é mais óbvia e intensa, os termos *vollucrem*; *Laomedon* e *plaudat* se prestam à mesma finalidade, qual seja, estabelecer equivalência semântica através de recorrência fonética: do mesmo modo que *illi*, pronome que representa a personagem, está ligado a *Ilion*, topônimo que, portanto, remete à espacialidade, *illi* também estará ligado a *Laomedon*: Laomedonte, pai de Antígona. Tem-se, então, a seguinte relação:



Antígona (*illi*) é resultante de sua origem (*Ilion* e *Laomedon*), e essa ligação semântica se expressa, foneticamente, pela recorrência de [l], fonema que praticamente não se manifesta nos cinco versos anteriores, o que promove uma distinção dessas palavras-chave. Se a ligação *illi* – *Ilion* já havia sido deflagrada, e, por conseqüência, a relação semântica entre Antígona e Tróia, seu local de origem, o mesmo se dá entre *illi* – *Laomedon* pela recorrência do [l]; mas também se estabelece uma nova relação, *Ilion* – *Laomedon*, agora pela recorrência da construção fonética [on], que se encontra no final dessas palavras. *Ilion* (Tróia) está para *illi* (Antígona), assim como está para *Laomedon*, de forma equivalente, em que *Ilion* ≈ *Laomedon*. A ligação expressiva e semântica se justifica ainda mais por ter sido Laomedonte rei de Tróia, segundo os vários relatos míticos que se tem dessa personagem. O mesmo [on] que se encontra em *Ilion* e em *Laomedon* pode ser identificado em *Antigonen*, o que promove um estreitamento ainda maior entre esses termos e o que eles significam.

O fonema [l] ainda irá se manifestar, no trecho em questão, em *vollucrem* e também em *pllaudat*. Não fosse a ausência do fonema no restante dos cinco versos criando um contraste, tais ligações, mais sutis, não poderiam ser observadas. *Volucrem* é um ser alado, no contexto, a cegonha, que só a partir da transformação em animal passa a ter a propriedade de aplaudir a si mesma com um bico estalante, fazendo jus ao predicado *plaudat*. *Illi* é o centro dessa relação, semanticamente óbvia, mas também expressa em termos fonéticos, de onde se constata, mais uma vez, *conformidade*:



Os termos, unidos pela recorrência fonética, simbolizam três estágios hierárquicos: o da origem, nobre e por isso relacionada à divindade (a própria Roma, segundo o mito, se originou a partir de Tróia); o humano, passível de ascender ou descender, agir em consonância com a origem nobre e ligada à divindade, ou ir contra

ela, desafiando Juno; e o estágio da metamorfose, da transformação em animal, por conta da postura tomada no segundo estágio, cujo resultado é o da decadência na forma imediatamente inferior. Como a lei que impera em *Metamorfoses* é a da economia, em que as formas novas surgem a partir de antigas formas já existentes, e em que há um aproveitamento de características verificáveis no estado inicial para a configuração do estado final, o ato de Antígona, antes da transformação, ousando comparar-se a Juno, já prenunciava a cegonha, capaz de “aplaudir a si mesma com o bico estalante”. Ou seja: Antígona já agia assim antes de padecer a metamorfose, e a transformação em animal é apenas uma conseqüência óbvia de ajuste à natureza animal de seu caráter. A humana que nega a condição da divindade – dá-se tanto valor a ponto de comparar-se a Juno – deixa de ser humana, pois ao humano cabe respeitar o mito. Negá-lo é tirar do homem sua condição de *ser participante do mito*, fator que o diferencia de outro animal qualquer.

Também nesse trecho, outra recorrência sonora, visando a estabelecer *conformidade* semântica, é passível de identificação: o uso específico dos fonemas [c] e [n]/[m]:

Pinxit et Antigonen ausam contendere quondam  
Cum magni consorte Iouis, quam regia Iuno  
In uolucrem uertit; nec c profuit Ilion illi  
 Laomedone pater sumptis quin candida pennes  
 Ipsa sibi plaudat crepitante ciconia rostro.

Se o nome próprio *Antigonen* apresenta as construções fonéticas [an]; [on] e [en], a recorrência delas, ao longo do trecho, funciona como uma espécie de eco para representar a verdadeira protagonista da história, ou seja, a personagem de quem se fala no relato mítico, como se parte do seu nome seguisse sendo repetido, enquanto sua passagem é narrada.

A partir do momento em que as construções fonéticas desse tipo ([on]; [en]; [an]; [um]) passam a contar com o acréscimo do fonema [c], o que se verifica é uma proximidade entre os sons que se vão criando com o possível som produzido por uma

cegonha: *con; quon; cum; con; quam; crem; quin; can* e *con* novamente. Ainda que se trate de expediente empregado numa forma de comunicação contemporânea, é notável a similaridade entre tal processo e o da onomatopéia mais usada em histórias em quadrinhos para representar a voz de um pato (por exemplo: *quá* ou *quack*). Como quer que seja, fica patente que, nesses versos, buscou-se sugerir o som de uma cegonha através da recorrência desse efeito expressivo. O som do fonema [c], surdo, adicionado aos sons dentais e labiais, também surdos, de [t] e [p], parece igualmente tentar reproduzir a batida do bico da ave, principalmente na passagem final, em que se sugere que Antígona aplauda a si mesma com o bico estalante: *crepitante ciconia*.

Embora Ovídio utilize esses sons mais onomatopaicos em algumas construções, o procedimento de recorrência fonética que visa a estabelecer relação semântica sem, no entanto, usar onomatopéias para alcançar esse efeito, parece também ser método caro ao poeta. No trecho que ora se analisa, mais uma vez isso ocorre, como já se verificou nos casos de parua *paruis – Hypaepis* e *illi – Ilion*. No verso 109, aparece o relato de que Leda tenha sido seduzida por Júpiter, em forma de cisne. A relação entre Leda e o cisne é sugerida também no plano sonoro, ou seja, através de efeitos relativos ao plano da expressão, que visam a reforçar aquilo sobre o que se discorre no plano do conteúdo:

### Fecit olorinis Ledam recubare sub alis

Diferentemente do que ocorre entre os versos 93-97, em que se busca reproduzir, provavelmente, o som de uma cegonha, nesse caso a repetição do [l] não se presta a criar uma imagem onomatopaica, mas apenas a jungir três palavras que, semanticamente, já estariam unidas, e que são as mais importantes do verso, porque sintetizam a união de Leda com Júpiter metamorfoseado. A recorrência do [l] une Ledam (Leda) ao que é próprio do cisne: alis olorinis (as asas do cisne).

Aproveitando as aliteraões, bem como a *combinação* de palavras de alta proximidade sonora, e visando a estabelecer relação semântica, ou a reforçá-la, Ovídio, nesse trecho particularmente, utiliza a métrica para reforçar a relação hierárquica que se afirma no poema *Metamorfoses*: DIVINO → HUMANO → FORMA INFERIOR (animal/vegetal/mineral). É a partir da tensão desses três estados distintos, mas permeáveis, que se constitui a formação do cosmos físico (a partir do estado de caos inicial descrito no poema), por meio do desenvolvimento de uma relação metafísica.

Nem sempre a predominância de mais ou menos espondeus ou dátilos cria algum efeito expressivo com a finalidade de estabelecer a citada hierarquia, até porque o contraste é necessário para que o efeito apareça com distinção, quando usado com finalidades de realçar um determinado sentido. Entretanto, em alguns versos, principalmente os do início do poema, como já foi demonstrado, o ritmo atua de forma a criar a relação semi-simbólica. Se Pallas teve sua fala composta num tom mais pesado e solene, quando de sua apresentação no poema, e Aracne foi apresentada em ritmo mais leve e cadenciado, os versos 15 e 16, cujos personagens centrais são as ninfas dos rios Timolo e Pactolo, também se prestam a sublinhar a relação hierárquica entre a divindade e o humano, por meio de predominância de espondeus, que lhes conferirão solenidade. Após o verso 4, esses serão os primeiros em que tal construção predomina no hexâmetro, na ordem de quatro espondeus para dois dátilos. Não coincidentemente, são versos em que as ninfas são citadas; as ninfas que, embora menores, estão ligadas à efera do numinoso. Fala-se delas, no trecho, em ritmo semelhante ao usado na primeira fala de Pallas no relato.

