



A *variatio* no mito de Eco e Narciso, nas *Metamorfoses* de Ovídio, como exercício de um poeta *lascivus*

Variatio in the myth of Echo and Narcissus, in the Ovid's *Metamorphoses*,
 as an exercise by a *lascivus* poet

Dreykon Fernandes Nascimento¹

e-mail: dreykonfer@outlook.com

orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3021-7468>

Leni Ribeiro Leite²

e-mail: leni.ribeiro@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6600-7692>

Camilla Ferreira Paulino da Silva³

email: camillapaulino@gmail.com

orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9715-8258>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v8i1.31795>

RESUMO: Quintiliano, em diversas passagens da sua *Institutio oratoria* (IV, 1, 77; X, 1, 88-9; X, 1, 93), categoriza Ovídio e as suas obras de serem excessivamente *lascivi*. Diferentemente de Horácio, contudo, que exercia a crítica literária enquanto ocupava também o lugar social de poeta no principado augustano, Quintiliano a exerce em posição exclusiva de orador, em nome de uma instituição retórica sólida e voltada majoritariamente para o fórum público. Assim, não crendo ser *lascivus* apenas um vocábulo cujo significado é facilmente localizável num dicionário de língua latina, investigamos no presente trabalho o valor objetivamente retórico subjacente ao termo, e se é adequado ou não à obra ovidiana, analisando

a *variatio* ou a variação genérica trabalhada por Ovídio, sobretudo, no mito de Eco e Narciso, presente no canto 3 das *Metamorfoses*. Para tal, aparelhamo-nos com estudos de Barchiesi (2006), Farrell (2009), Fedeli (2010), Fonseca (2015), Feldherr (2006), Harrison (2006), Hutchinson (2013), Keith (2002), Oliva Neto (2013), Pavlock (2009) Perutelli (2010), Vansan (2016) entre outros sobre o uso dos gêneros poéticos em Ovídio, e com estudos de Feldherr (2006) e Fox (2007) sobre a relação entre retórica e literatura, a posição de Quintiliano e sob que instância de poder fala quando rotula Ovídio de *lascivus*.

PALAVRAS-CHAVE: Ovídio; *Lasciv*; *Metamorfoses*; *Variatio*; Elegia erótica roman

¹ Graduando em Letras (Língua Portuguesa e Literaturas em Língua Portuguesa) pela Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil.

² Professora de Língua e Literatura Latina na Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil. Bolsista de Produtividade em Pesquisa (PQ-2) pelo CNPq.

³ Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil.

ABSTRACT: Quintilian, in several passages of his *Institutio oratoria* (IV, 1, 77; X, 1, 88-9; X, 1, 93), categorizes Ovid and his works of being excessively *lascivi*. Unlike Horace, however, who exercised literary criticism while also occupying the social position of a poet in the Augustan principate, Quintilian exercises it in an exclusive position as an orator, on behalf of a solid rhetorical institution focused mainly on the public forum. Thus, not believing that *lascivus* is just a word whose meaning is easily located in a latin dictionary, we investigate in the present work the objectively rhetorical value underlying the term, and whether it is suitable or not for the Ovidian work, analyzing the *variatio* or the generic variation worked on by Ovid, above all,

in the myth of Eco and Narcissus, present in book 3 of *Metamorphoses*. Our analysis is based on studies by Barchiesi (2006), Farrell (2009), Fedeli (2010), Fonseca (2015), Feldherr (2006), Harrison (2006), Hutchinson (2013), Keith (2002), Oliva Neto (2013), Pavlock (2009) Perutelli (2010), Vansan (2016) among others on the use of poetic genres in Ovid, and with Feldherr studies' (2006) and Fox (2007) on the relationship between rhetoric and literature, Quintilian's position and under which instance of power he speaks when he labels Ovid as *lascivus*.

KEYWORDS: Ovid; *Lasciv*; *Metamorphoses*; *Variatio*; Roman erotic elegy



Uma introdução à *lascivitas* ovidiana

Públio Ovídio Naso nasceu em Sulmo, hoje Sulmona, no ano 43 AEC, na Itália (GREEN, 2011, p. 11). Formado pelas famosas escolas de retórica e oratória que funcionavam em Roma, o poeta parece ter aproveitado bastante essa formação da juventude em seus poemas como veremos abaixo, embora não tenha seguido a carreira política posteriormente. Apesar de ter pertencido à ordem equestre e vir de uma família relativamente abastada, cujas relações com Roma e o seu regime imperial tenham sido boas (GREEN, 2011, pp. 12-4), Ovídio é exilado à ilha de Tomos no ano 8 EC pelo próprio *princeps* devido a um *error* de que é acusado e sobre o qual não temos maiores esclarecimentos (GREEN, 2011, pp. 41-6). Desde a seleção de modelos prosaicos à reprodução de exercícios retóricos, Ovídio sempre produziu obras dentro das quais a arte retórica foi imensamente comentada, tanto por ele próprio como pela sua fortuna crítica que o sucedeu (GREEN, 2011, pp. 14-21). Suas obras contam com títulos como *Amores* (Amores), *Medea* (Medeia), *Ars Amatoria* (Arte de amar), *Heroides* (Heroides), *Remedia amoris* (Remédios do amor), *De medicamine faciei feminae* (Produtos de beleza para o rosto da mulher), *Metamorphoses* (Metamorfoses), *Fasti* (Fastos), *Tristia* (Tristes), *Epistulae ex Ponto* (Cartas Pônticas), *Ibis* (Contra Íbis), *Nux* (Nogueira) e *Haliëutica* (Haliêutica) (VANSAN, 2016, pp. 14-20), dentre as quais a única que não nos chegou foi a sua *Medea*, tragédia que sabemos ter produzido por via de Quintiliano, em sua *Institutio oratoria* (X, 1, 98). Nesta obra em especial, em

diversas passagens (IV, 1, 77; X, 1, 88-9; X, 1, 93; X, 1, 98) o r tor romano classifica o fazer poético ovidiano de *lascivus* (e das variantes *lascivior* e *lascivire*) e, mesmo quando diversifica na predicac o, de alguma forma seus sentidos se ajustam a essa mesma significac o. Fonseca (2015, pp. 6-7), por exemplo, ao analisar o tratamento particular do *epos* ovidiano sob as mesmas classifica es de Quintiliano, sugere tr s níveis de acep o para o que iremos condensar em lexema⁴ *lasciv-*: a primeira, de caráter literal, remete àquilo que   libidinoso ou excessivamente erótico; a segunda, de caráter mais geral, estende a ideia de excesso para exorbitar, desviar-se da norma, exceder os justos limites ou a devida propor o; a terceira e, para a autora, a mais interessante pela qual analisar a literatura de Ovídio,   a de brincar, folgar, tro ar, traquinar, tratar a matéria com ligeireza. Além disso, escreve a autora (FONSECA, 2015, pp. 6-7) que, baseado nos preceitos aristotélicos de unidade diegética, Quintiliano afirma que as *Metamorfoses*, sob a malograda aparência de um só corpo, reúnem assuntos muito diferentes, e por isso Ovídio   classificado pelo retor como *lasciv-*, julgado libidinoso pelo excesso de arte que utiliza na constru o do poema:

Mas existe nas escolas de retórica essa fútil e pueril pretensão de que a própria passagem encerre, em todo caso, algum axioma e se busquem aplausos por essa quase artimanha, como Ovídio tem o hábito de se divertir nas *Metamorfoses*, embora possa ele ser desculpado pela necessidade de reunir assuntos muito diferentes sob a aparência de um só corpo⁵ (QUINT., *Inst.*, IV, 1, 77-8).⁶

Diferente do que escreve Fonseca, porém, salientamos que Ovídio, neste trecho,   considerado *lasciv-* não porque, ambicionando tratar de assuntos variegados, fracassa em reun -los em um corpo poético unitário, mas porque Quintiliano, escrevendo preceitos para futuros oradores, acredita que o discurso oratório deva ter as partes do seu corpo e a ordem que as gerencia adequadamente esclarecidas   compreensão do juiz, evitando tanto as sucessões abruptas, como as que fazem a divisão das partes

⁴ Cf. Lobato (1986, p. 72), para quem lexema   a unidade do léxico, independentemente de sua varia o flexional, e que se incorpora em uma forma vocabular para poder ocorrer em dado sintagma ou sentença. Isto  , segundo tal conceituac o lexicol gica moderna, *lascivus*, assim como as variantes *lascivire* e *lascivior* igualmente usadas por Quintiliano,   a forma vocabular em que o lexema *lasciv-* se reifica para se adequar   frase. Embora Fonseca (2015), como nós, investigue o significado do lexema *lasciv-*, não discrimina das diferentes formas vocabulares apresentadas na *Institutio oratoria*, reduzindo-o   forma vocabular única *lascivire*. Para nós, contudo, tal discrimina o se mostra importante   medida que nos aparecem mais justas e compreensíveis tradu es como “se divertir” e “to this form of affectation” de *lascivire*, por exemplo: menos preocupadas com a forma vocabular apresentada, tais tradu es (respectivamente, de Bruno Fregni Bassetto e da cole o *Loeb Classical Library*) buscam, primeiramente, assimilar o modo referto como Quintiliano trabalha o significado primordial evocado pelo lexema *lasciv-*. Além disso, também optamos por utilizar *lasciv-*, uma vez que a forma lexical nos chama a aten o, numa perspectiva sincr nica, para um sentido originário anterior ao uso frasal, i. e., já assimilado pelo sistema linguístico e independente das possíveis varia es acarretadas pelas forma es vocabulares e suas transforma es para ocupar sintagmas contrastantes.

⁵ Todas as tradu es da *Institutio oratoria*, de Quintiliano, são de Bruno Fregni Bassetto.

⁶ *Illa vero frigida et puerilis est in scholis adfectatio, ut ipse transitus efficiat aliquam utique sententiam et huius velut praestigiae plausum petat, ut Ovidius lascivire in Metamorphoses in solet, quem tamen excusare necessitas potest res diversissimas in speciem unius corporis colligentem.*

parecerem obscuras e mal definidas – a fim de que, a quem estiver julgando, esteja devidamente clara qual a parte do discurso que o orador pronuncia e se a matéria tratada assenta convenientemente à parte que lhe fora reservada:

Em verdade, que necessidade tem o orador de escamotear essa transgressão e enganar o juiz, o qual deve também ser advertido no sentido de prestar atenção à ordem das coisas? Pois, estará perdida essa primeira parte da exposição [prêmio], caso o juiz ainda não se tiver inteirado do ponto atingido (QUINT., *Inst.*, IV, 1, 78-9).⁷

Quintiliano, contudo, escusa Ovídio exatamente por este, sob a razão da necessidade poética, ter de atender ao princípio diegético da unidade, ainda que trabalhando com assuntos tão diversos (para os quais, enfim, deveriam ser feitas divisões claras, mas não por meio de axiomas, segundo o sistema retórico de Quintiliano). Isto é, ao mesmo tempo em que Quintiliano julga Ovídio e as suas *Metamorfoses* negativamente⁸ de *lasciv-*, justifica, paradoxalmente, que são como são por uma razão da natureza ou necessidade poética que exige, por princípio, a unicidade. Dessa forma, como pode Ovídio, em uma mesma sentença, ser julgado culpado e inocente? A resposta está na finalidade da causa que Quintiliano considera para as *Metamorfoses*: se um exemplo a ser seguido na oratória (gênero judiciário), ou se na poesia (gênero extra-judiciário).

Logo no prêmio da sua *Institutio oratoria*, Quintiliano esclarece que a escreveu e a publicou sob o motivo, não exclusivo⁹, de transmitir a quem o lê “o que quer que seja útil para a formação do orador”¹⁰. Portanto, embora apresente em seus preceitos conhecimentos e exemplos advindos de áreas cujos princípios e fins não sejam exclusivamente retóricos, avalia-os e submete-os segundo valores estabelecidos estritamente pela arte retórica. Para Joseph Farrell (2009, p. 372), por exemplo, Quintiliano, ao julgar os poetas gregos e romanos, parte de uma posição social exclusivamente de

⁷ *Oratori vero quid est necesse surripere hanc transgressionem et iudicem fallere, qui, ut ordini rerum animum intendat, etiam commonendus est? Peribit enim prima pars expositionis, si iudex narrari nondum sciet.*

⁸ Entendemos que não seria necessário a Quintiliano usar do perdão caso Ovídio não cometesse alguma falta por ser *lasciv-*. Isto é, concede-se o perdão apenas àquele cujo ser é vicioso ou predicado negativamente.

