

As *Metamorphoses* de Ovídio, a Arte Poética na Roma Antiga e os Padrões Épicos

Prof. Ms. MANUEL ROLPH CABECEIRAS

(Departamento de História /

Centro de Estudos Interdisciplinares da Antigüidade,

Universidade Federal Fluminense)

Como classificar, de Ovídio, o poema *Metamorphoseon Libri Quindecim* ou, simplesmente, *Metamorphoses*¹? Escrito em cerca de 12 mil versos, todos em hexâmetro, métrica característica, mas não exclusiva, das epopéias, e concluído sem o necessário acabamento em virtude do desterro com o qual o poeta foi fulminado. O conjunto, agrupado em quinze livros, forma a maior obra legada, na íntegra, pela cultura latina à posteridade, assumindo como sua pretensão narrar todas as transformações cósmicas, sucessivamente, desde a origem do mundo até os dias de sua composição poética, reunindo mitos, lendas e histórias, conhecidos de gregos e romanos, mas alguns já então quase esquecidos, em um total aproximado de 250 episódios.

Uma primeira resposta, a nosso ver, para tal questão seria aceitá-lo como épico, a título de hipótese, e discutir a própria definição. Há quem aprecie outros caminhos, aparentemente menos tortuosos, e, de pronto, fornece-nos outra categorização para as *Met.*². Não é o nosso caso. O caminho que percorreremos aqui, quase sempre olvidado, passa por destacar a diversidade histórica do gênero épico e recuperar um, não devidamente considerado, confronto entre as proposições que o mundo helenístico-romano nos legou de epopéia.

¹ Doravante o poema *Metamorfoses* será designado como *Met.*

² MARTIN e GAILLARD (1981) após distinguir (p. 29) em Roma três tipos de epopéia (a lendária, recorrendo sistematicamente ao maravilhoso; a semi-histórica ou histórico-lendária, relatando eventos históricos, mas lidos como as anteriores; a histórica, que recusa o maravilhoso) e listar como argumentos favoráveis (p. 49: as dimensões monumentais e o hexâmetro datílico) a incluí-la entre os épicos, descarta tal tipificação à luz das outras epopéias romanas examinadas (p. 50). Entretanto também não apresenta qualquer outra inserção para esta que julga as *1001 Noites* da Antigüidade (p. 49).

Ora, os contestadores do designativo épico para as *Met.* têm ressaltado, na obra, a completa ausência de um fio condutor para a narrativa, denunciando articulações frouxas e o seu caráter fragmentário. Diante de obras similares, por exemplo, vindas da Antigüidade Clássica e consagradas como epopéias, a *Eneida* e. g., essa parece ser uma conclusão imperiosa. O serem versificadas em hexâmetro, a métrica característica das epopéias, não é tido por esses comentadores como argumento de peso, pois era tal métrica utilizada por outros gêneros na poesia latina. É fato.

Contudo, excetuando outro poema (*Haliêutica*), certamente bem posterior, e do qual restou apenas um fragmento, de incerta autoria, *Met.* seria o único poema escrito em hexâmetro. Todos os demais foram compostos em uma outra métrica, a elegíaca, de menor valor segundo as convenções literárias vigentes no período. A epopéia era o gênero, para os cânones da época³, mais sério, nobre e respeitável.

Isto não significa que não existissem poetas satisfeitos por se dedicarem a gêneros de menor envergadura como o elegíaco, através do qual adquirissem fama e admiração. Entre esses, Propércio, o qual não versificou em outra métrica, e o próprio Ovídio que, até se envolver com o empreendimento por nós comentado, se mantivera fiel à elegia. Aliás, sobre tais reconhecimentos e distinções, Ovídio não passou em silêncio, fixando a ele e a Virgílio um gênero e, para ambos, a palma. Estamos no ano 1 ou 2 d.C., e Virgílio, pertencendo a apenas uma geração antes, já tinha alcançado a glória poética entre os coetâneos e Ovídio era o poeta da moda, senão vejamos:

Não é com o metro de Calímaco que se deve cantar Aquiles.
 Tua voz, Homero, não é feita para Cidipe.
 Quem suportaria Taís no papel de Andrômaca?
 Erra quem queira fazer de Taís uma Andrômaca.
 Taís está na minha arte; minha sensualidade não tem peias,
 eu nada tenho a ver com fitas. Taís está na minha arte.
 Se minha Musa responde ao assunto jocoso, sou um vencedor,
 e a ré é acusada de um crime falso.
 Rala-te, voraz inveja; já tenho um grande nome;

³ Um caminho que se poderia seguir, bastante sugestivo, é o da definição semiótica de épico, como proposta em SILVA (1984). Todavia a sua utilização deixaria de ser técnica, subordinada a uma problemática histórica, e é este o nó da questão: como a epopéia e as *Met.* eram pensadas no período por nós destacado?

maior será, basta que eu ande com os passos da estréia.