O que chama a atenção, nesses versos, é uma perfeita igualdade métrica entre pés e as palavras que os compõem. Além do 5º pé, que deve ser naturalmente um dátilo nas composições em hexâmetros datílicos, o segundo dátilo de cada verso se encontrará exatamente no 2º pé, podendo-se afirmar que os versos sejam, provavelmente, ritmicamente idênticos, não só equivalentes. É notória a disposição para a *seleção* e a *combinação*, dentro da composição desses versos, para que tal efeito ocorra. No verso 15, há o emprego do genitivo para a predicação das ninfas: *Nymphae Timoli*, enquanto no verso 16 se emprega propriamente um adjetivo para caracterizar as ninfas: *Nymphae Pactolides*. No verso 15, o acusativo virá entre *Nymphae* e *Timoli* (*Nymphae vineta Timoli*). Já no verso 16, o acusativo virá ao final (*Nimphae Pactolides undas*). Nota-se o uso de arranjos diferentes para a expressão de fatos semelhantes, cujo resultado nítido é a configuração de dois versos ritmicamente idênticos.

Além dessa identidade, há outras semelhanças bem distintas. Os versos em questão são iniciados pelo verbo *deserēre*. A segunda palavra de um é *sui*, enquanto do outro é *suas*, a terceira de ambos é *nymphae*:

1 2 3 4 5 6  
 - - / ~ ~ / // / - - / ~ ~ / -

Deservere sui *nymphae* vineta Timoli,

1 2 3 4 5 6  
 - - / ~ ~ / // / - - / ~ ~ / - -

Deservere suas *nymphae* Pactolides undas.

A métrica não só equivalente, mas idêntica, a *seleção* de palavras iguais ou sonoramente muito próximas, e a *combinação* dessas palavras de modo a estabelecer essa igualdade métrica (*nymphae Timoli* e *nymphae Pactolides/ vineta Timoli* e *Pactolides undas*) fazem crer que o efeito expressivo buscado seja o igualar os versos, torná-los idênticos, para sugerir alguma forma de aproximação no nível semântico. Se equivalência fonética implica equivalência semântica, o propósito acaba por descortinar-se de forma muito clara: representar, sonora e expressivamente, que as ninfas do rio Timolo sejam hierarquicamente iguais às ninfas do rio Pactolo.

A análise métrica dos versos 4; 6-8 e 15-16 permite deduzir, levando em conta a distinta predominância de espondeus ou dátilos nos hexâmetros, o esquema hierárquico acima descrito. Há uma relação em que *Pallas* > *Aracne*, o que implica a constatação de que *Divindade* > *Humano*. Dentro dessa relação, os versos 15 e 16, referentes às ninfas, aproximam-se mais, pela quantidade de espondeus, do verso 4, que introduz a fala de Pallas no excerto. Assim sendo, as ninfas, divindades menores, estão, hierarquicamente, subordinadas a Pallas, e não a Aracne. Seria essa, ao menos, a “ordem natural” das coisas. Entre si, inclusive, as ninfas estão completamente igualadas, como já se demonstrou. Dentro dessa hierarquia, as ninfas do Timolo são exatamente iguais às ninfas do Pactolo.

No entanto, a passagem dos versos referentes às ninfas descreve que elas, divindades locais, deixam seus lugares originais – seus rios – para admirar o trabalho de Aracne, colocando-se, assim, em condição de inferioridade a uma humana, notadamente ímpia, quando deveriam, ao contrário, colocar-se ao lado de Pallas. Há, pois, uma inversão de valores do que se poderia considerar como “normal” dentro desse contexto hierárquico, e uma mudança na ordem natural das coisas. Aracne, assim, abala a

ordenação pré-estabelecida, o que desencadeia a tensão *Divino X Humano*, motriz para a disputa com Pallas que, redentora, virá restabelecer a ordem através da metamorfose-punição de Aracne.

A passagem referente às ninfas é essencial, também em termos simbólicos, para a exposição do desvio em relação à norma hierárquica que deveria ser observada. O verbo escolhido para os versos, *deserere*, é explícito nesse sentido. Pode-se traduzi-lo por *deserdar*, *abandonar* ou *deixar para trás*, o que uma ninfa nunca poderia fazer com relação ao seu rio, suas águas ou seus vinhedos. Sem os locais que as abrigam e com os quais estão identificadas, as ninfas deixam de existir, já que elas têm a existência sempre vinculada a um local específico. Não há por que haver uma ninfa para um rio se ela o abandona. Sendo assim, o fato de as ninfas se submeterem à humana Aracne expõe o desequilíbrio da ordem hierárquica do mundo mítico, em que os deuses se configuram no topo, e o conflito *Pallas X Aracne* sucederá em socorro da restauração do equilíbrio.

O verso 3, como já se demonstrou, apresenta predominância de espondeus, e é relativo a Pallas. Os versos 15 e 16, como também já se verificou, são constituídos por mais espondeus que dátilos. O verso 17 também apresenta maior número de espondeus que de dátilos; o verso 18 traz a construção *Tum [...] cum* – cuja configuração de sentido será auferida a seguir –, e são todos os quatro relativos às ninfas [As ninfas do Timolo deixavam seus vinhedos, e as ninfas do Pactolo deixavam suas ondas; e não agradava apreciar, somente, os tecidos feitos, mas também quando fossem feitos (tamanho o encanto que assistia à arte)]. Além disso, há também a semelhança métrica, cuja relação semântica é patente: a predominância de espondeus dentro dos hexâmetros ocorre nos momentos em que divindades falam ou são apresentadas; ocorre também a construção *Tum [...] cum*, existente tanto no verso 3, como no verso 18 – da qual se discorrerá na seqüência. É possível, pois, traçar um paralelo entre todos esses versos, de acordo com recorrência métrica, ou de acordo com a recorrência dessa *combinação* específica:

*Verso 3*: predomínio de espondeus; construção *Tum [...] cum* – relativo a Pallas;

*Verso 15 – 17*: predomínio de espondeus – relativos às ninfas;

*Verso 18*: construção *Tum [...] cum* – relativo às ninfas.

A relação entre o verso 3 e a seqüência 15-17, se dá pela semelhança rítmica: há uma concentração maior de espondeus que dátilos. A relação entre o verso 3 e o verso 18, se dá pela construção *Tum [...] cum* – mais precisamente *Tum secum* para o

primeiro, embora ambos estejam na mesma posição no verso, ocupando o primeiro pé do hexâmetro e a metade do segundo pé; o *Tum* está na primeira sílaba longa do primeiro pé, e o *cum* está na primeira longa do segundo pé, em ambos os casos. Desse modo, a relação entre o verso 3 e a seqüência 15-17 é expressa também por obra do verso 18, semanticamente ligado aos anteriores, que retoma uma forma do terceiro verso, ecoando-o. A relação sonora reforça ou até mesmo justifica a relação semântica que há entre esses versos, visto que são todos relativos à manifestação de alguma forma de divindade.

Da mesma forma, os versos 28 e 43 começarão, a exemplo do verso 3 e do verso 18, pelo termo *Tum* e, a exemplo dos outros versos, darão início a uma fala da deusa Pallas. Tal *combinação* não é gratuita e visa a criar o efeito de relacionar um verso a outro, tanto no plano de conteúdo – semântico – quanto no do da expressão – sonora. Pode-se verificar que o advérbio *Tum*, ao iniciar o verso, é referência direta a Pallas e, no caso do verso 18, em que está ligado às ninfas, sugere um liame entre as divindades. Vale ressaltar, para isso, o caráter onomatopaico de *Tum*, forte e ressoante, como se representasse uma batida ou uma fala forte e altissonante. Na relação com *cum*, há, também aqui, um possível efeito de eco, ou de recorrência da força sugerida através dele: *Tum... cum*. Se interpretado como sugestão sonora de batida ou pancada, torna-se impossível não atentar para os versos 80 e 81: ***Percussam*** *que sua simulat de cuspide terram/ Edere cum bacis fetum canentis olivae*, em que Pallas representa a si própria por meio do tecido, no justo momento em que, batendo na terra (*percussam*), faz brotar uma oliveira, árvore que a simboliza. Não por acaso, o verso 81, seqüente ao da batida, apresentará a construção *cum [...] tum*, quando narra o surgimento da árvore. Apesar da ordem invertida – para a expectativa de ordem do português – entre *tum* e *cum*, a relação é plausível, além do fato de que o verso em questão terá, mais uma vez, uma predominância de espondeus.