⁹ Por ora, basta esclarecer que, fora a responsabilidade pela educação do orador, Quintiliano incute à retórica autoridade e poder de legitimação sobre qualquer arte, área do conhecimento ou “onde quer que se exijam a força da inteligência e os recursos da expressão”: “Por este motivo, mesmo confessando que usarei algumas coisas que constam nos livros de filosofia, contudo sustentarei que elas, justa e realmente, fazem parte de nosso trabalho e pertencem propriamente à arte oratória. Porventura, se é necessário discorrer com muita frequência sobre a justiça, a coragem, a temperança e outras virtudes semelhantes, a tal ponto que dificilmente se possa encontrar algum assunto em que não recaia nenhuma questão a elas relacionada, e todas elas devem ser explicadas pela investigação e pela verbalização, haverá alguma dúvida de que, onde quer que se exijam a força da inteligência e os recursos de expressão, ali estão as atribuições mais importantes do orador?” (QUINT., *Inst.*, 1. 11-3). *I Quare, tametsi me fateor usurum quibusdam quae philosophorum libris continentur, tamen ea iure vereque contenderim esse operis nostri proprieque ad artem oratoriam pertinere. An, si frequentissime de iustitia fortitudine temperantia ceterisque similibus disserendum est, adeo ut vix ulla possit causa reperiri in quam non aliqua ex his incidat quaestio, eaque omnia inventionem atque elocutionem sunt explicanda, dubitabitur, ubicumque vis ingenii et copia dicendi postulatur, ibi partes oratoris esse praecipuas?*

¹⁰ (...) *quidquid utile ad instituendum oratorem putabamus.*

retor e não de poeta (diferentemente de Horácio, por exemplo, como nos explica Rutherford (2007)), carregando e, conscientemente, priorizando em seus preceitos valores e pressupostos estabelecidos fundamentalmente pela arte retórica, já que, como comentado anteriormente, um dos objetivos do retor na *Institutio oratoria* era dar à retórica autoridade máxima na construção e legitimação de quaisquer enunciados discursivos (FOX, 2007, p. 373). Desse modo, Farrell (2009, p. 372) conclui que a qualidade *lasciv-* conferida a Ovídio refere-se a uma espécie de deficiência moral, haja vista que para o retor romano a eloquência da linguagem vinculava-se diretamente a questões éticas e morais:

Mas estabelecemos que somente o homem bom pode ser orador perfeito; por isso, exigimos nele não só exímia habilidade de falar, mas todas as virtudes do espírito. (...). De fato, logo que a linguagem começou a ser meio de vida e o instituto da eloquência a ser mal usado em vista de seus benefícios, os que se julgavam eloquentes abandonaram a preocupação com os costumes (QUINT., *Inst.*, Proem.1, 9-10; 13-4).¹¹

Além disso, Matthew Fox (2007, p. 370) destaca que a diferenciação que nos permitimos fazer hoje entre arte retórica e arte poética seria incompreendida em um contexto antigo, visto que os romanos sequer possuíam um termo específico para o que, hodiernamente, chamamos de literatura. Assim, ao invés de separar diametralmente ambas as artes, o autor concentra-se em observar qual o lugar ocupado por elas na hierarquia sócio-textual romana, e conclui que, especialmente com Quintiliano, a retórica torna-se o discurso mestre por meio do qual todos os tipos de enunciados, incluindo os poéticos, são explorados e categorizados. Nesse contexto, o trabalho da literatura é reduzido à função de inspirar e alimentar o orador, que passa a incorporar o Estado romano em ação. A oposição mínima que havia entre retórica e literatura entra em colapso, enquanto a retórica impera fornecendo “o único quadro de referência dentro do qual as qualidades da literatura (estilo, efeito emocional, estrutura) serão discutidas” (FOX, 2007, p. 373. Tradução nossa). Não podemos, contudo, acreditar piamente na popularidade que Quintiliano atribui à arte retórica, uma vez que sua abordagem teórica é muito particular e, nem de longe, ele se apresenta como testemunha neutra ou como autor de uma obra que simplesmente descreve a posição da retórica em seu tempo.

Sendo assim, inferimos que, mais do que simplesmente um termo de significado cristalizadamente dicionarizado, o lexema *lasciv-* é utilizado por Quintiliano, sobretudo, através de um sistema ideológico imperiosamente retórico e, mesmo quando alude a princípios oriundos de sistemas diversos, são todos sobrepujados pela autoridade da arte retórica. Dessa forma, apesar de Ovídio, em *Inst.* IV, 1, 77-8, ser escusado por seguir o princípio aristotélico exposto na *Poética* (cf.

¹¹ *Oratorem autem instituimus illum perfectum, qui esse nisi vir bonus non potest; ideoque non dicendi modo eximiam in eo facultatem sed omnes animi virtutes exigimus. (...). Nam ut primum lingua esse coepit in quaestu institutumque eloquentiae bonis male uti, curam morum, qui deserti habebantur, reliquerunt.*

1449b; 1451a; entre outros), ainda assim é rotulado pejorativamente de *lasciv-* uma vez que, para fins retóricos/oratórios, delimitar as partes do discurso com axiomas, ordenando uma sucessão abrupta, afetadamente marcada, e ocasionando, assim, uma eloquência deficiente, teria de ser advertido como cidadão vicioso, cuja obra é igualmente viciosa e, obviamente, evitada de ser imitada pelos oradores. Mas qual deficiência moral é esta que faz Ovídio ser tão vicioso em sua eloquência?

Quando Quintiliano expõe, no livro 10, quem são os poetas gregos e romanos dignos de serem imitados pelos oradores, preocupa-se especialmente em como seus alunos poderiam robustecer a eloquência de seus discursos e flexibilizar a elocução de suas falas por meio da assimilação do gênero epidítico, cujas categorias em uso ajustam-se facilmente a todo tipo de causa, operadas segundo uma mesma lógica, seja para elogiar, seja para censurar. Nesta parte da sua obra, o retor escreve que “Também Ovídio, embora admirador excessivo de sua própria engenhosidade e lascivo no relato de seus heróis, em parte é merecedor de elogios” (QUINT., *Inst.*, X, 1, 88-9)¹² e, um pouco mais adiante, “A *Medeia* de Ovídio me parece demonstrar até onde esse autor poderia ter chegado, se tivesse preferido comandar seu talento a ser apenas levado por ele” (QUINT., *Inst.*, X, 1, 98)¹³, caracterizando o poeta sulmonense, em ambos os parágrafos, como excessivo, ou aquele cuja arte é desmedida e foge de controle, embora se valha apenas no primeiro trecho do discutido lexema *lasciv-*. Como podemos perceber, apesar dos excertos aproximarem-se semanticamente das acepções primeira e segunda das que reúne Fonseca, ainda não respondem a que princípio retórico Quintiliano se funda para insistentemente censurar Ovídio (até porque, tratados como excessivos e desmesurados também foram Estesícoro¹⁴ e Ésquilo¹⁵ e, mesmo assim, não foram rotulados de *lasciv-* e foram até mesmo bem elogiados, o que não se estende a Ovídio) e tampouco favorece a preferência da autora em escolher trabalhar sob o sentido da terceira acepção. Entretanto, quando Quintiliano agrupa os poetas elegíacos romanos e volta a classificar Ovídio como *lasciv-*, a estrutura hierárquica em que os ordena deixa evidente, por contraste, a lógica retórica na qual fundamenta seus julgamentos:

Também na elegia desafiamos os gregos, gênero em que Tibulo se me afigura como um autor sumamente esmerado e elegante. Há, porém, os que preferem Propércio.

¹² *Lascivus quidem in herois quoque Ovidius et nimium amator ingenii sui, laudandus tamen in partibus.*

¹³ *Ovidii Medea videtur mihi ostendere, quantam ille vir praestare potuerit, si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset.*

¹⁴ “A grandeza da engenhosidade de Estesícoro até as matérias abordadas a demonstram; pois canta as guerras maiores e os mais célebres gerais e suaviza o peso do poema épico pelas melodias da lira. Realmente, confere às pessoas, enquanto agem e falam ao mesmo tempo, a devida dignidade; e se tivesse mantido as medidas rítmicas, estaria próximo a ser comparado a Homero; todavia, é excessivo e derramado e isso é tão repreensível quanto o é o próprio vício do excesso” (QUINT., *Inst.*, X, 1, 62-3). / *Stesichorus quam sit ingenio validus, materiae quoque ostendunt, maxima bella et clarissimos canentem duces et epici carminis onera lyra sustinentem. Reddit enim personis in agendo simul loquendoque debitam dignitatem, ac si tenuisset modum, videtur aemulari proximus Homerum potuisse; sed redundat atque effunditur, quod ut est reprehendendum, ita copiae vitium est.*

¹⁵ “O primeiro a compor tragédias foi Ésquilo: sublime, severo e grandiloquente até em demasia no estilo, mas rude e desordenado em vários aspectos” (QUINT., *Inst.*, X, 1, 66). / *Tragoedias primus in lucem Aeschylus protulit, sublimis et gravis et grandiloquus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositus.*

Ovídio me parece mais jovial que esses dois, assim como Galo para mim é mais contido (QUINT., *Inst.*, X, 1, 93).¹⁶

Enquanto Tibulo é *tersus atque elegans maxime* para o autor, Propércio, por não ser explicitamente predicado, mas adido ao julgamento formado sobre Tibulo, aparece também, mas indiretamente, como *tersus atque elegans maxime*, mas para os outros que o preferem, ao que até mesmo o uso do *utroque*, em seguida, atesta essa comunhão classificatória. Ovídio e Galo, porém, categorizados, respectivamente, por *lascivior* e *durior* são, entre si, diametralmente opostos, mas, em relação a Propércio e Tibulo, iguais. Isto é, viciosos excessivamente em atributos antitéticos, Ovídio e Galo ocupam, se numa reta, as extremidades, enquanto Propércio e Tibulo, *tersi*, ocupariam o meio, representando a justa medida ou o caráter terso com que produzem as suas obras. Ou, para que não pareça progressivo demais, implicando uma ideia evolutiva, podemos instalá-los em um esquema piramidal, em que Ovídio ocuparia uma extremidade da base, Propércio e Tibulo o cume, e Galo a outra extremidade da base.

Buscando nos manuais de retórica a formação estrutural que distribuisse tais valores apresentados nessa mesma possibilidade ordenativa, encontramos a divisão e a representação dos *ethé* expostas por Aristóteles na sua *Retórica*. Para o Estagirita (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1389a-1390a), a idade dos *ethé* podem corresponder à de um jovem, à de um adulto ou à de um velho. Os jovens são sempre passionais e inclinados aos desejos, sobretudo aos carnalmente amorosos, frente aos quais se deixam levar e que nunca são capazes de dominar. Porque caprichosos em seus desejos, deles rapidamente se fartam, e volúveis são quando “tão depressa desejam como deixam de desejar (os seus caprichos são violentos, mas não são grandes, como a sede e a fome nos doentes)”. Altanados em suas paixões, tornam-se com frequência irritadiços e impulsivos, soçobrados em sua demasiada lascívia. Por se amarem demais, e nesse amor terem confiança em excesso, satisfazem-se mais com vitórias e honrarias que com bens materiais, e contentam-se com o erro e a reprimenda ocasional caso o produto final de suas ações seja excelente. Nas palavras do autor:

Em tudo pecam por excesso e violência, contrariamente à máxima de Quílon: tudo fazem em excesso; amam em excesso, odeiam em excesso e em tudo o resto são excessivos; acham que sabem tudo e são obstinados (isto é a causa do seu excesso em tudo). Cometem injustiças por insolência, não por maldade. (...). Gostam de rir, e por isso também gostam de gracejar; com efeito, o gracejo é uma espécie de insolência bem-educada¹⁷ (ARIST., *Rh.*, 1390a).

¹⁶ *Elegia quoque Graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime videtur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lascivior, sicut durior Gallus.*

¹⁷ Todas as traduções da *Retórica*, de Aristóteles, são de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena.

Os idosos, por sua vez, são, se não totalmente, parcialmente de aspecto contrário ao dos jovens: em tudo avançam com cautela e agem e dizem menos que o conveniente; por isso apresentam-se mediocrementemente, não aspirando a nada de grande ou de extraordinário, apenas ao que é mínimo e indispensável. Como suas disposições são contrárias às dos jovens, usam mais do cálculo que das paixões, e, covardes, receiam se indispor ao que não conhecem e ao que não dominam, e em seus amores reluz tons de frieza pelo excesso de hesitações e desconfianças, sobressaindo-se o útil ao belo. Não gostam de brincadeiras nem de rir, pois já frágeis de corpo e de espírito, são mais propensos à sisudez e às lamentações. Os adultos, alfmim, são aqueles que gozam do auge da vida, momento etário em que já superaram os excessos da juventude e ainda não toparam com os da velhice. A tudo despendem justa medida, emitindo, por isso, juízos conforme a verdade, e “não vivendo só para o belo nem para o útil, mas para ambas as coisas; não vivendo só para a frugalidade, nem para a prodigalidade, mas para a justa medida” (ARIST., *Rh.*, 1390b-1391a). Porque os jovens são licenciosos e os velhos suspicazes, os adultos são tersos ou justamente moderados e, “em geral, tudo quanto de útil está repartido entre a juventude e a velhice encontra-se reunido no auge da vida; tudo quanto naquela há de excesso ou de carência, esta possui na justa medida” (ARIST., *Rh.*, 1391a).