(...)

A elegia confessa que é tão devedora a mim,
quanto o é a nobre epopéia a Virgílio

(*Rem. Am.* 381-90; 395-6).

Traçados, pois, são dois percursos em contraste: Epopéia → (Aquiles, o herói) → Homero → Virgílio *versus* Elegia → (Cidipe, a amada) → Calímaco → Ovídio; o primeiro associado ao protótipo das matronas (as únicas a usarem fitas para amarrar os cabelos, simbolizadas por Andrômaca, esposa de Heitor de Tróia), e o segundo ao das cortesãs (cujo símbolo é Taís, amante de Alexandre Magno), história e mito confundindo-se. Em Calímaco, o percurso que o inclui, inscreve-se o indício, em Roma, de uma proximidade maior dos modelos helenísticos, própria dos chamados *poetas novos* ou *neotéricos*, e dos seus sucessores augustanos.

Sem dúvida, achava-se, já nesses tempos, no *Século de Augusto*, e já vinha de muito tempo, um consenso em torno de Homero como padrão épico. Aliás, um épico através do qual eram aprendidas as primeiras letras também em Roma. Outrora, c.250 a.C., Lívio Andrônico havia transposto essa prática para o mundo latino, quando para desempenhar seu papel de pedagogo, com a mínima eficácia, efetuou a tradução para o latim da *Odisséia*. E, desta longa tradição, Horácio é porta-voz, quando dispõe, a começar pela epopéia, em sua *Ars poetica* (*Arte poética*), escrita nos últimos anos de vida⁴, as seguintes definições dos gêneros poéticos⁵:

Homero mostrou em que metro se podem escrever
os feitos dos reis e dos chefes e as tristes guerras.

Em versos desiguais [dístico elegíaco], unidos, primeiro se incluiu
a lamentação [elegia], depois também a expressão do voto atendido [epigrama].

Todavia, os gramáticos disputam e a lide ainda está em juízo sobre

⁴ Esta é opinião da maioria dos críticos. O texto em questão faz parte do segundo e último livro das *Epistulae*, composta de três ensaios, sendo esse, o terceiro, também conhecido como *Epistula ad Pisones* (*Epístola aos Pisões*). Horácio morreu em 8 a.C., um mês depois ou pouco mais da morte de Mecenas, a quem unido por uma amizade de três décadas, tinha jurado não sobreviver. No leito de morte fez de Augusto seu herdeiro. Para um outro grupo de críticos a obra seria datada de 19, logo depois do primeiro volume (20 a.C.) e antes do *Carmen Saeculare* (17) e do Livro IV das *Odes*.

⁵ Entre colchetes por nós foi inserida uma identificação explicitada do gênero referido quando assim o autor não se permitiu.

quem tenha inventado os breves versos elegíacos.

A raiva armou Arquíloco do jambo que lhe pertence.

Os socos [comédia] e os grandes coturnos [tragédia] adotam esse pé,
apropriado para o diálogo e para vencer
o ruído popular e nascido para a ação.

A Musa deu à lira celebrar os deuses e os filhos dos deuses
e o pugilista vencedor [lirismo coral] e o cavalo, primeiro na corrida,
e os cuidados dos jovens e os vinhos libertadores. [lirismo individual]

Por que razão sou saudado como poeta, se não posso e não sei
respeitar as funções prescritas e as características de cada obra?

Por que razão, com falsa modéstia, prefiro enganar a aprender?

Um assunto cômico não quer ser desenvolvido em versos trágicos.

Do mesmo modo, a ceia de Tiestes se indigna de ser narrada
em poemas que convêm a personagens privadas e próximas do soco.

Que cada coisa guarde o lugar que lhe convém e que lhe coube em partilha

(73-92).