Nesse sentido, a recorrência de *tum* e *cum*, no trecho analisado, pode, de fato, ser relacionada à produção de uma batida – ou uma fala tão forte quanto se fosse uma pancada – e, na passagem, fará sempre referência a Pallas: o verbo *percutio*, que aparece no verso 80, na forma de particípio passado (*percussam*), aparecerá novamente quando da punição de Aracne, no verso 133 (*Ter quater Idmoniae frontem percussit Arachnes*), agora na forma de pretérito perfeito. A recorrência do mesmo verbo que foi usado para representar o momento do surgimento da oliveira, símbolo de Pallas, na narração da punição definitiva de Aracne, permite interpretar que o primeiro *percussam*

tenha sido uma antecipação ou aviso do *percussit* que viria a recair sobre a humana. De fato, o trabalho de Pallas visou a advertir a mortal do perigo que corria em desafιά-la, e o verbo *percutio* funciona, no trecho, como uma indicação do que ocorreria com Aracne posteriormente, devido à sua recorrência.

A partir do estabelecimento da hierarquia *divindade > humano*, justificada e reforçada através de efeitos expressivos de métrica (pela presença maior ou menor de espondeus dentro do hexâmetro), e também pela recorrência da construção sonora *Tum* [...] *cum*, convém que se apresente uma esquematização mais completa, levando em conta essas constatações:

<i>Verso 3:</i>	<b><u>Tum</u> <u>secum</u></b> [...]	<b>(mais espondeus)</b>
<i>Verso 15:</i>		<b>(mais espondeus)</b>
<i>Verso 16:</i>		<b>(mais espondeus)</b>
<i>Verso 17:</i>		<b>(mais espondeus)</b>
<i>Verso 18:</i>	<b><u>Tum</u> quoque <u>cum</u></b> [...]	
<i>Verso 28:</i>	<b><u>Tum</u> sic</b> [...]	
<i>Verso 43:</i>	<b><u>Tum</u> dea</b> [...]	
<i>Verso 81:</i>	[...] <b><u>cum</u> bacis fetum</b> [...]	<b>(mais espondeus)</b>

Nota-se que todos esses versos são relativos a Pallas ou às ninfas – também relacionadas às divindades – e que aparecem no momento-chave do relato, em que elas se submetem a uma humana e invertem a ordem hierárquica do mundo mítico, criando o contraste absurdo de divindades apresentarem-se em relação – de alguma forma – de submissão e, portanto, inferior em relação a um ser humano, situação que reclama por uma correção, donde advém Pallas, e, a partir do que, padece Aracne.

Os efeitos de aliteração, na presente passagem, que dá conta do mito da transformação de Aracne em aranha, são muitos. Nem sempre, como se mostrou, uma recorrência fonética visa a criar um efeito de som que represente, no texto, uma configuração onomatopaica, ou seja, a imitação sonora de algo existente no contexto externo ao do poema, como é o caso de *parua – paruis* ou *Ilion – illi*, cuja recorrência fonética visa, somente, a estabelecer relação sonora entre os termos, o que, como já se viu em Jakobson, por conta da teoria do *paralelismo*, cria vínculo semântico, através de uma artificial noção de *conformidade* entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, configurando o semi-símbolo.

No entanto, em alguns trechos, o efeito expressivo é responsável por gerar uma sugestão de *som externo* ao poema, ou, ao menos, cria essa impressão de realidade (ou *efeito de sentido*). É o caso da já citada passagem de Antígona, em que há uma configuração fonética, cujo propósito é o de provavelmente imitar o som produzido pelo bater do bico de uma cegonha. Também semelhante a essa passagem, o trecho que compreende os versos 19-20 e 22-23, e que descreve o procedimento de Aracne durante o ato de fiar e tecer, contém uma aliteração que, possivelmente, represente, sonoramente, a passagem dos fios de lã pelo tear ou pelas mãos de uma pessoa; ou seja, confere a impressão de fio sendo trabalhado. Eis os versos em questão, com a recorrência fonética destacada:

***S**iue rudem primos **s** lanam glomerabat in orb**s**,  
**S**eu digitis **s**ubigebat op**s**, repetitaque longo  
 Vellera mollibat nebulas **s**aequantia tractu,  
**S**iue leui teretem uer**s**abat pollice **f**us**u**m,  
**S**eu pingebat acu; **s**cires **s**a Pallade doctam.*

A quantidade de fonemas [s] presentes no trecho não é excessiva, ou seja, não é maior do que a encontrada em algumas outras passagens. No entanto, a repetição da construção *Siue – Seu*, sempre no início dos versos, chama a atenção e produz uma distinção notável em relação aos versos restantes. A recorrência dos demais [s] dos versos funcionam, pois, como um eco entre um *Siue* e o próximo *Seu*. O fonema [s], fricativo, representaria, onomatopaicamente, o trato com o fio de lã, ou o fio de lã sendo puxado, enovelado. O som que um fio de lã faz, ao ser puxado e raspado em alguma superfície, como a mão de uma pessoa, pode ser sentido como semelhante ao dos fonemas fricativos, e o [s] representaria bem essa sonoridade. Outro fonema fricativo, o [f], confere contundência a esse efeito expressivo, em *fusum*. Tais efeitos, verificáveis no plano da expressão, reforçam ou mesmo justificam o que se passa no nível semântico (relativo, pois, ao plano do conteúdo): “Seja quando enovelava a lã bruta nas primeiras meadas, seja quando conduzia o trabalho com os dedos e, numa longa tirada, amaciava os velos idênticos a nuvens, seja quando girava o fuso cilíndrico, com o polegar ligeiro ou se, ainda, bordava com a agulha: reconhecerias que havia sido instruída por Pallas.”.

## 9.2 A *seleção*: o simbolismo pela carga semântica dos termos

Os efeitos expressivos apontados e analisados até o presente momento são resultantes do que se definiu, anteriormente, como *seleção* e *combinação*, que consiste em simples processo de escolha e arranjo de palavras de modo a criarem, foneticamente, determinado efeito sonoro, estabelecendo, através disso, relação semântica. No caso de *Ilion – illi*, por exemplo, *selecionaram-se* palavras próximas quanto ao som, e *combinaram-se* essas palavras em seqüência para que, semanticamente, se estabelecesse vínculo de sentido entre elas.

Há casos, no entanto, em que palavras são *selecionadas*, por apresentarem, sozinhas, uma carga semântica muito forte e de grande significação, que transcende a denotação imediata. Raramente, em um contexto poético, a escolha de um termo como *pomba* será gratuita, por exemplo. Tal palavra encerra outros significados que vão além da designação de uma simples ave, e alcança significados tais como *paz*; *esperança*; *liberdade* ou mesmo *pureza*. E não é necessário que se reproduza, por meio de aliterações ou onomatopéias, um som imitativo de uma pomba para alcançar tal efeito. O próprio termo, por si mesmo (i.e, pelas associações de sentido que a *cultura* nele investe), já encerra tais possibilidades. É claro, no entanto, que os efeitos expressivos mais diretos contribuem para reforçar tal sentido, ou mesmo justificá-lo, como se viu neste capítulo. A diferença maior consiste no fato de que, quando se busca a criação de efeitos expressivos por meio de recorrências fonéticas, a *combinação* cresce em importância. Já na conotação, obtida por meio da *seleção* de termos, embora a *combinação* também atue (e a *seleção* também atua nos efeitos do outro tipo), é na escolha dos termos, já prenes de significações, que reside maior importância. Pode-se dizer que haja uma hierarquização de *seleção* e *combinação* para os efeitos de sentido dos dois tipos, embora ambos estejam presentes em qualquer composição artística. Os efeitos do primeiro tipo estão mais relacionados ao plano da expressão, e os do segundo tipo ao plano do conteúdo. Mesmo que haja recorrência, ela é semântica, e não fonética, como no caso das aliterações.