Nesse passo, quando Quintiliano, especialmente, classifica Ovídio juntamente aos demais poetas romanos que se canonizaram no gênero elegíaco, o contraste que refulge entre cada adjetivação pesa positiva e negativamente a depender de quem é tratado, peso ético-moral incutido aos escritores e às suas obras poéticas que se torna claro e objetivamente razoado quando contextualizado pela arte retórica, especialmente se pela chave indicativa dos *ethé*. Assim, uma vez que Galo é *durior*, qualidade exclusiva daqueles cujo *éthos* é próprio dos velhos, e Tibulo e Propércio, *tersus atque elegans maxime*, benesses próprias àqueles poucos cujo *éthos* corresponde aos que estão no auge da vida, Ovídio, sendo *lasciv-*, encarna o jovem por excelência, ética e moralmente deficiente exatamente porque, não sendo apenas lascivo como foi todo poeta amoroso e não sendo desmedido como foi o próprio Galo, Estesícoro e Ésquilo, sintetiza os vícios e as eventuais virtudes de quem se expressa sempre muito jovialmente. Arrazoadas, agora, tornam-se as classificações de Quintiliano, inclusive a única em que o lexema *lasciv-* não é empregado, em X, 1, 98, quando o poeta sulmonense é acusado de não conseguir comandar o seu talento, mas ser apenas por ele levado, ajustando-se adequadamente àqueles cujo *éthos* retórico demonstra ser jovial. Além disso, ao expressar um *éthos* com tais detalhes, Ovídio e, por consequência, as suas obras, passa a contemplar todas as acepções elencadas por Fonseca (2015, pp. 6-7) em seu trabalho, inclusive a acepção segundo a qual acredita ser a mais prolífica para analisar as obras ovidianas, mas ainda sem nos esquecermos do peso negativo que tal *éthos*, metonimizado no lexema *lasciv-*, carrega. Assim, fazendo jus ao contexto semântico-discursivo em que o lexema *lasciv-* é, repetidas vezes, utilizado por Quintiliano, parece-nos finalmente possível analisarmos o corpo poético ovidiano sob as acepções elencadas por Fonseca (2015).

Breves exemplos da *lascivitas* ovidiana

Começando pelo gênero em que Ovídio mais versejou e no qual se consagrou como poeta, a elegia erótica romana era aquela que, na Antiguidade, melhor comportava as disposições poéticas que se pretendiam amorosas ou que buscassem expressar sentimentos lascivos ou próprios às relações voluptuosas. Embora não se saiba exatamente a origem do gênero, Horácio desde a sua *Epístola aos Pisões*¹⁸ sublinha que, anteriormente à atualização romana para poemas de cunho erótico, as produções elegíacas já eram próprias às lamentações fúnebres e demais manifestações de contextos mortuários¹⁹. No entanto, como observa Fedeli (2010, pp. 151-2), há, no final da República romana, Catulo e seu cancionero²⁰ sendo massivamente difundido, cujos desdobramentos nos levam a entender, com mais propriedade, a consagração do gênero em figuras pósteras, como Propércio, Tibulo e Ovídio²¹. Mas já com o neotérico Catulo vislumbramos a elegia assumir seu famoso tom leve e despreocupado, em que o amor se torna um *ludus* refinado, intenso, lascivo e a experiência erótica fragmenta-se em passagens abruptas entre um amor e outro, contrastando com a moral vigente ao construir o primeiro cancionero em que a relação amorosa é com uma mulher casada, apesar de seu insistente comportamento cortesão, e de alta linhagem, diferentemente de uma tendência puramente helenística, cuja poesia de amor era unicamente sobre cortesãs. Recusa ainda o *vir gravis* da tradição, subvertendo os signos do homem que se ocupa com a política, da sua superioridade sobre a mulher e da sua invulnerabilidade em relação à paixão – mantendo, contudo, o amor mítico dos helenistas, representado na paixão funesta. Assim, o “amor, que envolve totalmente o poeta até se tornar o verdadeiro motivo da sua vida, acaba por caracterizar o seu [comportamento] como um comportamento *sine ratione*”

¹⁸ “Os versos desiguais, primeiro o lamento, / depois frases de voto atendido incluíram. / Quem das ligeiras elegias seja autor, brigam / os filólogos, lide que ainda pende em juízo” (HORÁCIO, *Epístolas*, 2, 3, 75-8. Tradução de Bruno Francisco dos Santos Maciel). / *Versibus impariter iunctis querimonia primum, / post etiam inclusa est uoti sententia compos; / quis tamen exiguos elegos emisit auctor, / grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.*

¹⁹ São conhecidamente refertas, no entanto, as produções poéticas escritas no mesmo verso que a elegia grega e romana, o dístico elegíaco. Embora não se saiba exatamente a origem fundadora do dístico elegíaco, sabe-se, porém, que, desde o séc. VII a.C., já era usado tanto em inscrições “como em poemas feitos para serem recitados ao som do *aulos* (*tibia*, em latim), espécie de flauta de tom agudo”. No entanto, observamos na tradição grega maneiras diversas de como o dístico elegíaco era utilizado, e as elegias de Calino e Tirteu, por exemplo, abordam fatos militares, enquanto as de Sólon, Focílides, Teógnis e Xenofanes de Colofão são sentenciosas, eivadas de ensinamentos morais (VANSAN, 2016, p. 42).

²⁰ Influenciado pelo fazer poético helenístico, sobretudo pelas tendências calimaquianas da *brevitas* epigramática e da *variatio*, pelos modelos recorridos da lírica arcaica grega de amor entre outros, a mulher começa a ocupar o plano central na poesia de amor, visto que passa a concentrar em si a soma de todos os afetos (FEDELI, 2010, pp. 151-2).

²¹ Cf. Vansan (2016, p. 44), embora Catulo não se apegasse a um metro único na hora de compor suas elegias, sua insistência em cantar, em primeira pessoa, sobre a difícil paixão e os momentos felizes e infelizes que viveu ao lado da sua amada Lésbia foi decisiva para o desenvolvimento de uma possível unidade temática da elegia erótica romana posterior. Mas o gênero, tal como se cristalizou, foi devido a Cornélio Galo com seu livro *Amores*, no qual o poeta discorre sobre a paixão que tinha pela bela Lícores, inaugurando o ideal de total subserviência do amante à amada (o *seruitium amoris*) e o da absoluta obediência do enamorado a quem ama (o *obsequium*).

(FEDELI, 2010, p. 152), construído à base de temas como a recusa de riquezas e o elogio da *paupertas*, o ódio pelas *castae puellae*, o amor como loucura, entre outros. A mulher amada nessa nova organização poética não apenas se eleva sobre todas as outras pelos seus dotes intelectuais, formadores da sua *doctrina*, mas transforma-se numa *puella divina*. O amor conjugal, sem poder, de fato, se concretizar, é construído simbolicamente pelas imagens do *foedus amoris*, este que, mantendo sólido laço com a *fides* romana, tem por árbitro os próprios deuses. Quando unidos os amantes, o amor gozado se desdobra em *amare*, que do sentimento designa as manifestações sexuais, e em *bene velle*, que do amor indica o laço afetivo, inalcançável. Dessa forma, o próprio gênero elegíaco que chega a Roma desenvolve-se de maneira intensamente erótica, brincando com os modelos da tradição e subvertendo os valores morais da realidade empírica na qual estavam inseridos, opondo constantemente a sua atividade àquela do *civis* politicamente empenhado. Por isso, segundo Vansan (2016, p. 45), é ingênuo afirmar que o sofrimento de amor acometido aos poetas pela recusa de sua amada tenha como objetivo último provocar compaixão no público, senão um certo riso pelo divertimento de uma mentira. Tudo na elegia é um simulacro humorístico de um mundo invertido, no qual o ouvinte/leitor, ao contrário de sofrer juntamente com o poeta-amante, diverte-se com a sua situação degradante ao fingir ser um escravo do amor numa sociedade abertamente escravocrata, quase como uma brincadeira saturnal, em que os papéis sociais se invertem, menos para desvelar uma marcada – e desigual – estratificação social que para o gracejo de figuras desconjuntadas em posições que não lhe são “naturais”²². As inúmeras alusões mitológicas presentes nesses textos elegíacos, inclusive, corroboram a tese clássica de que o público consumidor desse tipo de poesia era formado exclusivamente por uma elite letrada que, ao contrário de estranhar, acompanhava a lógica poética por trás dessas produções literárias²³ (MARTINS, 2009, p. 103). Nesse passo, a ficção elegíaca desenvolve-se em um ambiente particular, conhecido como *demi-monde* (ou má-sociedade), em que as mulheres, não mais em sua condição de esposas como meros elementos da casa, estendidas aos filhos e aos deveres matrimoniais, passam a ser cortesãs, libertas venais, viúvas instigantes ou adúlteras e mulheres livres das suas obrigações de himeneu, podendo amar livremente e sempre independentes afetivamente, subjugando o afeito enamorado, assumindo o papel das *dominae*.

Embora o gênero elegíaco, *per se*, da forma como se desenvolveu na Roma antiga, exija dos poetas movimentos que se enquadrariam perfeitamente nas acepções de *lasciv-* apresentadas por Fonseca (2015) e até mesmo nas características previstas àqueles cujo *éthos* corresponda ao dos jovens,

²² O que não significa que tudo o que era transposto para o texto era necessariamente ficção arquitetada pela invenção do poeta, conforme nos explica Vasconcellos (2016) em seu livro *Persona poética e autor empírico na poesia amorosa romana*, sobretudo no capítulo “*Persona poética e falácia elegíaca*”.

²³ Ressalva novamente Vasconcellos (2016), mormente no capítulo “*Leituras biografistas nos estudos clássicos, reação e contrarreação*”, do mesmo livro, que a poesia elegíaca como um jogo retórico e ficcional não era ponto consensual entre o público romano, a ponto de, inclusive, serem feitas diversas leituras biografistas destas obras por historiadores e biógrafos já na Antiguidade.

somente Ovídio, como já vimos, é poeta *lasciv-* para Quintiliano. Isso porque, apesar das propriedades constitutivas do gênero sugerirem tal vazão exegética, o rétor recepçiona a elegia erótica romana quando já bem assentada e sedimentada no campo literário antigo, com seus expoentes canonizados, prescritos como modelos, e cujos textos literários já se encontram, mais ou menos, difundidos e consolidados na tradição. Dessa forma, as elegias produzidas por Ovídio chegam a Quintiliano num momento em que parâmetros comuns do gênero²⁴ já podiam ser encontrados com certa facilidade e segurança, e o próprio poeta, em seu tempo, parecia cômico dos mecanismos de funcionamento do campo literário no qual se embrenhava. Por isso, já em seus *Amores*, sua primeira obra de elegias, composta originalmente em cinco livros e depois reduzida a três, Ovídio demonstra não se contentar em ser o poeta convenientemente lascivo, cuja qualidade é praticamente *sine qua non* do gênero a que recorre, mas o paroxístico poeta *lascivior*. Assim, diferente da postura tradicionalmente assumida pelos poetas elegíacos, cujas *personae* estão desde o início enamoradas da sua *puella*, a *persona* ovidiana inicialmente não é sequer a de enamorado, cujo intento primeiro era altear-se com poemas épicos, mas que é malgrado por Cupido, que lhe rouba um pé do verso, obrigando-o a se rebaixar às elegias²⁵. Ao protestar, exclui das suas arguições dramas lamechãos e, segundo Fedeli, dá a entender que sua atividade de poeta elegíaco não é a de um amante sério²⁶ e sofrido, mas “será um *lusus* rico de refinamento e elegância, permeado de sutil ironia na relação com os predecessores” (FEDELI, 2010, p. 164). A predileção de Ovídio pelos aspectos formais da poesia e seus expedientes retóricos é comentada por Fedeli como possível efeito da época em que o poeta viveu, cujo exaurir da vida política havia criado um sulco entre literatura e vida político-social: “à cultura oficial, de cuja organização o próprio imperador se ocupava, opunha-se o exercício literário cultivado à sombra das escolas de retórica”

²⁴ Cf. Vansan (2016, pp. 47-50), apesar da leveza dada ao gênero, o amor elegíaco devia seguir uma série de preceitos sistemáticos: o *morbus amoris*, para o qual o amor é como uma doença da alma, levando aquele que ama à loucura de viver à margem da civilidade; o *seruitium amoris*, em que o *amator* deixa-se escravizar pela sua amada, ao mesmo tempo *puella* e *domina*; o *exclusus amator/paraklausithyron*, em que o *amator*, subordinado aos caprichos da *domina*, perde noites cantando ante a porta que o separa da amada; o *diues amator*, cujo elegíaco aflige-se ante rivais ricos e mais velhos, capazes de presentear a sua amada com exímios donativos, enquanto ele tem somente poesias a oferecer; o *foedus et fides*, exigência de fidelidade do poeta para com sua amada e vice-versa, mesmo que não haja uma ligação ou compromisso oficial entre ambos; o *magister amoris*, tópico em que o poeta elegíaco assume um tom professoral, capaz de ensinar sobre as diferentes faces do sentimento amoroso; a *militia amoris*, cujo poeta, negando os tópicos convenientes à épica bélica, presta-se somente às batalhas do amor; e a *recusatio* que, aproximando-se da *militia amoris*, é assumida quando o poeta, ao invés de se dedicar à poesia elevada, prefere (ou é obrigado pelos deuses a) escrever poemas medíocres sobre o amor. Já em relação à sua elocução, a elegia erótica romana é um tipo de poesia refinada, na qual se vê certos usos de arcaísmos, de artificialidade literária, mas que, sem se exaltar demais ou ser levada muito a sério, mantém-se medíocre. Apresenta uma série de expressões da fala familiar (conhecidas como *sermo familiaris*), como as síncopes da escrita adaptadas à fala, o uso de diminutivos carinhosos etc., mas nunca feita tal qual se faz poesia “marginal”, por exemplo, pois permanece insistentemente aristocrática, cujo jogo literário é decodificado, mormente, por uma elite cultural e monetária.