Um exemplo notável de escolha de palavras – de imagens, no caso, pois há descrições – no trecho analisado, é quanto à presença do arco-íris. A descrição do fenômeno natural aparecerá em um momento-chave do relato da transformação de Aracne: entre os versos 63-67. Se apenas citada, tal imagem já evocaria significados conotados que se situariam além da mera noção de um fenômeno natural. No entanto, a

descrição do *arcus* é detalhada, de acordo com a importância da imagem para a compreensão da tensão entre Aracne e Pallas:

**qualis ab imbre solet percussis solibus arcus**

[tal qual o arco-íris, que costuma, uma vez atravessados pela chuva os raios solares,]

**inficere ingenti longum curuamine caelum,**

[tingir o extenso céu com sua vasta curvatura,]

**in quo diuersi niteant cum mille colores,**

[na qual, embora mil diferentes cores brilhem,]

**transitus ipse tamen spectantia lumina fallit,**

[a própria transição, todavia, engana os que observam as luzes,]

**usque adeo quod tangit idem est; tamen ultima distant.**

[a tal ponto são iguais as que se tocam; enquanto difiram as cores mais distantes.]

A descrição dá conta do momento exato em que, já não aconselhando mais Aracne, Pallas decide não *negar* mais qualquer desafio proposto pela humana: estão, deusa e mortal, prestes a iniciar a disputa para se saber quem tece melhor, durante a preparação dos fios e dos aparelhos. Se se tratasse de um texto denotado, escrito com finalidades científicas ou informativas, a presença de um arco-íris não apresentaria maiores desdobramentos de interpretação. Mas o *mundo natural* de *Metamorfoses* é, por excelência, o mundo mítico. Dentro desse contexto, o arco-íris, antes de ser um fenômeno natural, causado pela luz solar refratada, por efeito de uma atmosfera que contém água vaporizada, como até descreve Ovídio no trecho apresentado, é, antes de mais, o rastro da deusa Íris. Essa deusa é representada pelo arco, pois tem como função estabelecer vínculo entre as divindades e os mortais, fazendo a função de mensageira, bem como Mercúrio, ora para Júpiter, ora para Juno. Tão forte era essa concepção para os antigos, que até na atualidade o nome *arco-íris*, utilizado em português para descrever o fenômeno natural, ainda carrega a primeira significação de *arco da deusa Íris*. Essa concepção mítica é tão presente nas culturas mediterrâneas, que, mesmo em outra mitologia, como a judaica do *Pentateuco*, Deus ou Javé sela um contrato mútuo com a raça humana por meio de um arco-íris.

O *arcus*, descrito por Ovídio, nessa passagem, para ilustrar como estavam dispostas as cores e fios no ato preparatório ao início da disputa, carrega em si o significado de estabelecer relação ou vínculo entre as divindades e os seres humanos.

No entanto, o que se tem no trecho todo seria a falta de vínculo entre uns e outros: Palas e Aracne duelam, em sua disputa de tecelãs. O momento em que o arco é descrito, dá conta do início dessa disputa. Pode-se constatar que a descrição do arco está alocada ali, justamente naquele trecho da narrativa, configurando certa ironia, uma vez que, no conflito *Aracne X Palas*, não há estreitamento de laços, mas o contrário disso. Mas pode-se também, entretanto, compreender a passagem como o restabelecimento da relação entre o divino e o humano: como já foi mostrado, Aracne subverte a ordem do mundo natural de *Metamorfoses*, colocando-se no mesmo patamar de uma divindade, e não abaixo dela, como era de esperar-se de um ser humano. As ninfas – e isso foi realçado pela métrica empregada, bem como pela *seleção e combinação* de termos muito análogos – colocam-se na posição de quem admira uma humana, situando-se, por isso, abaixo dela. A relação entre o divino e o humano, que, dentro do mundo mítico de *Metamorfoses*, deve ser hierárquica, ou seja, com o primeiro em posição superior ao segundo, foi fortemente abalada pela insubmissão de Aracne e sua petulância. Mas o arco, mesmo mostrado no momento de maior conflito entre Pallas e Aracne, pode ainda simbolizar a renovação de um estreitamento de relações entre a divindade e o humano, uma vez que, em *Metamorfoses*, o humano é compreendido como hierarquicamente inferior aos deuses, e Aracne, nessa situação, não respeita essa hierarquia e não lhe faz jus, a partir do que a metamorfose em animal será mera consequência. Ao criar o conflito entre Aracne e Palas e usar a imagem do arco para simbolizá-lo, o eu-lírico restabelece vínculo da divindade com o humano *ideal*, inferiorizado e concebido dentro da **hierarquia que se deve respeitar**, e não o vínculo, propriamente, entre Aracne e Palas, esse rompido de forma definitiva pela insolência da humana para com a deusa disfarçada. Ao representar o arco de forma tão descritiva, tão *colorida*, o eu-lírico, de fato, faz o leitor imaginá-lo. É um símbolo forte daquilo que se quer estabelecer conotativamente.

Essa passagem não é a única, no entanto, que evoca um fenômeno natural atmosférico. Em outro momento da narrativa, quando Pallas revela que estava disfarçada, mostrando à mortal e às ninfas as feições de deusa, há uma descrição de que Aracne teria ficado ruborizada com a presença de Pallas, mas logo se recompõe e volta a empalidecer, fato comparado ao surgimento da aurora, em que o ar toma um aspecto rosa, mas em seguida volta a embranquecer com o surgimento do sol. Trata-se dos versos 45-49:

**[...] sola est non territa uirgo,**

[somente a jovem (Aracne) não ficou aterrorizada,]

**sed tamen erubuit, subitusque inuita notauit**

[no entanto, enrubesceu, mas tão logo o rubor repentino coloriu-lhe]

**ora rubor, rursusque euanuit, ut solet aer**

[as faces contra a vontade, imediatamente desapareceu, assim como o ar costuma]

**purpureus fieri, cum primum aurora mouetur,**

[tornar-se purpúreo, assim que a aurora se aproxima,]

**et breue post tempus candescere solis ab ortu.**

[mas volta a embranquecer, após um breve tempo, com o nascimento do sol.]

No relato de Aracne, Ovídio usa, de fato, muitas cores para descrever reações e situações, além de usá-las na descrição dos trabalhos das oponentes. Tal escolha não é gratuita, pois está carregada de significados, estabelecidos a partir de relações que se vão moldando ao longo da passagem. Ao evocar o arco-íris, e descrevê-lo com minúcias, bem como o surgimento e desaparecimento da aurora, também descrito de forma minuciosa, Ovídio carrega o relato de importância e tensão. Dentro da hierarquia construída em *Metamorfoses*, o que é divino está no alto, e o céu está, por isso, diretamente ligado ao divino. Ao evocar imagens como a do arco ou da aurora (fenômenos relacionados às deusas Íris e Aurora, inclusive), o que se obtém é o estabelecimento de uma atmosfera de austeridade e de suma importância para a situação de embate narrada no relato mítico. No caso do excerto em análise, a imagem celeste, ou seja, a do surgimento e desaparecimento da aurora, está ligada às faces de Aracne. Ovídio não quer, com isso, afirmar que a humana seja mesmo divina, ou que tenha a razão em seu duelo com a deusa. O que se estabelece, ali, é a posição assumida por Aracne: hierarquicamente semelhante às divindades. Mesmo tendo corado, a humana volta a empalidecer. Caso tivesse mantido o semblante avermelhado, perante o surgimento da deusa, Aracne teria revelado uma posição inferior a Pallas, semelhante às ninfas que, ao verem a deusa, lhe prestaram deferência, assustadas. Logo que empalidece, Aracne volta à postura anterior, para quem tanto faz quem esteja em sua frente, uma velha ou uma deusa: seu semblante é o mesmo. Por estar em condição de igualdade, ela não deve se abalar.

A cor branca, nessa passagem, está relacionada ao divino. Quando Pallas se disfarça, é em uma anciã, e, do mesmo modo que o termo *candescere* aparece no

excerto para marcar a posição de igualdade de Aracne frente a Pallas, o termo *canos* irá aparecer no verso 26, que narra a simulação de Pallas em velha senhora:

**Pallas anum simulat, falsosque in tempora canos**

[Pallas assume a forma de uma velha e acrescenta falsos cabelos brancos às têmeoras]

Em outros versos da passagem, termos relacionados ao campo semântico da cor *branca* também indicam essa relação com a divindade ou mesmo sua posição hierárquica superior:

**Non illa loco nec origine gentis**

[Ela (Aracne) não era ilustre por sua posição nem pela origem de sua família,]

**clara, sed arte fuit. [...]**

[mas por sua arte (de tecer).] (versos 7-8);

**percussamque sua simulat de cuspide terram**

[e representa a terra que, batida por sua lança,]

**edere cum bacis fetum canentis oliuae**

[produz a fecundidade da branca oliveira, com suas azeitonas,] (versos 80-81);

**quattuor in partes certamina quattuor addit**

[(Pallas) acrescenta quatro competições nos quatro cantos,]

**clara colore suo, breuibus distincta sigillis.**

[evidentes por sua cor viva, mas distintas pelas imagens diminutas.] (versos 85-86);

**[...] quin candida pennis**

[ou o pai Laomedonte; branca, porém, tendo ganhado penas,]

**ipsa sibi plaudat crepitante ciconia rostro.**

[ela própria, agora uma cegonha, aplaude a si mesma com um bico estalante.] (versos 96-97).

Nos primeiros versos, que descrevem a origem humilde de Aracne, o termo *clara*, que aí quer dizer *distinta*, *famosa*, *reconhecida*, relaciona a meônia à claridade por meio da arte, o que será, em suma, o estopim que deflagrará a contenda com Pallas.

Nos versos 80-81, que dão conta da descrição da oliveira, que metonimicamente pode ser entendida como representando a própria deusa Pallas, a árvore é simplesmente descrita como branca: *canentis olivae* (algo como *da oliveira que se embranquece*), o que seria o mesmo que dizer que Pallas seja branca. Por fim, no trecho que dá conta da metamorfose de Antígona em cegonha, que já foi abordado anteriormente, a construção *quin candida*, que pode ser traduzida por *ainda mais branca*, é indicativa de que o branco esteja relacionado ao divino: Antígona ousou comparar-se a Juno, ou seja, ousou ser *candida* como ela. Ironicamente, Ovídio, ao descrever sua transformação em cegonha, por obra de Juno, relata que ela tenha ficado *quin candida*, ou seja, ainda mais branca, na forma transformada de ave, o que não deixa de manifestar certo humor.

Nos versos 85-86, o termo *clara*, que havia sido usado anteriormente para definir Aracne, aparece então para representar o destaque e a nitidez das imagens do trabalho de Pallas, espalhados pelos quatro cantos da peça, cuja finalidade é infligir, pelo exemplo das punições, temor em Aracne. Seria como se a deusa afirmasse, à humana, o que ocorre com aqueles que ousam ser *claros*, usando exemplos passados que indiquem o futuro da mortal. Do mesmo modo que Aracne se apresenta como *clara* no verso 8, os quatro exemplos de mortais sendo punidos por divindades, exatamente pelo crime da soberba e arrogância para com o divino, estão definidos como *clara* também, que no caso é o adjetivo para *certamina* (competições pictoricamente evidentes, distintas).

Não se quer aqui, entretanto, relacionar a cor branca à superioridade étnica. Parece que Ovídio estabelece a relação da cor com os conceitos de *claridade* e *pureza*, próprios da cor enquanto pigmento, e atribui a esses conceitos a superioridade. Como as cores são muito presentes na passagem de Aracne, até porque há a descrição das telas tecidas, Ovídio hierarquiza o divino e o humano através da relação das cores, e opta, por conta de tais conceitos simbolizados e decorrentes da própria característica visual pictórica, por ligar o branco, ou seu campo semântico, ao *puro*, ao *distinto*, ao *brilhante* e ao *claro*, conceitos que, dentro do contexto do poema, se firmam na hierarquia superior.

Como se vê, a *combinação* também se faz presente, uma vez que a recorrência dos termos, ligados a um campo semântico específico, estabelece a relação hierárquica que se quer configurar. No entanto, não é uma *combinação* de termos que visa a criar sentido através da recorrência fonética, e, sim, uma recorrência que é estabelecida no plano semântico e que independe de efeitos propriamente expressivos, alcançados pela

repetição, como é o caso das aliterações. Por esse motivo, pode-se dizer que, nos casos em que a recorrência é semântica, ou seja, nos casos em que é possível verificar a formação de um campo semântico especificamente sobrecarregado ao longo do texto, a *seleção* dos termos é mais decisiva para a criação do sentido conotado do que propriamente sua ordenação (*combinação*). A imagem do arco-íris deveria ser evocada nos versos que iniciam a disputa entre Aracne e Pallas, o que reforça a significação da passagem. No entanto, não há uma rigidez de posição, por exemplo, para o termo *arcus*, que devesse ser obrigatoriamente observada. Não é o fato de estar no início ou no final do verso que dá sentido ou não à passagem, diferentemente do que ocorre no caso *Ilion – illi*, por exemplo, em que a relação entre os termos é reforçada, e muito, pela posição consecutiva que eles ocupam. Há, é claro, *combinação* nos efeitos de natureza mais diretamente semântica. Ela não exerce, no entanto, função tão rígida como no caso dos efeitos ligados ao plano da expressão.

Do mesmo modo como ocorre com o campo semântico de *branco*, outras cores que seriam, para a contemporaneidade dos romanos da época de Ovídio, carregadas de significações relacionadas à nobreza, fazem-se presentes na passagem abordada:

**[...] ut solet aer**

[assim como o ar costuma]

**purpureus fieri, cum primum aurora mouetur,**

[tornar-se purpúreo, assim que a aurora se aproxima,] (versos 47-48);

**Illic et Tyrium quae purpura sensit aenum**

[Ali, tanto a púrpura que sentiu o vaso de bronze tírio]

**textitur [...]**

[é tecida] (versos 61-62);

**Illic et lentum filis inmittitur aurum**

[E ali, o maleável ouro é inserido nos fios]

**et uetus in tela deducitur argumentum.**

[e um antigo tema é representado na trama.] (versos 68-69).

A púrpura era cor nobre para os romanos. Os imperadores usavam a púrpura em suas togas, bem como os senadores, que usavam mantos brancos com uma faixa

purpúrea. Como sói acontecer também com relação aos metais e pedras mais raras, possivelmente o fato se deva à dificuldade em se conseguir o pigmento. Até entre os romanos, o segredo para se obter a cor era muito bem guardado. Ela era extraída de um molusco marinho, o *Murex*, por efeito de uma bactéria contida no animal. É claro que, nesse contexto, eram poucos os que tinham condições de tingir suas vestes com a púrpura, e por isso, seria uma cor usada por nobres, daí, relacionada automaticamente à nobreza. Por isso, Ovídio não descreve gratuitamente o ar (*aer*) como *purpureus*, por advento de Aurora, uma divindade, e depois dá aos fios que são tecidos por Pallas e Aracne a mesma propriedade. Aracne e Pallas usam fios tingidos com material nobre. O trabalho delas, metonimicamente, é nobre. Em nível denotado, há apenas a descrição da cor dos fios com os quais ambas lidam, mas em um plano mais conotado, pode-se interpretar que haja a sugestão de *nobreza* subjacente à ação das litigantes. Nesse momento da narrativa, que descreve a preparação e a posterior realização dos trabalhos, Aracne ainda está em condições de igualdade com Pallas, o que só será consertado após a metamorfose da humana; por isso ela trabalha, com tanta naturalidade, com aquilo que, dentro da ordenação natural de *Metamorfoses*, seria próprio a uma hierarquia superior. Logo no início da passagem, quando sua origem é descrita, já há a indicação de que Aracne tenha proximidade com o pigmento e, metonimicamente, com a significação de nobreza que ele comporta. De acordo com os versos 8 e 9: [...] *Pater huic Colophonius Idmon/ **Phocaico** bibulas tingebat **murice** lanas* (O pai, o colofônio Idmon, tingia, para ela, as lãs permeáveis com o múrice da Fócida). *Múrice* é o nome do molusco de onde se extraía a cor púrpura dos tingimentos (*murex*).

Do mesmo modo, o *lentum aurum* é impelido pelos fios, como se fosse a própria riqueza, poder e nobreza que o ouro, por associação, sugere, que estavam sendo introduzidos no trabalho de Pallas e Aracne. O vaso em que se encontrava a lã púrpura, também foi descrito como *aenum Tyrium*, ou seja, um bronze procedente de Tiro e, portanto, importado e, daí, também nobre. Tais escolhas (*seleções*) de termos visam a criar um efeito, através da carga de sentido que comportam, de importância, nobreza e solenidade ao conflito das tecelãs, deixando claro que o que está em disputa, ali, é justamente o cimo de uma hierarquia que se estabelece para todo o mundo mítico de *Metamorfoses*.