²⁵ “Armas, em ritmo grave, e a guerra atroz eu ia / cantar: matéria que convém ao metro. / Qual o primeiro, era o segundo verso; contam / que, rindo-se, Cupido um pé furtou” (OVÍDIO, *Amores*, 1, 1, 1-4. Tradução de Guilherme Horst Duque). / *Arma graui numero uiolentaque bella parabam / Edere, materia conueniente modis. / Par erat inferior uersus; rississe Cupido / Dicitur atque unum surripuisse pedem.*

²⁶ Isto é, compromissado com as conveniências genéricas.

(FEDELI, 2010, p. 179). Então, ao contrário de manter o *demi-monde* elegíaco já conceitualmente subversivo, Ovídio diversas vezes faz o caminho inverso e reverte a lógica funcional desse mundo ao adequar certos elementos às arestas morais vigentes de sua época e que, até então, eram totalmente rechaçadas pelos poetas-amantes – quando, por exemplo, burila a sua *militia amoris*. Distinto de Propércio e Tibulo, cujas *militiae* opõem-se à verdadeira milícia em defesa e em vantagem da pátria, tendo-as, pois, sob signos negativos (*segnitia, desidia, inertia* etc.), Ovídio a terá sob signos positivos. Ainda nos *Amores*, Harrison (2006, pp. 80-1) observa como o poeta discretamente varia e recupera ao gênero uma de suas funcionalidades originais: o lamento. Movimento semelhante é percebido nas *Heroides*, quando o poeta reverte os já subvertidos papéis comuns às elegias mais convencionais e, não o homem enamorado, mas a mulher sofredora é quem passa a rastejar e a se rebaixar pelo homem que ama (VANSAN, 2016, p. 52), posição mais de acordo com a realidade histórico-social do séc. I AEC. Em estrutura epistolar, a obra é carregada de elementos retóricos que interagem diretamente com criações do gênero textual em prosa, e cujas vozes, sendo predominantemente femininas (quando tradicionalmente foram masculinas), são de personagens retiradas de fontes literárias variadas: da épica (1, 3, 6, 7), da tragédia ática (4, 8, 9, 11, 12, 14), das poesias narrativas helenísticas ou neotéricas (2, 5, 10, 13) etc., sendo, no entanto, todas de elocução alta ou elevada (HARRISON, 2006, pp. 82-3). Para Vansan (2016, p. 54) ainda, as *personae* poéticas de Ovídio estão sempre sugerindo aos seus leitores – retoricamente construídos – a técnica retórica como disciplina organizadora dos discursos, inclusive dos amorosos, e o poeta chega a afirmar até mesmo, em sua *Ars amatoria* (1, 457-84; 1, 753-70; 2, 121-44; 3, 479-98; 3m 525-54), ser o estudo da retórica exitoso, não para o sucesso nos tribunais, mas para a vitória na conquista do sexo oposto. Nas *Heroides*, porém, ao invés de escrever expressamente sobre a importância da retórica para a construção da sua poesia, o faz pela própria forma e estilos textuais nos quais decide compor. Assim, são base para as *Heroides* os exercícios de retórica conhecidos por *declamationes* ou, mais especificadamente, as *suasoriae*, “tipo de discurso persuasivo endereçado a uma personagem mítica ou histórica, com o intuito de convencê-la a tomar partido em um ponto específico de uma ação” (VANSAN, 2016, pp. 56-7) e as *ethopoeiae*, exercícios em que o estudante assumia a personalidade de uma personagem mítica ou histórica, encontrada em uma situação extraordinária, e produzia um discurso oratório, mantendo o *éthos* coerentemente entre aquele que, textualmente, fala e sobre o que diz:

A diferença entre os elegíacos da geração precedente e Ovídio reside também no fato de que os primeiros consideravam como suas fontes principais os autores gregos, dos arcaicos aos helenísticos; Ovídio, em vez disso, mesmo permanecendo sensível ao patrimônio cultural da poesia helenística, parece considerar como suas fontes principais os predecessores latinos. Nem poderia ser de outra forma, porque ele se acha frente a um gênero afinal consolidado, com as suas leis e a sua tradição [...]. Parece mesmo que ele não leve muito a sério as convenções da poesia de amor: o seu comportamento chegará à aberta dessacralização e a sua será verdadeiramente uma *Musa iocosa* (FEDELI, 2010, pp. 181-182).

Nessa medida, Ovídio, não satisfeito com o *ludus* convencional já previsto ao gênero elegíaco, excede suas normas ao atualizá-las retoricamente, assim como faz com os modelos a que recorre, distanciando-se dos nomes comuns com os quais os poetas elegíacos costumavam dialogar, movimentando o cânone e, conseqüentemente, tensionando as estruturas literárias nas quais se assenta a tradição. Isso nos leva a pensar que, para Quintiliano, o erro de Ovídio estaria em, não dominando o seu engenho arteiro nem refreando a sua *musa iocosa*, prejudicar a graça e a diversão superficial do jogo elegíaco, tornando-o intrincado demais – às vezes até próximo demais da realidade empírica. Para Harrison (2006, pp. 79-80), além disso, esse tratamento diferenciado que Ovídio dá à elegia amorosa pode ter relação com a falta de figuras canônicas em seu tempo que representassem o gênero em Roma, uma vez que nem Vergílio nem Horácio, ambos poetas augustanos de maior proeminência durante todo o período imperial, utilizaram da fôrma elegíaca em suas composições. Assim, empenhado em se destacar no campo literário em que se inseria e em se tornar o modelo amoroso de que Roma ainda carecia, faz de sua poesia erótica, dentre outras coisas, palco para diversas discussões retóricas e metapoéticas.

Deitando um olhar panorâmico sobre as obras ovidianas legadas pela Antiguidade e que nos chegaram, o poeta demonstra exímia habilidade em fazer com que os sentidos individuais de cada obra sua publicada desencadeie efeitos de sentidos mais gerais e programáticos a respeito do significado de todo o seu corpo poético – como veremos mais adiante, ele não apenas busca se destacar pela dessemelhança na *variatio*, mas também chega a forjar-se como modelo imitado tanto nas próprias obras como nas de outros poetas predecessores. No poema 1, 1, por exemplo, elegia que abre os *Amores*, Farrell (2009, pp. 370-1) observa como a *persona* ovidiana transforma toda a recepção dos seus *corpora* poéticos quando quem o passa a ler não o lê mais como um simples e convencional poeta elegíaco, mas como alguém que se pretendia escritor épico e que, posteriormente, de fato o foi, diferente de todos os outros poetas elegíacos que deliberadamente recusaram quaisquer possibilidades de verves épicas para assentarem, assoberbados no amor, no divertimento elegíaco. Unidos o conceito do pé roubado e da revisão genérica e elocutiva em *Am.* 1, 1, Ovídio apresenta a elegia como uma espécie de manto épico e, portanto, convida o leitor a considerar toda a sua carreira a partir de uma perspectiva, cuja execução épica é a representação apogética de sua arte e de seu engenho:

Deste ponto de vista, todas as obras elegíacas anteriores às *Metamorfoses* poderiam ser consideradas como o cumprimento da obrigação do poeta ao deus do amor antes que ele pudesse, finalmente, voltar-se para a obra-prima épica que ele queria escrever em primeiro lugar. E, da mesma forma, aquelas obras elegíacas que seguem às *Metamorfoses* – os (deliberadamente?) incompletos *Fastos* e a (supostamente) prosaica e não inspirada [pelas musas] poesia exílica – podem ser vistas como se retrocedessem à forma menor de um modo que reflete a diminuição do talento do poeta (FARRELL, 2009, pp. 370-1. Tradução nossa).

Nesse contexto, embora Tibulo e Propércio já viessem contrapondo a poesia elegíaca aos gêneros de elocução mais grave, nenhum deles o fez como o poeta sulmonense. Nos *Amores*, quando Ovídio se pretende poeta épico mas descamba em elegíaco, não apenas sinaliza que há diferenças entre a épica e a elegia, mas, mais do que isso, estabelece uma relação hierárquica direta entre os dois gêneros, tal como se a elegia fosse uma forma baixa da épica, trazendo agora para a discussão não apenas a existência de dessemelhanças entre ambos os gêneros, mas de certo parentesco, como se o percurso de uma pudesse levar naturalmente ao percurso da outra. Na *Ars amatoria*, apesar do elemento didático já ser habitual à elegia erótica tradicional, Ovídio codifica – e claramente diz que o está fazendo –, em um tratado elegíaco formalmente didático, os eventos da vida amorosa, oficializando, assim, a sua busca pela ascensão genérica:

A *Ars* abre com algumas analogias épicas (*Ars* 1, 5-8), adaptando metáforas e dispositivos retóricos e narrativos do hexâmetro didático das *Geórgicas*, de Vergílio, e do *De rerum natura*, de Lucrécio, incluindo um extenso catálogo de heroínas apaixonadas da tragédia ática e da poesia narrativa helenística/neotérica (uma clara ligação com as *Heroides* (1, 283-342)), e até parodia a função de instrução cívica da elegia arcaica, lançando-lhe um olhar contemporâneo do didático, com base nas *Geórgicas*. Seu dístico de abertura, com identificação explícita do povo de Roma como destinatário de seus preceitos (*Ars* 1, 1-2), relembra o conselho moralizador dado ao povo ateniense nas elegias arcaicas de Sólon (HARRISON, 2006, p. 83. Tradução nossa).