Aproveitando o ensejo da passagem em que Idmon, pai de Aracne, é citado, pode-se também apontar uma relação, como foi feito com a presença das cores no léxico do trecho, entre os campos semânticos de *origem familiar* e *idade*, como parâmetros

para se estabelecer a hierarquia *divino* > *humano*, que perpassa todo o poema. A idéia de que um deus seja hierarquicamente superior a um mortal não é expressa somente pela citação de nomes ou presença de certas personagens. Como já foi demonstrado, até efeitos expressivos concorrem para promover esse sentido. É dessa maneira que os termos *seleccionados* para designarem Pallas e Aracne opõem, em muitos casos, as duas litigantes, de modo a associar o divino à *tradição*, e o humano à falta dela. Veja-se o exemplo de alguns versos que discorrem sobre a família, tanto de Pallas e Aracne, como de Antígona:

Verso 51: in sua fata ruit; neque enim Ioue nata recusat

[(Aracne) cai em seu destino fatal; a filha de Júpiter certamente não recusa];

Verso 08: clara, sed arte fuit. Pater huic Colophonius Idmon

[(Aracne) ficou ilustre pela sua arte (de tecer). O pai, o colofônio Idmon];

Versos 93-96: pinxit et Antigonem ausam contendere quondam

[E (Pallas) bordou Antígona, que ousou, um dia, comparar-se];

**cum magni consorte Iouis, quam regia Iuno**

[à consorte do grande Júpiter, e que a real Juno]

**in uolucrum uertit; nec profuit Ilion illi**

[transformou em um ser alado; e nem lhe valeu Ílion,]

**Laomedonue pater** [...]

[ou o pai Laomedonte (...)];

Versos 38-39: [...] Audiat istas,

[Que ouça essas coisas]

**siqua tibi nurus est, tibi siqua est filia, uoces.**

[tua nora, se tens alguma ou alguma filha, se a tens];

Versos 44-45: Palladaque exhibuit. Venerantur numina nymphae

[e expôs a (imagem) de Pallas. As ninfas e as moças meônias logo veneram]

**Mydonidesque nurus; sola est non territa uirgo,**

[a sua divindade; somente a jovem (Aracne) não ficou aterrorizada,].

Ovídio poderia, simplesmente, chamar a deusa por *Pallas*, mas no momento-chave em que ela aceita o desafio da mortal Aracne, ele a designa por *nata Ioue*, ou seja, (*filha*) *nascida de Júpiter*. Anterior a isso, no mesmo verso, o sintagma *In sua fata ruit* sela o destino de Aracne. A humana está, é claro, previamente condenada, independentemente de ser bem sucedida ou não no que tecerá, porque decidiu afinal seu destino, no momento em que desafiou aquela que é *nascida de Júpiter*. Origem familiar mais nobre que essa não há. Aracne, por sua vez, é filha do colofônio Idmon (*Colophonius Idmon*). Ovídio deixa claro, na comparação, a diferença entre a origem de uma e de outra, e estabelece a hierarquia a partir disso. Não é uma disputa em pé de igualdade. Aracne coloca-se em posição de nobreza sem, no entanto, preencher os requisitos que, para a ordem natural de *Metamorfoses*, seriam necessários.

A divindade relaciona-se à tradição, e ela vem da origem do personagem. A passagem de Antígona não deixa dúvidas a esse respeito. Mesmo ela sendo filha de Laomedonte (*Laomedonue pater*), rei de Tróia, cidade-berço da civilização romana, segundo os relatos míticos, ela não poderia se comparar a Juno, muito mais nobre e hierarquicamente superior. Nesse sentido, os termos selecionados do léxico latino por Ovídio, para designar Juno, revelam esse *status* de forma nítida: *regia Iuno* (*real Juno*) e *magni consorte Iouis* (*a consorte do grande Júpiter*). Comparar-se a alguém com tais predicados não seria permitido a nenhuma humana. Desse modo, de nada adiantaria a essa humana uma origem também nobre, mas notadamente inferior: *nec profuit Ilion ille Laomedonue pater* (*e nem lhe valeu Ílion ou o pai Laomedonte*). O texto do poema *Metamorfoses* prima por uma hierarquia, e ela deve ser obedecida, sob a pena de o desobediente padecer transformação em um ser inferior.

Quando a mortal Aracne tem a petulância de recomendar que Pallas, disfarçada de anciã, aconselhe sua filha ou sua nora, caso haja alguma, ao invés dela, a deusa se revela e mostra sua fúria. Pallas é daquelas divindades para quem a virgindade é um dos maiores atributos. Seria demais, portanto, que uma humana insinuasse que ela tivesse filhos. No momento em que Pallas se revela, tirando seu disfarce, Ovídio usa o termo *nurus*, que pode tanto significar *moça* como *nora*, e que já havia usado antes. Quando Aracne a desafia, o sentido de *nora* é mais pertinente. Já na segunda passagem, o sentido de *nurus* fica bem traduzido por *moças*. Não por acaso, Ovídio opta por repetir o termo *nurus*, como a indicar que, para Pallas, suas únicas *noras* possíveis seriam as

moças que lhe prestassem culto. Aracne, por sua vez, desafia-a novamente, não repetindo a atitude das outras *moças meônias*. Nessa passagem, Ovídio não usa *Arachnes*, mas *uirgo*, o que acentua o desafio. Além de insinuar a não virgindade de Pallas anteriormente, Aracne é descrita como *virgem*, atributo que seria de Pallas. Há uma inversão da hierarquia *divino > humano*, acentuada pela escolha (*seleção*) do léxico, que funciona de modo a acentuar a tensão que se vai estabelecendo. Nesse sentido, valores como *nobreza* (a origem familiar) e *pureza* (a virgindade), são marcas que configuram a hierarquia. Para Pallas, há uma origem familiar nobre, mas é impossível haver uma descendência nobre, devido ao fator *virgindade*, relacionado à sua *divindade*. Aracne, ao mesmo tempo em que rejeita essa origem nobre de Pallas, insinua uma descendência para a deusa.

Não é somente a origem familiar que está ligada à divindade na passagem abordada: quer-se também afirmar que a *tradição* está relacionada aos deuses. Para isso, concorrem tanto a *origem nobre*, como a *idade*, formando um campo semântico capaz de configurar a hierarquia verificável no texto. Não por acaso, Pallas se disfarça de anciã, criando uma oposição contrastante com a jovem e insolente Aracne, nos versos 26-27: *Pallas anum simulat, falsosque in tempora canos/ Addit* (Pallas assume a forma de uma velha e acrescenta falsos cabelos brancos às têmporas). A anciã aconselha a jovem, pois tem ao seu lado a tradição e a sabedoria. Caso a mortal aceitasse os conselhos, a ordem seria restabelecida, e a disputa não seria necessária, tampouco a conseqüente metamorfose da humana. *Nobreza* e *tradição*, representadas pela *idade* e, principalmente, pela *origem familiar*, irão configurar a hierarquia de *Metamorfoses*, sobretudo nessa passagem, muito além da simples presença e menção das personagens; e o léxico escolhido por Ovídio, para essa finalidade, acentua as tensões que vão sendo desenvolvidas.

Ovídio, como já foi dito, tem a missão de “contar o mundo” em *Metamorfoses*, e por isso o poema abarca toda espécie de mito, não só os que sejam mais comuns ou apenas o lado dos vencedores, ou seja, das divindades. Se a humana Aracne e a deusa Pallas se enfrentam, o eu-lírico ovidiano não tomará partido, ou seja, não fará juízos morais diretos sobre Aracne. O que há são fatos, sendo descritos, sem concessões ou eufemismos quando há crueldade, também, por parte da deusa sobre a mortal. No entanto, sem expressar diretamente, até porque isso contrariaria os princípios do poema, ou seja, sem afirmar claramente que o tecido de Aracne estivesse mais belo que o de Pallas, há uma sutil diferença na maneira como o trabalho de uma e outra é descrito, que

revela a superioridade da obra têxtil da humana sobre a da deusa. Não só a reação de Pallas, ao final da apresentação da trama, despedaçando o trabalho de Aracne, mas também a *seleção e combinação* de alguns termos, no poema, conferem um *modo de narrar* que permite que se chegue a essa interpretação.