Isto é, sem abandonar de todo a forma elegíaca, Ovídio alcança um tom superior ao dos *Amores*, dando à sua *Ars amatoria* aspectos convencionalmente didáticos, adaptando recursos próprios do super-gênero hexamétrico²⁷ a sua obra de matérias assentadamente elegíacas. Um detalhe interessante sobre o desenvolvimento do gênero elegíaco sob a concepção super-genérica de Hutchinson é o de que, de modalidade escrita desde a sua criação, é, até o final do séc. IV ou início do sec. III AEC., formado por poemas inscritos ou versões reduzidas das elegias simposianas, até darem essas produções origem a um novo gênero, conhecido como epigramático: “as elegias se tornam, com o hexâmetro, um dos dois medidores padrões para a poesia epigráfica” (HUTCHINSON, 2013, p. 24. Tradução nossa). Ao marcar uma interação direta entre a elegia e o super-gênero hexamétrico, a ponto de, inclusive, conceberem um novo gênero – o epigramático –, a íntima relação que Ovídio parece

²⁷ Cf. Hutchinson (2013, pp. 19-20), super-gênero pode ser definido como certa categoria de classificação genérica, de estatuto superior ao dos gêneros mais comumente conhecidos, cujas fronteiras demarcadas entre um e outro auxiliam-nos na investigação das características prováveis de serem próprias da confluência entre um gênero e outro, e as prováveis de pertencerem individualmente a um único gênero. Nesse passo, Hutchinson ordenará os super-gêneros em quatro tipos: hexamétrico, elegíaco, lírico e dramático.

fazer entre elegia e épica se justifica e, por isso, se fortalece. Assim, juntamente à conexão genérica feita por Hutchinson, certa característica, como a de um manto épico que Ovídio atribui às suas elegias, se torna muito menos um movimento genérico de subversão e mais aquele coerente com um programa poético, que buscasse ascender hierarquicamente na elocução poética – se partisse, claro, das composições eróticas e elegíacas, como partira Ovídio. Em seguida, há os seus *Remedia amoris*, obra que Harrison (2006, p. 83) vê como uma espécie de continuação poética da sua intentona programática pela ascensão genérica, cujo tema principal é, por consequência do sucesso na busca erótica acarretada pela *Ars*, o antídoto para o amor funesto. Assim, além da interação com o super-gênero hexamétrico já observada na *Ars*, os *Remedia* suscitam a equação familiar da elegia erótica tradicional entre ser amante e escrever elegia, em que Ovídio, autoconscientemente apresentando a obra como sua última criação compromissadamente amorosa, pensa todo o percurso do seu trabalho elegíaco tal como o do trabalho hexamétrico de Vergílio: “ele combinou em sua produção elegíaca a variedade (e ascensão?) das *Éclogas*, das *Geórgicas* e da *Eneida*” (HARRISON, 2006, p. 84. Tradução nossa). Nos *Fasti* há a mesma assimilação didática do super-gênero hexamétrico encontrada até agora, cujo caráter etiológico e antiquarista alude, entretanto, a outro modelo literário, aos *Aetia*, de Calímaco, buscando atingir, tal como Propércio no Livro 4, o *status* de um Calímaco romano: seu conteúdo e seus episódios, que muitas vezes são ligados por diálogos entre o poeta e as divindades, rememoram bastante os dois primeiros livros dos *Aetia* e, embora genericamente acima das elegias de amor, ainda assim permanecem abaixo das épicas tradicionais, posição atestada e até mesmo marcada pelo próprio Ovídio:

Essa taxonomia literária é apresentada no início do livro 3, dos *Fasti*, onde o poeta, embarcando no mês de Marte, invoca essa divindade e convida-a a adentrar seu poema. Marte é solicitado, sobretudo, para remover suas armas e armaduras épicas, liberando de seu elmo seu cabelo luxuriante (1-2), um claro símbolo metapoético de descida a um papel mais suave e mais elegíaco (dado o estabelecimento comum da elegância do amor com o cabelo da amante), e o deus entra no poema não como a divindade quintessencial das batalhas épicas, mas como o sedutor de Ília, mãe de Rômulo. [...]: não é nem a elegância do amor, nem o épico tradicional, mas algo refletindo uma interface dinâmica entre os dois, mais próxima (mas não idêntica à) elegia didática calimaquiiana (HARRISON, 2006, p. 86. Tradução nossa).

Como trataremos separadamente das *Metamorfoses*, pulemos às composições exílicas de Ovídio (*Tristia*, *Epistulae ex Ponto* e *Íbis*), apresentadas retoricamente como sujeitas à eventual derrocada da sua verve poética, por sucederem as apogéticas *Metamorfoses*, mas cuja complexidade genérica Harrison (2006, pp. 89-90) crê de intensidade equivalente ou maior à da epepeia. Assim, embora de qualidade supostamente inferior, os *Tristia* procuram reivindicar um espaço literário diferente do conquistado pela *Ars amatoria*, agora paradigma elegíaco negativo: seu tema torna-se a lamentação e as dores do exílio, não mais o prazer erótico

da conquista amorosa. Se Ovídio está preocupado em se distanciar do tom erótico bastante explorado em suas primeiras obras, na mesma medida busca aproximar-se de um tom épico. Dessa forma, a viagem que faz a Tomos nos *Tristia* é comparável à viagem que Ulisses faz na *Odisseia*, e a narrativa *in medias res*, com uma dramática tempestade, ecoa fortemente a *Eneida*. As *Epistolae ex Ponto*, por sua vez, apresentam certos ares humildes e nostálgicos em relação à elegia erótica até então abandonada, retorno ao gênero, cuja égide amorosa, porém, é a de um Cupido agora já triste e mudado. Para Harrison (2006, p. 92), essa nova compleição do deus, que fora traquina até então, adquire uma conformação metafórica sobre a bancarrota do poeta e o erro que lhe acarretara o funesto exílio, reiterando diversas vezes, por meio de alusões, o entendimento que tinha sobre a relação mantida entre suas produções e os gêneros poéticos, sugerindo que a sua elegia “pode retornar aos tópicos encomiásticos que a elegia erótica anteriormente havia excluído (cf. 35-6) se o próprio poeta puder retornar a Roma para testemunhar as grandes ocasiões imperiais” (HARRISON, 2006, p. 92. Tradução nossa). Contudo, lembra-nos Silva (2013, pp. 99-104) de que, apesar de Ovídio ter aparentemente abandonado a *qualitas*²⁸ libidinosa e erótica de outrora para dar lugar ao lamento e à tristeza do exílio nos *Tristia* e nas *Epistolae ex Ponto*, permanece licencioso ao substituir a amada elegíaca convencionalmente *puella* na tão querida e agora ausente *urbs*: “a amada ausente do poeta, [sintetizando] seu amor por Roma e a dor da separação de tudo o que ele mais amava: os amigos, a família, a corte, sua biblioteca”. Para encerrar, Ovídio conclui programaticamente a sua gama de composições poéticas com os seus *Íbis*, *Nux* e *Haliêutica*, obras que, respectivamente, são uma extensa invectiva contra difamadores do poeta e de sua esposa, uma breve lamentação sobre a situação precária em que viveu no exílio e uma espécie de manual didático sobre a pesca, a vida marinha e o comportamento do mar. Com exceção da *Haliêutica*, composta em hexâmetros datílicos e que nos chegou fragmentada, *Íbis* e *Nux* foram compostos nos soeiros dísticos elegíacos²⁹ (MELO,

²⁸ “Há tantos universais quantos são os gêneros e, em cada um, o discurso demonstra o que Cícero chama de *qualitas*, a qualidade da matéria tratada. Isto se faz por meio de uma doutrina de éthe, caracteres, aplicados para compor o tipo do ‘eu’ que fala e os tipos de homens de que fala, e *páthe*, afetos, paixões, que constituem o destinatário num estado de ânimo determinado pelo discurso do gênero e pela ocasião, recorrendo-se às 10 categorias aristotélicas do *Organon* para especificar 10 gêneros do Ser na matéria tratada. Como gêneros do Ser, as categorias permitem ao orador e ao poeta especificar ou analisar as matérias: a matéria como substância (*ousia*), como qualidade (*poion*), como quantidade (*poson*), como lugar (*pou*), como posição (*keisthai*), como tempo (*pote*), como relação (*pros ti*), como ação (*poien*), como paixão ou afecção (*paschein*), como estado (*ekhein*)” (HANSEN, 2013, p. 33).

²⁹ Cf. Melo (2019, p. 10), os espúrios *Ibis*, *Nux* e *Haliêutica* também devem compor o corpo poético ovidiano, apesar das discussões em relação à autenticidade autoral de tais obras. Assim, enquanto *Ibis* aparece como uma grande autopropaganda das obras escritas anteriormente pelo poeta, sobretudo das *Metamorfoses*, por despender de um imenso catálogo histórico e mitológico (2019, pp. 100-29), *Nux*, para o estudioso (2019, p. 149), aparece como uma espécie de apólogo ao exílio ovidiano, lembrando várias informações inscritas nos *Tristia*, e a *Haliêutica* tanto como um desdobramento empírico dos preceitos contidos nos *Remedia amoris*, como uma tentativa de regeneração do poeta de certo *ethos* arruinado pelo exílio e pelo abandono daqueles que lhe eram caros (2019, p. 181-2). Dessa forma, *Ibis*, *Nux* e *Haliêutica* comporiam uma quarta fase na produção poética de Ovídio, marcada por “uma espécie de progressiva regeneração, tanto do *ethos* da *persona* como o de sua carreira literária, pois, se *Ibis*, *Nux* e *Haliêutica*, alinhados nessa ordem, fossem considerados como elementos constituintes do todo da obra, a partir da qual a crítica de carreira tira suas conclusões, a constatação geral não seria a de um poeta que pagou um preço muito alto por não se comportar igual a Virgílio, mas sim a do artista que procurou retomar as rédeas de seu próprio trabalho, em uma nova empresa de assuntos elevados, como o fragmentário tratado de pesca poderia fazer supor” (MELO, 2019, pp. 197-8).

2019, pp. 10-2).

Dessa forma, a partir de uma análise panorâmica dos *corpora* ovidianos, podemos concluir que a *musa iocosa* do poeta não estava interessada apenas em brincar com os elementos constitutivos do gênero elegíaco, com a sua forma conveniente de produção arrolada a modelos convenientes recorridos, mas também com os elementos constitutivos de outros gêneros, especialmente com os do super-gênero hexamétrico ao intentar uma ascensão genérica do elegíaco ao épico. Assim, a *lascivitas* ovidiana ganha proporções ainda maiores porque o poeta é *lasciv-* não apenas no gênero elegíaco em que mais foi professo, mas em todos os outros em que também resolveu cantar, como perfeitamente atestam, dentre outras obras, por fim, as suas *Metamorfoses*.

A *variatio* como exercício de um poeta *lasciv-*

Apesar de nos parecer que Ovídio, durante a leitura de todo o seu corpo poético, principalmente os produzidos no exílio, como os *Tristia*, aprecia as suas *Metamorfoses* mais do que qualquer outra obra sua exatamente porque, inerentemente grave e grandiloquente, o gênero épico é, dentre os praticados na Roma augustana, o de maior prestígio³⁰, não consegue conter a sua *musa iocosa* e, pela sua *variatio* retoricamente *lasciv-*, acaba por, de alguma forma, rebaixar o tom elevado da sua épica na mesma medida em que, sucessivamente, vem elevando o tom suave das suas elegias. Nesse passo, escrito toda em hexâmetros datílicos, metro antigo por excelência da épica heroica, trata, no entanto, não de gestas ou de retornos (OLIVA NETO, 2013, p. 34), como as épicas inauguradas por Homero, mas das mudanças de formas, sempre ocasionadas por amores e desamores, de e entre deuses e humanos³¹. Como em seus *Amores*, Ovídio desde o proêmio brinca com as possibilidades significativas do seu *epos*, carregando de ambiguidade as expressões “*In nova... mutatas... formas*” que passam a valer, ao decorrer do poema, tanto aos *corpora*, assumido pelo narrador no verso seguinte (FONSECA, 2015, pp. 10-13), como a certa *variatio* programática que já vinha se perfazendo nas suas obras precedentes, como constatamos anteriormente, e que cremos ser resultado do exercício de um poeta *lasciv-* ou que metonimiza as qualidades daquele cujo *éthos* corresponde ao dos jovens. Keith (2002, p. 237) assinala ainda como os versos “*mutatas... formas*” e “*in noua... corpora*” aproximam-

³⁰ Com grande contribuição de Vergílio e da sua paradigmática *Eneida*.

³¹ Também cf. Barchiesi (2006, p. 181), uma história inserida no poema pelo narrador não contribui apenas com a progressão e o desenvolvimento textual e narrativo, mas, como unidade duplamente articulada, tal qual um tanque de Narciso, espelha o seu próprio reflexo – virtualidade teórica daquilo que empiricamente se presentifica e age. Então, ao Ovídio super-desgastar o modo narrativo, a estratégia de contar histórias torna-se fundamental para a compreensão e coesão de todo o enredo. Assim, retomando um recurso literário muito visto na *Odisseia*, comportar-se-á como narrador tanto o poeta, como as próprias personagens, movimento que insere a obra numa tradição genérica, cuja contação de histórias sobre ínclitas ações cede espaço, cada vez mais, à própria e dinâmica ação de contar histórias: “O texto não consiste apenas numa mistura de narrativa e mimesis, mas também sugere a mimesis de uma narrativa”. Isto é, para além da narração entremeada de mimesis (imitação da natureza ou, particularmente, de como os homens falam e agem entre si), é encontrado nas *Metamorfoses* a mimesis de uma narrativa – ou a imitação da ação de contar histórias e compô-las numa narrativa.

se, respectivamente, da abertura da *Theriaca*, de Nicandro de Cólifon, e dos *Phaenomena*, de Arato, ambos poetas gregos de épicas didáticas, e como o seu “*ab origine mundi*” coaduna-se com o “*ab origine prima*”, de Lucrécio, remontando a uma precisa tradição didática de epopeia cosmogônica, inaugurada por Hesíodo e Empédocles. Vale lembrar que vários estudiosos, além de Keith (2002), têm atentado para o fato de que as *Metamorfoses* são de base hesiódica e não homérica (cf. DINIZ, 2013; FONSECA, 2015; LEITE, 2016; SOUZA, 2016; PREDEBON, 2006, entre outros.). Hesíodo foi o primeiro autor, cuja obra nos sobreviveu, de linha épico-didática ou, como prefere chamar Perutelli (2010), poesia didascálica, tipo poético em cujo proêmio, se no poema épico-narrativo é simples presença convencional, “no âmbito didascálico torna-se facilmente sede deputada a guiar o destinatário à compreensão correta da mensagem” (PERUTELLI, 2010, p. 305), postura genérica assumida por Ovídio, que explica bem o seu *ludus* elegante e arteiro agindo sob prolífico referencial didático desde o proêmio das *Metamorfoses*, definindo de imediato a estrutura não canônica a partir da qual comporá, quase como um ponto de equilíbrio entre a sua aspiração a ser um grave poeta épico e seu licencioso engenho insistentemente elegíaco. No entanto, segundo Keith (2002, pp. 238-9), estudos recentes da obra ovidiana têm demonstrado um possível paralelo entre o “*ab origine mundi*”, de Ovídio, e os *Annales*, de Ênio, cujo longo percurso, que vai desde a fundação de Roma até os dias atuais do poeta, assemelha-se ao das *Metamorfoses*, em que a criação do mundo desemboca na longínqua apoteose de Júlio César. Já o verso “(*nam uos mutastis et ilia*)”, heterogeneamente marcado pelos parênteses por editores modernos, aparece como resposta à elegia 1, 1-4 dos *Amores*, na qual Cupido furta um pé do metro que se pretendia heróico, suavizando em elegíaco o que, primevo, se supunha hexamétrico. Assim, revertendo a abertura dos *Amores*, Ovídio solicita aos deuses que mudem não apenas a forma dos corpos trabalhados no poema, mas o próprio verso comum de que gozava até o momento, o dístico elegíaco: pois urge dizer (*dicere*)³² as formas mudadas em hexâmetro datílico. A própria recepção da obra é alinhavada a uma clássica tradição épica por Quintiliano, que no livro 4 da sua *Institutio oratoria* discute as *Metamorfoses* sob o mesmo horizonte de obras como as de Homero, Vergílio, e os já referenciados Hesíodo, Nicandro, Ênio e Lucrécio. E para investigar as adequações genéricas e alusões na poesia latina, ainda segundo Keith (2002, p. 39), discussões recentes vêm concluindo que há dois tipos de modelo: o modelo de exemplo, correspondendo à alusão pontual feita pelo autor sobre uma palavra, sentença ou imagem construída, e o modelo de código, correspondendo ao conjunto de regras representado pelo gênero no qual um autor escreve. Assim, apesar do *epos* ovidiano ser essencialmente didático, por Homero ser considerado o exímio representante da poesia épica e Vergílio seu sucessor

³² *Cano, dico, loquitur*: diferença, mais que semântica, performativa, em que *cano* era o cantar reservado à épica tradicional, elevada e por isso permitida à *phantasia*, enquanto *dico* era o “dizer com autoridade, com verdade” e, por isso, ocupado de assuntos menos imponentes (no modo e na elocução), mas tão prementes quanto, como o é o ensinamento de um professor ao seu aluno. Já *loquitur* se refere à palração cotidiana, desprovida de senso ritualístico, seria a fala espontânea (FONSECA, 2015, pp. 30-37).

romano, serão estes, para Keith, os modelos de codificação genérica obrigatoriamente emulados por Ovídio. Mas ressalta que:

Invocando não apenas Homero e Vergílio, mas também Hesíodo, Ênio e Lucrécio, poetas proeminentes em seu proêmio, Ovídio assinala que nas *Metamorfoses* combinará tanto as tradições do epos heróico quanto as do epos didático, em uma abrangente culminação genérica (KEITH, 2002, p. 239).

Mesmo para deles se afastar, é impossível para Ovídio não dialogar com Homero e Vergílio, nomes de maior proeminência no estilo épico de compor, respectivamente, em grego e em latim, quando resolve escrever as suas *Metamorfoses* no mesmo gênero em que foram escritas a *Iliada*, a *Odisseia* e a *Eneida*, inserindo-se, conseqüentemente, numa tradição de textos, cujos parâmetros mais imediatos serão exatamente os das produções de tais poetas. Assim, sendo as *Metamorfoses* a única obra sobrevivente de Ovídio que não é formal e assumidamente elegíaca, torna-se, para Harrison (2006, pp. 89-93), a representação máxima da tentativa de ascensão genérica do poeta, cuja discussão central não deve ser sobre a autenticidade épica ou não da obra, mas como ela se posiciona dentro de uma complexa tradição de epopeias hexamétricas. Porque o poema, lidando com temas e tons de praticamente toda a espécie de literatura, é inadvertidamente multifacetado genericamente: afora a épica, a elegia e a narrativa helenística ou neotérica, encontramos também elementos comuns da tragédia, dos hinos e das éclogas.

Nesse passo, o banquete de casamento de Perseu e Andrômeda que encerra o livro 4 (vv. 604-804) será tal qual o banquete de Odisseu na corte dos feácios e o de Eneias na solícita Cartago, e a sua destruição por Fineu, que busca vingar o rapto de sua noiva, ensaia o Menelau homérico e o Turno vergiliano. Acompanhado de uma hoste armada, Fineu é o responsável pela mudança épica dada no episódio, e o roubo da noiva não rememora somente a batalha heróica da *Iliada*, mas também da *Odisseia*: Perseu, assim como Odisseu, entrega-se a uma luta de poucos contra toda uma comitiva armada, disputando a posse da mulher amada e de seu palácio. Além disso, as próprias personagens e a situação instaurada por Ovídio correspondem às da *Eneida*, em que Perseu, Fineu, Andrômeda e Cefeu reprisam, respectivamente, os papéis de Eneias, Turno, Lavínia e Latino, e cujo casamento, transformado em guerra ao Belona substituir Himeneu e Amor, alude ao convite de Juno feito a Belona para presidir o casamento de Lavínia e Eneias. Ovídio, dessa forma, em apenas 250 bélicos versos, sintetiza os dois modelos, grego e romano, intensificando a brutalidade de Homero e amplificando o sentimentalismo de Vergílio (KEITH, 2002, pp. 240-2). Ovídio também incorpora na sua épica o epigrama fúnebre, originalmente escrito em dísticos elegíacos, mas que nas *Metamorfoses* caminha sobre pés datílicos: o epitáfio de Faetonte, tal qual o episódio de Apolo e Cupido (1, 416-566), exhibe a mudança do tom épico para o elegíaco, não mais afeito às conquistas amorosas, mas sim ao triste lamento do, num só irmão e filho, morto. Sobreposição que não impede, contudo, remanescências

eróticas, e intensificando o tom eleg ico da cena, Ovídio lhe d  dupla face: ao mesmo tempo em que a Faetonte (2, 1-400) são dedicados lamentos e um epitáfio, o vocabulário inscrito por Ovídio   próprio do *sermo amatorius* (*miserabilis, omens, lacrimae, fuit, fletus, querellas* etc.). Já no mito de Páramo e Tisbe, a autora (KEITH, 2002, pp. 256-7) salienta como o tom, inicialmente eleg ico, transita para o trágico quando os amantes abandonam a cidade em que viviam apartados, para encontrarem fados injustos na natureza selvagem. Da mesma forma, no episódio das Mineides (4, 1-54; 389-415), Keith (2002, pp. 259-60) verifica certa recepção do gênero trágico nas *Metamorfozes*, quando as filhas de M nias afrontam o deus Baco por recusarem-lhe honrarias e, por isso, serem metamorfoseadas em morcegos (*uespertiliones*). No episódio, ao contrário das Mineides, as demais tebanas adoram a Baco aos hinos e   linguagem familiar da tragédia, comparáveis ao trágico coro das *Bacantes* e a passagens da tragédia eniana. Todavia, não há nesse caso os elementos b quicos tipicamente encontrados nas produções que exaltam o deus: embora punidas, as filhas de M nias tornam-se morcegos, e não enlouquecem nem esgrouviam como costuma acontecer com as suas sacr legas; e o cenário em que cardam   afastado do frenético ruído levantado pela b quica p ndega. Já no episódio de Páramo e Tisbe (4, 55-166), cuja narração   feita por uma das Mineides, os terrores da natureza ind mita são personificados na leoa que chega da matanç a a uma fonte próxima para saciar sua sede, cujo tema   completamente dionis ico quando, tanto no livro 3, quanto no hino que abre o livro 4, Baco   associado aos selváticos felinos, assim como no *Hino a Dionísio*, de Homero, em que o deus   apresentado na forma de um leão a ameaçar os marinheiros que o sequestraram (KEITH, 2002, pp. 260-1).

Já sobre as relações genéricas estabelecidas com a elegia, Keith (2002, p. 246) observa que, embora Ovídio reverta o efeito “elegicizador” que Cupido, nos *Amores*, gerencia a partir do metro, o tratamento que d  a certas matérias permanece afeito aos amores. Dessa maneira, quando Apolo, após derrotar a v bora P ton (1, 416-51) e desdenhar do filho de V nus por este portar armas fortes (1, 452-65), propícias   guerra, encenando um concurso literário entre epos e elegia,   derrotado pelo moço lascivo que o atinge com uma de suas flechas, rebaixando-lhe de herói épico a t nuo amante eleg ico (1, 466-76). Assim, mesmo dizendo (*dicens*) em p s heróicos, a matéria eleg ica prevalecerá em relação   épica quando Apolo, no auge de sua glória bélica, for subjugado pelo Amor em uma paixão não correspondida pela ninfa Dafne. Para a autora, isso demonstra que Ovídio não apenas intersecciona os dois gêneros poéticos, mas complexifica-os por, primeiramente, Cupido enfurecer-se tal qual Juno,   gradiva, se enfurece na *Eneida*, e por Apolo desafiar o deus do amor em seu próprio terreno, como se, *a priori*, ambos fossem rivais equalizados no campo de batalha, alteamento amoroso claramente correspondente  aquele de caráter jovial, cujas paixões não domina e que pensa sobrepujar tudo e todos. Ao mesmo tempo, Cupido reivindica para a si a glória épica, atestando a máxima vergiliana (ou originalmente de Galo) *omnia uincit amor*, elevando-se ao *status* joviano naquele universo. Mas Apolo resiste   essa naturalização (ou *establishment*) eleg ica e, ao invés de chorar o fracasso na conquista amorosa depois de cortejar Dafne, persegue-a tal como o faz Aquiles com Heitor, umbrando de

clangor o que, até então, soava tenro. No entanto, ressalta Keith (2002, pp. 250-1) que a própria tradição épica oferece precedentes a Ovídio para incluir, numa composição épica, uma narrativa amatória: Hesíodo assim o faz com o seu *Catálogo de mulheres*, para o qual a *Teogonia* serviu de prefácio na Antiguidade. Isso não significa, porém, que a grande contribuição de Ovídio para o tratamento genérico e das suas fronteiras é diminuído, pois, embora enfatize o seu engajamento às convenções épicas exatamente por recorrer a fontes elegíacas, seus sucessivos comentários metapoéticos sobre a promiscuidade do épico com o elegíaco são, de fato, inéditos.

A *variatio* no mito de Eco e Narciso (*Metamorfoses*, 3, 337-508)

Presente no canto 3, das *Metamorfoses*, o mito de Eco e Narciso traz como modelo primeiro Catulo 62, de quem o epitalâmio sobre o matrimônio de Tétis e Peleu contrasta com a relação entre Eco e Narciso construída por Ovídio. Para Pavlock (2009, pp. 16-7), tal alusão torna Narciso o típico elegíaco *tener* e *durus*, aquele cujo epítome corresponde ao do coração frio, objeto inexpugnável de desejo, a dura pérola elegíaca. Assim, toda relação desenvolvida a partir de Narciso será baseada em parâmetros elegíacos, tornando-se, em determinado momento, paradoxalmente o amante e o amado previsto pelo gênero. Então, na relação entre Eco e Narciso, será este quem assumirá o lugar da *puella divina* que, por meio da sua *doctrina* narcisista, não retribuirá a Eco, proporcionalmente, a *fides* que acompanha o *foedus amoris*, sendo, por conseguinte, responsável imediato pelo *discidium*, deslocando-se à posição de *dura puella*, motriz de um amor *tristis* e *asper*, que acabará levando Eco ao definhamento.