Como já foi visto no capítulo 7 desta pesquisa, Ovídio, em alguns momentos, usa o vocativo para *presentificar* a ação e o personagem de que trata. Nesse sentido, é comum que, durante a descrição dos episódios que Aracne tece em sua trama, muitos dos personagens sejam diretamente invocados. No entanto, é curioso notar como, durante a descrição da obra de Palas, isso não ocorra sequer uma vez. Passe-se à análise dos seguintes versos, relativos à descrição do tecido da humana:

**uerum taurum, freta uera putares;**

[Julgarias tratar-se de um touro verdadeiro, verdadeiras as ondas;]

**ipsa uidebatur terras spectare relictas**

[e parecia a própria Europa a observar as terras que teve de deixar]

**et comites clamare suas, tactumque uereri**

[e a chamar suas companheiras, e a temer o contato]

**adsilientis aquae timidisque reducere plantas**

[da água que espirra, e a encolher os pés receosos.] (versos 105-107);

**Amphitryon fuerit, cum te, Tirynthia, cepit,**

[e sob a forma de Anfitrião quando te conquistaria, Alcmena de Tiríntia;] (verso 112);

**Te quoque mutatum toruo Neptune, iuuenco**

[(Aracne) dispôs-te também, Netuno, transmudado em majestoso novilho] (verso 115).

Uma obra de arte na antiguidade clássica visava, sucintamente, a uma representação da realidade, e isso vigorou por muito tempo, até que o movimento impressionista viesse, aos poucos, mudar o conceito de arte figurativa para a possibilidade de ela também ser abstrata, através de outros movimentos vindouros relativos à pintura. O termo *clássico* – e já se falou dele neste trabalho – remete a algo que, idealmente, seja perfeito, sem arestas. Ou seja: se duas litigantes resolvessem disputar, no tear, quem melhor tecesse, os enredos por elas escolhidos visariam a uma representação do real, e quanto mais perfeita fosse essa representação, melhor ficaria o

trabalho. Horácio, em sua *Arte Poética*, ridiculariza um pintor que não buscasse, em seu trabalho, uma representação verossímil com a realidade: “*Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto: entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso?*” (2007, p. 55). No entanto, tal possibilidade pictórica só seria risível para a antiguidade clássica, e para os períodos artísticos europeus que ainda buscaram o classicismo, isso antes do romantismo, já que para a modernidade, seria perfeitamente plausível.

O que se quer estabelecer, com essas concepções, é que, para Pallas e Aracne, disputando no tear qual delas teria maiores qualidades artísticas, tecer bem só poderia significar tecer figuras com a maior realidade possível, dentro desse contexto específico. Caso uma delas, supostamente, tecesse a forma bizarra descrita por Horácio, por exemplo, seria desqualificada imediatamente. Nesse sentido, os vocativos que Ovídio emprega para *presentificar* os personagens detalhados na trama da mortal, bem como o emprego da segunda pessoa, revelam o quanto eles estariam mais realistas que os personagens representados pela deusa.

Para se conversar, obviamente, é preciso que haja uma pessoa real à frente de quem fala. Ovídio se dirige diretamente aos personagens de Aracne (*cum te, Tiryntia e Te [...] Neptune*), chamando-os na segunda pessoa, e por meio de vocativos. Assim sendo, alça esses personagens, representados na trama de Aracne, à condição de reais, ou seja, dignos de serem evocados, de serem chamados de forma direta, como se fossem seres viventes, e ação se passasse ali, em frente aos olhos desse eu-lírico.

Além dos versos 112 e 115, em que tais construções estão presentes, a seqüência em que o rapto de Europa é narrado (105-107) sobrepuja, descritivamente, as passagens descritas para o trabalho de Pallas. Ao afirmar, ao seu leitor, que ele “julgaria se tratar de um touro verdadeiro, verdadeiras as ondas”, Ovídio qualifica o trabalho da humana, dentro do contexto de que, quanto mais semelhante à realidade externa, melhor a obra, como próximo do real, o que não faz quando descreve o trabalho da deusa. Não gratuitamente, os termos escolhidos são *uerum* e *uera*, visando a reforçar o *verdadeiro* ali presente. Não bastasse isso, o verso seguinte ao primeiro, em que tais termos aparecem, reforça a noção de semelhança do trabalho tecido com o suposto real, através do *ipsa uidebatur* (parecia a própria [Europa]), e segue a descrição excessivamente detalhada, até o verbo *uereri*, que não está ligado semanticamente a *uera* e a *uerum*, do

verso anterior, nem sintaticamente, mas está ligado sonoramente, pela semelhança fonética. Seria como se, ao descrever a passagem em que Europa “temesse o contato da água que espirra”, Ovídio dotasse tal descrição do *verdadeiro*, presente na afirmação que faz no verso anterior, ou seja, tal movimento de Europa também pareceria tão real quanto o touro e as ondas, de que fala anteriormente, quando escolhe (*selecciona*) *uerum* e *uera* para qualificá-los.

Com tais efeitos expressivos, Ovídio traz a ação descrita na tapeçaria de Aracne para próxima da realidade, uma vez que a trata como se fosse real, diferentemente do que faz com relação ao trabalho de Pallas, em que descreve sem usar adjetivos tão contundentes, bem como sem empregar o vocativo e a segunda pessoa para os personagens, mantendo-os a certa distância. O personagem de Netuno, por exemplo, é descrito tanto na obra da deusa, como na obra da humana. Mas no primeiro trabalho, é citado em terceira pessoa, e no segundo, é praticamente trazido à presença dos leitores por causa da segunda pessoa e do vocativo. A *seleção* de termos assim tão distintos, para relatar um trabalho e outro, é que irá, pois, gerar essa conotação. Do mesmo modo que Pallas percebe que a obra da rival é superior à sua, e não revela (*Non illud Pallas, non illud carpere Livor possit opus*: “Aquele trabalho, nem Pallas nem a Inveja poderiam censurar”), mas o faz por gestos, ao destruir a peça de Aracne, o eu-lírico ovidiano, que em *Metamorfoses* se aproxima muito da figura de um narrador propriamente dito, demonstra isso sutilmente, pela escolha das palavras empregadas no texto, mas não afirma diretamente. Até porque, não convém a quem quer “contar a história do mundo”, ou seja, não excluir qualquer possibilidade de interpretação, tomar partido tão nitidamente por um dos lados. No entanto, dentro da realidade mítica e hierárquica de *Metamorfoses*, pouco importa qual trabalho esteja mais bem feito. Qualquer tensão criada pela subversão da ordem, em que o divino está acima do humano, deve ser imediatamente contida. Ovídio não dá, à vencedora, os louros, mas a metamorfose; só a hierarquia importa.

Tentou-se, pois, no presente capítulo, mostrar como o semi-símbolo é construído no texto ovidiano, por meio da *seleção* e *combinação* dos termos latinos, e que o mesmo visa a criar conotação, por uma relação de *paralelismo*, em que efeitos ordenados no plano da expressão geram significação semântica no plano do conteúdo, em uma pretensa noção de *conformidade*, artificial, no entanto. O poema *Metamorfoses*, em seus mais de doze mil versos, permitiria interpretações outras, ilimitadas. Até o trecho abordado, o relato mítico da transformação de Aracne, poderia ter outras relações de

sentido desvendadas, se se apontasse para outros direcionamentos. Aqui, no entanto, buscou-se estabelecer, através dessa passagem em particular, como os efeitos expressivos empregados por Ovídio auxiliam na construção de uma conotação que estabelece uma hierarquia: *divindade* > *humano*, e que a não obediência a essa ordem acarreta no próprio relato mítico, e na conseqüente metamorfose e estruturação do mundo físico que, proposta inicial do poema, se quer moldar. Afinal, ao ser transformada em aranha, Aracne passa a ser a explicação mítica para a existência do animal, bem como tantos outros mitos relatados no poema: Narciso, que se transforma na flor homônima (Livro III); os próprios Hemo e Ródope, citados na passagem analisada, que explicam a existência desses montes; Dafne, que explica o loureiro (Livro I); Ciane, que explica a fonte que leva o seu nome (Livro VI), e tantos outros mitos.