Apesar de tanto Eco como Narciso definharem de amor, os sentimentos que os levarão à bancarrota caracterizar-se-ão de modo distinto: enquanto Eco, rejeitada por Narciso após declarar-lhe o seu *seruitium amoris*, isola-se no meio da mata como consequência categórica do seu *morbus amoris*³³, Narciso, endoidecido por um amor *sine ratione* causado pela beleza de sua própria imagem, prefere a morte que viver distante de si mesmo³⁴. Dessa forma, à medida que o amor de Eco a compele a se afastar do seu amante para, distante, lamentar a impossibilidade da realização de seus sentimentos,

³³ “Desdenhada, se esconde em selva e de vergonha / e ramos cobre o rosto e vive em grutas ermas. / No entanto, arde o amor e cresce com a dor; / a insônia lhe consome o corpo miserável, / a magreza lhe enruga a pele e no ar se esvai / o suco corporal. Restam só voz e ossos. / A voz vive; viraram pedra os ossos, dizem. / Assim, se esconde em selva e em monte nunca é vista. / Todos ouvem-na; é som o que nela vive” (OV, *Met.*, 3, 391-9. Tradução de Raimundo Carvalho). / *Spreta latet silvis pudibundaque frondibus ora / protegit et solis ex illo vivit in antris. / Sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae. / Extenuant vigiles corpus miserabile curae, / adducitque cutem macies et in aerea sucus / corporis omnis abit. Vox tantum atque ossa supersunt: / vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram. / Inde latet silvis nulloque in monte videtur; / omnibus auditur: sonus est, qui vivit in illa.*

³⁴ “Oh! Se eu pudesse separar-me de meu corpo! / Desejo insólito: querer longe o que amamos! / Já a dor me tira a força, resta-me de vida / pouco tempo e na minha mocidade expiro. / A morte não me pesa, alivia-me as dores. / Este que amo queria que vivesse muito. / Agora, os dois concordes, morreremos juntos” (OV, *Met.*, 3, 465-71. Tradução de Raimundo Carvalho). / *O utinam a nostro secedere corpore possem! / Votum in amante novum: vellem quod amamus abesset! — / Iamque dolor vires adimit, nec tempora vitae / longa meae superant, primoque extinguor in aevo. / Nec mihi mors gravis est posituro morte dolores: / hic, qui diligitur, vellem diuturnior esset. / Nunc duo concordes anima moriemur in una.*

o amor de Narciso pelo seu simulacro é tão forte e inconsequente que lhe impede qualquer tipo de distanciamento³⁵ e, colados corpo e imagem, lamenta a impossibilidade da realização de seu amor, soçobrando em seus próprios braços incorpóreos. Nessa parte, uma sequência de duplos poderá ser observada: a própria piscina a que Narciso adentra será tal qual um triste espelho para tristes reflexos, momento de dupla imagem com dupla sede; e até mesmo a volição da personagem manifestada na sede é verbal e imagetivamente dupla: o vocábulo *sitis* é um palíndromo, significante que para olhos e ouvidos tem uma dupla direção equivalente: como um reflexo. Mediante comparações com as estátuas de mármore, com o marfim ou demais elementos que denotam tons de rosa e branco, as comparações na construção da imagem de Narciso aproxima-se das comparações de que Ovídio se utilizou para construir Corina, nos *Amores*. Ainda, a incorporação da dicção elegíaca a partir de Catulo 62³⁶ subverte a associação simbólica da flor, caracterizadora de Tétis no epitalâmio, à medida que Narciso, sendo um *puer* metamorfoseado em flor na épica, transforma-se num alvo de desejo elegíaco feminizado. E para feminizá-lo, Ovídio novamente recorre a sua Corina dos *Amores*, cuja imagem hiper-elegíaca de melenas luxuriantes, pele delicada e olhos luzidios inspira aos atributos de Narciso.

Associando a construção da imagem de Narciso à de Corina mais a interpretação de Keith (2002) sobre os versos “(*nam uos mutastis et illia*)” ser uma resposta aos *Amores* 1, 1-4, surgem questões centrais que precisam ser amarradas e melhor esclarecidas. Como já assinalado anteriormente (cf. HARRISON, 2006, pp. 79-80), a *variatio* retoricamente *lasciv-* de Ovídio pode ser considerada, dentre outros aspectos, como uma tentativa de se estabelecer no campo literário e de se canonizar no gênero elegíaco, cuja máxima figura representativa do gênero Roma ainda carecia³⁷. Para burlar (e adiantar) um resultado adquirido somente após longo espaço de tempo entremeado por movimentos de tensão e estabilização na tradição, Ovídio engenhosamente, à medida que vai compondo novas obras, vai igualmente considerando a si mesmo como modelo de imitação nelas. Assim, auto-emulando-se, ao mesmo tempo em que se estabelece como poeta elegíaco e modelo imitado, legitima-se como entidade detentora de tal poder, simulando possuir certo poder constituinte sobre a tradição, cujas estruturas movimenta artificialmente para nela se introduzir, em posição equivalente daquele que imita, daquele que é imitado e daquele que legitima o valor da imitação: localizando-se tanto a montante

³⁵ Vale lembrar também que, diferentemente de Eco, o alvo do desejo de Narciso só mantém sua imagem eterna de beleza e perfeição, tão preconizada pelos enamorados elegíacos (cf. PAVLOCK, 2009, pp. 27-28), se próximo a ele já que simulacro de si mesmo – conserva-se apenas se reflexo na folha d’água.

³⁶ “Come un fiore che cresce nascosto in un giardino chiuso, / ignoto alle bestie, intatto dall’aratro, lo cullano / le brezze, lo rafforza il sole, lo nutre la pioggia – / molti giovani e molti ragazze lo vogliono, ma appena è sfiorito, colta da un’unghia sottile, / nessun giovane piú e nessuna ragazza lo vuole – / così la vergine è cara ai suoi finché resta intatta; / quando ha perso il fiore della purezza e il suo corpo è violato / non è piú gradita ai ragazzi né alle ragazze” (CATULO, *Libro di Catullo*, 62, 39-47. Tradução de Guido Paduano). / *Ut flos in saeptis secretus nascitur hortis, / ignotus pecori, nullo convulsus aratro, / quem mulcent aerae, firmat sol, educat imber; / multi illum pueri, multae optavere puellae: / sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est; / cum castum amisit polluto corpore florem; / nec pueris iucunda manet, nec cara puellis.*

³⁷ E qual o melhor jeito de fazê-lo senão demonstrando-se competentemente erótico em todos os gêneros elocutivos?

como a jusante nesse processo, é tanto o fundador como o legitimador da realidade discursiva de que participa³⁸. Além disso, efeito consequente de encarar-se como modelo a ser imitado é o de desencadear, por meio de elementos compositivos e significativos de e em uma obra individual, efeitos de sentidos gerais e programáticos em todos os *corpora* poéticos que são enleados por tais movimentos retóricos que compreendem a imitação e a emulação. Dessa maneira, esses elementos distintivos que causam tais efeitos significativos serão duplamente articulados, cuja inoculação num eixo interno, que chamaremos endógeno, afetará automática e significativamente o eixo externo, que denominaremos exógeno. A *grosso modo*, temos, portanto:

Matéria assentada ao metro (construção fundante da amante elegíaca)	Mudança das <i>formas</i> e dos <i>corpora</i> (respectivamente: matéria elegíaca para metro épico; herói potencial para <i>femina</i> elegíaca)	
<i>Arma graui numero uiolentaque bella parabam edere, materia conueniente modis. Par erat inferior uersus; rississe Cupido dicitur atque unum surripuisse pedem.</i> (1, 1, 1-4)	<i>In noua fert animus mutatas dicere formas corpora; di, coeptis (nam uos mutastis et ilia)</i> (1, 1-2)	= Reversão e ascensão genéricas (da elegia para a épica)
<i>Formonsae periere comae, quas uellet Apollo, quas uellet capiti Bacchus inesse suo;</i> (1, 14, 31-2)	<i>Spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus et dignos Baccho, dignos et Apolline crines</i> (3, 418-9)	
<i>Illa quidem nostro subiecit eburnea collo brachia Sithonia candidiora niue</i> (3, 7, 7-8)	<i>impubesque genas et eburnea colla decusque oris et in niueo mixtum candore ruborem,</i> (3, 420-1)	
<i>Ecce Corinna uenit, tunica uelata recincta, candida diuidua colla tegente coma;</i> (1, 5, 9-10)	<i>In mediis quotiens uisum captantia collum brachia mersit aquis, nec se deprendit in illis!</i> (3, 426-7)	= Feminização elegíaca
<i>Adstitit illa amens albo et sine sanguine uultu, caeduntur Paris qualia saxa iugis; exanimis artus et membra trementia uidi,</i> (1, 7, 51-3)	<i>Pectora traxerunt tenuem percussa ruborem, non aliter quam poma solent, quae candida parte,</i> (3, 480-1)	
	<i>Dumque bibit, uisae correptus imagine formae spem sine corpore amat: corpus putat esse, quod unda est adstupet ipse sibi, uultuque inmotus eodem haeret, ut e Pario formatum marmore signum.</i> (3, 414-7)	
<i>Amores</i>	<i>Metamorfoses</i>	

³⁸ Cf. Vasconcellos (2016, p. 129), Ovídio parece “deixar mais evidente as engrenagens do gênero [elegíaco], na posição irônica de quem se apresenta como personagem e parece se assistir, deixando-se vislumbrar ao mesmo tempo como ator, diretor e espectador do espetáculo encenado...”.

Representado pela coluna vertical, o eixo endógeno indica os significados gerenciados dentro de uma obra particular, enquanto o eixo exógeno, representado pela coluna horizontal, indica os efeitos de sentidos geridos entre obras, às custas dos mesmos elementos. Assim, à medida que os *Amores* endogenamente fundamentam a *qualitas* elegíaca de Ovídio e os seus limites para o gênero (atestando a tentativa do poeta em se tornar o modelo elegíaco por excelência em Roma), exogenamente aparecem como exercícios mal-sucedidos da sua, reafirmadas vezes, verve épica, representativa do seu programa poético de ascensão genérica e atestada pelas *Metamorfoses*. Para além disso, sobre a escolha particular por Corina como modelo de emulação na construção de Narciso, Pavlock (2009, pp. 18-9) nos chama a atenção para a peculiar história da existência de Corina: desde tempos coevos aos do poeta, questionava-se se Corina realmente existira ou se fora apenas pura ficção, figura compromissadamente elegíaca da imaginação narcísica do poeta – uma vez que configuradamente retórica. Narcísica não porque egoísta, mas porque autocentrada ou sinonímica àquela que olha para si mesma, como faz a retórica, ofício metalinguístico. Então, ao criar a sua Corina, Ovídio parece estar menos preocupado com uma suposta realidade exterior e empírica correspondente, e mais com uma realidade textual e genérica que se estabelecia³⁹, inclusive, por ele próprio: ao fixar-se em sua amante, Ovídio contempla a sua própria criatividade: “Tudo hei de ter por verdadeiro, por muito fingido que seja; / por que não hei de eu sentir-me reconfortado com o resultado do meu desejo?” (OV., *Am.* 2, 11, 53-54. Tradução de Carlos Ascenso André)⁴⁰. Contudo, enquanto Narciso e seu reflexo são alicerçados por Catulo 62 e pelos *Amores*, o narrador do mito nas *Metamorfoses* é essencialmente professoral, cujo tom didático apresentado em suas apóstrofes rememora o *praeceptor* da *Ars amatoria*:

Ao tentar dissuadir o jovem de uma tola paixão, o narrador aqui se parece com o *praeceptor* da *Ars amatoria*. O tom didático dentro de um contexto amoroso lembra a imagem do mestre que oferece numerosos exemplos de loucura erótica ao seu aluno para que este não se desvie do caminho da vitória no jogo do amor (PAVLOCK, 2009, p. 20. Tradução nossa).

Dessa forma, o narrador ovidiano marca não somente outro paradigma elegíaco acrescido na narrativa mitográfica, mas também se afasta dos precedentes épicos gregos e latinos para a construção convencional de um narrador deste gênero. A *Ars* é um poema sobre a manipulação consciente das imagens, a criação de uma autorrepresentação para o logro e para a conquista amorosa, que só nas *Metamorfoses* será mais aprofundadamente investigada, sobretudo na reflexão sobre o desenvolvimento do próprio Narciso. Nesse passo, a profecia de Tirésias a respeito do autoconhecimento indevido

³⁹ Vale lembrar, contudo, que “Não teremos jamais certezas quando se tratar de distinguir verdade factual e ficção poética na narrativa dos amores elegíacos, porque o universo elegíaco joga com a confusão entre os planos” (VASCONCELLOS, 2016, p. 94).