Mas o que Ovídio estabelece, de fato, em *Metamorfoses*, e particularmente nesse relato mítico de Aracne, é o ser humano colocado em meio à tensão do divino com o mundo físico que se quer formar no sentido *caos* – *cosmos* para o qual se dirige o poema. Na base de cada metamorfose, seja em animal, vegetal ou mineral, está o homem, entre a ascensão (se respeitar o divino) e o descenso (se desafiá-lo e ser transformado num ser inferior). Mais do que uma definição de um mundo físico, o poema comunica a essência humana, a natureza de um ser que tem o mundo mítico como justificativa para sua existência plena. Encerra-se, então, o presente capítulo, cerne deste estudo, com a imagem evocada pelo texto em epígrafe: o coelho Teleco, ou qualquer outro animal em que tenha se metamorfoseado ao longo do conto de Murilo Rubião, era, o tempo todo, um ser humano. Mesmo que se tenha descoberto isso quando já estivesse morto, era o homem, como em Ovídio, que estava presente na ignição de cada metamorfose, visando, através dela, a defini-lo. Aracne, ao fugir à característica humana, a de respeitar os deuses (afinal, o mito existe em razão do homem, que o cria e alimenta), nega, antes da divindade, a sua própria humanidade; daí a aranha.

### Considerações Finais Um resgate de Ovídio e uma possibilidade de análise

O presente estudo chega ao fim com a intenção de ter cumprido dois propósitos. O primeiro, que se julgou necessário antes do projeto principal, diz respeito a uma defesa do poeta Ovídio, por conta de certa depreciação que parte da tradição tratadística decantou ao longo do tempo, cujo legado ainda desponta modernamente, embora o seu contrário tenha sido cada vez mais constante. Para tanto, era necessário expor autores que o rebaixassem, definir os motivos, e combatê-los, uma vez que se entendeu serem frágeis e, geralmente, calcados em preconceito e até ingenuidade. Isso feito, foi possível que se partisse ao segundo propósito, cerne da pesquisa, e que visava, em via oposta à depreciação combatida na parte inicial do estudo, a elevar a poesia ovidiana ao *status* de grande arte.

Por preferência pessoal, o poema escolhido para que uma análise fosse empreendida foi *Metamorfoses*, e por questões de adequação a um projeto de Mestrado, se optou pela abordagem a um trecho de 145 versos, relativo à transformação de Aracne, por obra de Pallas. Uma vez que, em sondagens preliminares, se observou a forte expressividade da poesia ovidiana, o caminho da análise lingüística, que propiciasse o estudo da expressão do sulmonense, capaz de criar ampla conotação, foi o mais óbvio a se seguir. Para tanto, foi necessário o desenvolvimento crítico da teoria acerca do signo lingüístico, sua relação com o símbolo e a concepção de semi-símbolo poético. Uma vez definidos os parâmetros teóricos sobre os quais a análise poderia se sustentar, se partiu para a verificação do semi-símbolo ovidiano, dentro do trecho escolhido como *corpus* para a pesquisa.

Durante a análise dos efeitos expressivos, se pretendeu traçar a relação semântica a que tais combinações lingüísticas visavam. Percebendo que os efeitos, verificáveis no plano da expressão, estabeleciam (ou reforçavam) uma relação semântica hierarquizada, qual seja, a da divindade sobre o humano, e que a tensão criada entre os dois planos era a propulsora do embate entre Aracne e Pallas, se procurou dar ênfase a essas relações de sentido e, sobretudo, evidenciá-las.

Sendo assim, este trabalho se encerra de forma não a esgotar possibilidades, mas a apontar caminhos: tanto o do resgate do valor artístico de Ovídio, como o da análise lingüística e semiótica, através da rica expressividade de sua grande poesia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, D. M. B. As imagens náuticas na poesia amorosa e na poesia do exílio de Ovídio: a propósito dos *Amores* e dos *Tristia*. **Ágora. Estudos Clássicos em Debate** 4. Universidade de Aveiro, 2002.

ALIGHIERI, D. **A Divina Comédia**. Trad.: Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2000.

ANDRADE, C. D. **Sentimento do Mundo**. São Paulo: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. **A Rosa do Povo**. 25 ed. São Paulo: Record, 2002.

ANDRADE, M. de. **Poesias Completas**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

ANTUNES, A. **Tudos**. 5 ed. São Paulo: Iluminuras, 2000.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.

ASSIS SILVA, I. **Figurativização e Metamorfose – O Mito de Narciso**. São Paulo: Editora da UNESP, 1995.

BANDEIRA, M. **Estrela da Vida Inteira**. São Paulo: Record/ Altaya, s/d.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. **Obras escolhidas, vol. 1**, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, J. C. **O que é Cinema**. 6 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BIGNONE, E. **Historia de la Literatura Latina**. Trad.: Gregorio Halperín. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1952.

BRODSKY, J. **Menos que um**. Trad.: S. Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, I. **Cidades Invisíveis**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. **Por Que Ler os Clássicos**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

CARRARA, D. P. Considerações sobre a Poética da Dissimulação no Livro II dos *Tristia*. **Scripta Classica on-line. Literatura, Filosofia e História na Antigüidade. Número 2**. Belo Horizonte, 2006. Disponível em:  
<<http://www.geocities.com/scriptaclassicaonline>>. Acesso em: 25/05/2007.

CASSIRER, E. **Linguagem e Mito**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CURTIUS, E. R. **Literatura Européia e Idade Média Latina**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

- EBERT, R. **Grandes Filmes**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- GREIMAS, A. G. et COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, s/d.
- GRIMAL, P. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- HARMSSEN, Pe.; Dr. BERNARDO H. **Ovídio**. Petrópolis – RJ: Editora Vozes Limitada, Coleção Clássicos Vozes, Série Latina IV, 1962.
- JAKOBSON, R. **Lingüística. Poética. Cinema**. Série Debates. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Lingüística e Comunicação**. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- LEONI, G. D. **A Literatura de Roma** – 8 ed. São Paulo: Livraria Nobel, 1967.
- LOPES, E. da C. Amor et dolor – Ovídio, o poeta elegíaco na Vrbs. Disponível em: <[http://www.filologia.org.br/revista/artigo/11\(31\)03.htm](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/11(31)03.htm)>. Acesso em: 22/05/2007.
- LOPES, E. **Fundamentos da Lingüística Contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 2003.
- MATEDI, J. P. Ovídio, Bocage, Castilho e o eterno diálogo da tradução. Disponível em: <[www.revista.criterio.nom.br/artigojoaomatedi.htm](http://www.revista.criterio.nom.br/artigojoaomatedi.htm)>. Acesso em: 21/05/2007.
- MORA, C. de M. Léxico y estructura en Amores 2.7 y 2.8. **Ágora. Estudos Clássicos em Debate** 7. Universidade de Aveiro, 2005.
- \_\_\_\_\_. O Mistério do Exílio Ovidiano. **Ágora. Estudos Clássicos em Debate** 4. Universidade de Aveiro, 2002.
- OVÍDIO. **Cartas de Amor – As Heróides**. São Paulo: Landy Editora, 2003.
- OVÍDIO. **Les Métamorphoses**. Paris: Éditions Garnier Frères. Classiques Garnier, 1953.
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad.: Bocage. São Paulo: Hedra, 2000.
- OVÍDIO. **Poemas da Carne e do Exílio**. Trad.: José Paulo Paes. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- PESSOA, F. **Os Melhores Poemas de Fernando Pessoa**. São Paulo: Global Editora, 2001.
- POULLAIN, P. **La Littérature Latine**. Paris: Presses Universitaires de France, 1948.
- POZO, J. L. A. Passer Mortuus est: Catulo (Carm. 3), Ovídio (Am. 3,7) y Maximiano (El. 5,87 – 104). **Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos, n. 8**. Madrid: Servicio de Publicaciones UCM, 1995.

PRATA, P. O Exílio Ovidiano: Apontamentos Sobre o Tempo e o Ócio nos *Tristes*. In: XVI Congresso Nacional de Estudos Clássicos, 2007, Araraquara.

QUINTANA, M. **80 Anos de Poesia**. 4 ed. São Paulo: Editora Globo, 1995.

RUBIÃO, M. **O Pirotécnico Zacarias**. São Paulo: L&PM Pocket, 1999.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. 25 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

THAMOS, M. Metamorfoses: o caleidoscópio poético de Ovídio. XVIII Semana de Estudos Clássicos, 2003, Araraquara.

TODOROV, T. **Teorias do Símbolo**. Campinas: Papyrus, 1996.

VEINE, P. **A Elegia Erótica Romana**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da Literatura**. Lisboa: Publicações Europa América, 1962.