⁴⁰ *Omnia pro ueris credam, sint ficta licebit; / cur ego non uotis blandiar ipse meis?*

e inviável ao jovem efeminado torna-se sugestivamente ambivalente: além da interpretação mais comum para o *cognosco* referente aos graus da consciência e da inteligência, Pavlock (2009, pp. 20-1) chama a atenção para o seu grau erótico, geralmente explorado em sua forma lexical simples *nosco*, cujo sentido foi muito bem trabalhado em Catulo 72. Isto é, para além de se autoconhecer, Narciso deve evitar a paixão por si mesmo, o amor erótico autocentrado na sua própria imagem. Nessa linha de raciocínio, o erro de Narciso será homólogo ao erro cometido pelos *amatores* elegíacos, e não conseguindo controlar a sua própria auto-imagem (que será ao mesmo tempo amante e objeto de desejo), por ela será controlado: “Narciso contempla embevecido – mas não compreende bem, já que ambas se igualam, se sua alma conduz as águas ou se são estas que a guiam” (GIDE, 1984, pp. 10-11). E, ao lamentar o seu fracasso na conquista amorosa, retoma a tópica do *exclusus amator* de Propércio 1, 18, assumindo formalmente a postura de um *amator* elegíaco, cujos sentimentos frustrados conversarão com as florestas e as nascentes, até que estas ecoem tais como arautos públicos para o ensejo de sua glória.

Embora o gênero elegíaco em Roma seja predominantemente erótico, segundo Pavlock (2009, p. 29), Ovídio, assim como já havia feito nos *Amores*, mescla nas *Metamorfoses* o lamento pelo sofrimento erótico com o lamento lutuoso pela morte de um outro. E Eco assume a posição da carpideira fúnebre, num segundo momento, depois de ser rejeitada pelo amante *tener* e *durus* e definhando até não ter mais corpo, só voz. Quando a ninfa ecoa o discurso final de Narciso, que está absorvido em sua própria miséria devido ao desejo frustrado, lamenta a morte iminente do jovem, compassiva. Mas pensemos: não será o fracasso de Narciso um espelho do próprio fracasso da ninfa? Ambos falharam na conquista amorosa pela inexpugnabilidade do amante, e ambos definharam corporalmente por isso⁴¹. Se assim for, diferentemente do que escreve a autora, o lamento de Eco é tão autocentrado como o é o de Narciso, simplificando a suposta complexificação que faz a respeito do uso do gênero elegíaco por Ovídio: ambos os lamentos, seriam, na verdade, igualmente eróticos. Eco, certamente, não erige um lamento *per se*, mas ecoa o do amante malogrado, igualmente amante. Talvez lamentasse até mesmo a degradação efetiva daquele por quem ainda mantinha adoração, já que, tradicionalmente, a imagem da perfeição do amante deve ser perene⁴².

O episódio de Eco e Narciso, dessa forma, aparece como exemplo evidente de como Ovídio, embora variando no metro e nos gêneros poético e elocutivo, ainda assim manteve sua *qualitas* elegíaca, corroborando não apenas o seu programa poético de se canonizar como modelo elegíaco pela ascensão genérica, mas também a categorização de Quintiliano como sendo poeta *lasciv-*.

⁴¹ E, além disso, o próprio Narciso solicita à natureza derredor que ecoe as suas derradeiras palavras, mantendo acesa a sua voz tal como Eco que, fadada ao definhamento, vive sob ecos.

⁴² Cf. PAVLOCK, 2009, pp. 27-28.

Considerações finais

Como vimos até agora, apesar de Quintiliano avaliar negativamente a atividade poética de Ovídio (sob um contexto histórico-político-discursivo bem específico e já esclarecido anteriormente), os posicionamentos que o poeta assume durante a sua carreira literária demandam de sua arte e de seu engenho refinados exercícios retóricos que, como constatamos, o poeta atinge com exímia complexidade. Aparentemente cômico dos mecanismos articuladores do discurso poético-retórico que usava para criar, Ovídio está sempre buscando tensionar a tradição para nela se inserir de uma forma muito bem definida, representada pelo seu intrincado, mas fechado e completo, programa poético. Dessa forma, o escritor não apenas define quem é perante outrem, mas, sob quem é, o que legitimamente é a literatura, e porque esta, contemplando a sua obra, faz com que seja o escritor que é. Como escreve Maingueneau (2006, p. 166):

A relação com o “não literário” é redefinida sem parar, e a delimitação daquilo que pode ou não alimentar a literatura, mas também advir da literatura, se confunde com cada posicionamento e cada gênero no interior de um certo regime de produção discursiva. É um trabalho incessante sobre as fronteiras, uma necessidade de ultrapassá-las e uma necessidade de reforçá-las, uma profunda instabilidade no próprio motor de um discurso “literário” que não poderia permanecer em “seu” lugar.

Por isso o trabalho ovidiano com a *variatio* de maneira especialmente *lasciv-* se mostra tão importante nos estudos sobre esse poeta que constantemente está discutindo o fazer poético, as estruturas sobre as quais se assenta, a sua auto-imagem poética, a sua localização no campo literário que integra, a tradição a que se reporta e a que aspira etc.: porque os posicionamentos genéricos de um escritor marcam tanto a sua posição na tradição, como a forma pela qual deseja ser recepcionado, isto é, constrói seu público antes mesmo dele efetivamente se manifestar e também passa a marcar, de certo modo, qual é o exercício legítimo da produção literária. Assim, a dinamicidade com a qual Ovídio trabalha os gêneros poéticos não serve simplesmente para assimilação de uma matéria adequada a um estilo adequado, mas acaba expressando um valor ou senso de verdade sobre a literatura que legitima ou não os elementos e setores que a compõem – porque o poeta não atua em área livre, mata idilicamente virgem, mas em uma longa tradição já complexamente articulada, cujos mecanismos de manutenção vão reagir a cada passo dado em sua viva estrutura (MAINGUENEAU, 2006, pp. 167-8). Longe de romper com as engrenagens discursivas vigentes e que imperavam, Ovídio brinca com elas, propositalmente selecionando modelos inusitados e negligenciados da tradição, ao contrário dos mais compulsados pelo *establishment* literário de seu tempo. Ou seja, a tradição é uma arquitetura tão vasta e milenar que, dependendo de como organizada no texto e a que modelos são recorridos, tudo acaba parecendo violentamente novo, como se houvesse uma ruptura – ao que, no fim das contas, o motivo pode ter sido apenas o quão longe o poeta soube ir no infundável vagalhão da memória.

Referências bibliográficas:

- ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.
- BARCHIESI, Alessandro. Narrative technique and narratology in the *Metamorphoses*. In: HARDIE, Philip (Ed.). **The Cambridge companion to Ovid**. Oxford: Oxford University, 2006, pp. 180–99.
- CAIRNS, Francis. **Generic composition in Greek and Roman poetry**. Ann Arbor: Michigan Classical Press, 2007.
- CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em tradução**. Dissertação (Pós-doutorado em Letras Clássicas). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.
- CATULO. Libro di Catullo. In: FEDELI, Paolo (Org.). **Poesia d’amore latina**. Trad. Gabriella Leto, Guido Paduano e Renato Mazzanti. Torino: Einaudi-Gallimard, 1998, pp. 3–155.
- DINIZ, Fábio G ronimo Mota. **As representações de Medeia nas Metamorfoses de Ovídio e na Argon utica de Apol nio de Rodes**. Trabalho de conclusão de curso (Bacharel em Letras). Araraquara, SP: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2013.
- DUQUE, Guilherme Horst. **Do p    letra**: os *Amores* de Ovídio em tradução poética. Dissertação (Mestrado em Letras). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2015.
- FARRELL, Joseph. Ovid’s generic transformation. In: KNOX, Peter (Ed.). **A companion to Ovid**. Malden: Blackwell, 2009, pp. 370–80.
- FEDELI, Paolo. A poesia de amor. In: CAVALLO, Guglielmo; FEDELI, Paolo; GIARDINA, Andrea (Org.). **O espaço literário da Roma Antiga**. Volume 1: A produção do texto. Trad. Daniel Peluci Carrara, Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, pp. 151–86.
- FONSECA, Christine Margareth Whiting da. **O mito de Ceix nas Metamorfoses 11, e o epos ovidiano**. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.
- FOX, Matthew. Rhetoric and literature at Rome. In: DOMINIK, William; HALL, Jon (Ed.). **A companion to Roman rhetoric**. Malden: Blackwell, 2007, pp. 369–81.
- GIDE, André. O tratado de Narciso. In: GIDE, André. **A volta do filho pródigo**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, pp. 7–24.
- GREEN, Peter. Prefácio. Trad. Luiz A. de Araújo. In: OVÍDIO. **Amores & Arte de amar**. Trad. Carlos Ascenso André; prefácio e apêndices: Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011, pp. 11–76.
- HANSEN, João Adolfo. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 33, pp. 11–46, 2013.
- HARRISON, Stephen. Ovid and genre: evolutions of an elegist. In: HARDIE, Philip (Ed.). **The Cambridge companion to Ovid**. Oxford: Oxford University, 2006, pp. 79–94.
- HORÁCIO. Epístola aos Pisões. In: MACIEL, Bruno Francisco dos Santos. **O poeta ensina a ousar**: ironia e didatismo nas *Epístolas* de Horácio. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2017, pp. 316–49.
- HUTCHINSON, Gregory Owen. Genre and super-genre. In: PAPANGHELIS, Theodore D.; HARRISON, Stephen J.; FRANGOULIDIS, Stavros (Ed.). **Generic interfaces in Latin literature**: encounters, interactions and transformations. Berlin: De Gruyter, 2013, pp. 19–34.
- KEITH, Alison. Sources and genres in Ovid’s *Metamorphoses* 1–5. In: BOYD, Barbara Weiden (Ed.). **Brill’s companion to Ovid**. Leiden: Brill, 2002, pp. 235–70.

- LEITE, Leni Ribeiro. **Épica II**: Ovídio, Lucano e Estácio. Campinas: Ed. Unicamp, 2016.
- LOBATO, Lúcia Maria Pinheiro. Estrutura gramatical e teorias sintáticas. In: **Sintaxe gerativa do português**: da teoria padrão à teoria da regência e ligação. Belo Horizonte: Vigília, 1986, pp. 70-85.
- MAINGUENEAU, Dominique. A cenografia. In: MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006, pp. 249-65.
- MAINGUENEAU, Dominique. Posicionamento, arquivo e gêneros. In: MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário**. São Paulo: Contexto, 2006, pp. 163-79.
- MARTINS, Paulo. **Elegia romana**: construção e efeito. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- MELO, João Victor Leite. **Tradução poética de Ibis, Nux e Halieutica**: três poemas de uma suposta quarta fase ovidiana. Dissertação (Mestrado em Letras). Juiz de Fora, MG: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2019.
- OLIVA NETO, João Angelo. **Dos gêneros da poesia antiga e sua tradução em português**. Dissertação (Título de Livre-Docente). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.
- OVÍDIO. **Amores & Arte de amar**. Trad. Carlos Ascenso André; prefácio e apêndices: Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- OVÍDIO. **As metamorfoses**. FURLAN, Mauri; NUNES, Zilma Gesser (Org.). Trad. Claudio Aquati et alii. Florianópolis: Editora UFSC, 2017.
- PAVLOCK, Barbara. Narcissus and elegy. In: PAVLOCK, Barbara. **The image of the poet in Ovid's Metamorphoses**. London: Winsconsin University, 2009, pp. 14-37.
- PERUTELLI, Alessandro. O texto como professor. In: CAVALLO, Guglielmo; FEDELI, Paolo; GIARDINA, Andrea (Org.). **O espaço literário da Roma Antiga**. Volume 1: A produção do texto. Trad. Daniel Peluci Carrara, Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, pp. 293-328.
- PREDEBON, Aristóteles Angheben. **Edição do manuscrito e estudo das Metamorfoses de Ovídio traduzidas por Francisco José Freire**. Dissertação (Mestrado em Letras). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.
- QUINTILIANO. **Instituição oratória**. Trad. Bruno Fregni Basseto. Tomo II. Campinas: Editora Unicamp, 2015.
- QUINTILIANO. **Instituição oratória**. Trad. Bruno Fregni Basseto. Tomo IV. Campinas: Editora Unicamp, 2016.
- RUTHERFORD, Richard. Poetics and literary criticism. In: HARRISON, Stephen (Ed.). **The Cambridge companion to Horace**. Cambridge: Cambridge University, 2007, pp. 248-61.
- SILVA, Márcia Regina de Faria da. Ovídio e as inovações na elegia latina. **PRINCIPIA**, v. 1, n. 26, pp. 99-104, 2013. Disponível em <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/principia/article/view/7686>>. Acesso em: 22 de mar. de 2018.
- SOUZA, Zildene de. **Febo e Jacinto**: um outro olhar sobre o mito. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.
- VANSAN, Jaqueline. **Poética e retórica nas Heroides de Ovídio**: uma análise da epístola I “de Penélope a Ulisses”. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Araraquara, SP: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2016.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **Persona poética e autor empírico na poesia amorosa romana**. São Paulo: Editora Unifesp, 2016.