De tais referências, se há algo patente, é o fato de, para os antigos, o denominado gênero literário, ter uma classificação bem diversa da dos estudos críticos hodiernos, mesmo quando o foco de atenção é o que se habituou chamar de *literatura greco-romana*. Um cotejamento da tipologia de gêneros, entre antigos e modernos, e em particular de algum cuja denominação seja comum a nós e a eles, revelaria-nos que características para nós definidoras não passam de acidentais para eles e vice-versa.

Ora, em um estudo histórico esses dois sentidos não são equivalentes, devendo estar a nossa definição, isso sim, subordinada ao modo como os de outrora construíram um tal objeto cultural. Assim, em nenhuma definição, entre os antigos, de epopéia, comentar-se-á, por exemplo, desta estar centrada na figura de um herói a se bater por todo um povo ou um fato heróico vivido por personagens humanas manipuladas, de algum modo, pelo arbítrio dos deuses.

Os versos de Horácio são bastante elucidativos de tal questão: a epopéia e todos os demais gêneros foram inventados, podendo-se, inclusive, declinar o nome de seu autor na quase totalidade dos casos. E disso se fazia memória, consubstanciando uma tradição bastante alentada. A grande referência, aqui, é a dos gregos: em todos os gêneros, a genialidade da invenção é grega. Uma exceção, Lucílio, inventor da sátira, o único

reconhecido como autenticamente romano. Horácio, ademais, não perde a oportunidade de estabelecer a perfeição no ideal grego, daí prescrever como leitura diurna e noturna seus autores (verso 268).

Entre as epopéias, Homero não só as fez mais perfeitas (versos 136-152), mas também as inventou, após descobrir o metro adequado à epopéia. Enfim, seja nesta, sejam nas demais invenções poéticas, não seria arbitrária a métrica (e, por conseguinte, o ritmo) que lhes passou a ser própria, como também as regras e os modelos a elas pertinentes. Seriam, todos esses elementos, naturais e anteriores ao poeta, a quem caberia unicamente empregá-los convenientemente, levando-os à perfeição, combinando harmoniosamente a forma e o conteúdo.

Ovídio, no poema de sua autoria a pouco citado, de modo sintético, reproduz a mesma concepção expressa em Horácio:

As façanhas bélicas se satisfazem com a narrativa no metro de Homero;
 que lugar podem ter aí os prazeres?
 De grandeza deve ser o tom dos trágicos;
 a ira se afina com os coturnos da tragédia.
 A comédia deve ocupar-se da vida comum.
 O jambo, livre, seja empunhado para enfrentar inimigos, ou
 bem em ritmo rápido, ou se arrastando em seu último pé.
 Que a meiga elegia cante os Amores com suas aljavas
 e que a volúvel se divirta a seu bel-prazer
 (*Rem. Am.*, 373-380).

Contudo, uma diferença sobressai entre os dois autores: em Horácio (versos 86 a 92) há uma pesada condenação – *magister dixit* – a quem considera nada além de pretensos poetas por não saberem respeitar os cânones de cada gênero. Estamos, pois, diante de um sinal da existência de tais poetas, gente que não se conformava exatamente com regras aspirantes a uma efetiva cristalização.

Entre os gregos, podemos identificar duas grandes lições, nas quais são destacados aspectos diversos do mesmo modelo (Homero é reconhecidamente o mestre) elevados à condição de critérios. É a partir destes que são qual enquadrados e julgados a

todos quantos almejassem compor uma epopéia. O primeiro desses ensinamentos provem do Liceu e o outro da Academia.

Se Aristóteles, em sua Arte Poética, considera o metro como algo fundamental e natural à epopéia⁶, outros elementos são, porém, também agregados como essenciais: deve a epopéia possuir um argumento breve [1], articular muitos episódios ou mitos [2], implicando em uma grande extensão [3], mas sem deixar de se perceber, no poema, tanto quanto possível, uma única ação ou argumento[4].⁷

A outra tradição crítica, a proveniente de Platão, também de grande prestígio, considera Homero segundo outras especificações. Todavia, antes de uma definição formal, há um ponto no qual a crítica platônica constitui-se em um marco, exprimindo uma importante inflexão no modo de ver os deuses de Homero, isto é da religião tradicional políade. Trata-se de sua violenta crítica à concepção mítica dos deuses, contestando-a e comprometendo as narrativas épicas, na medida em que alvejava a verossimilhança das ações divinas como descritas por tais poetas⁸. Na direção de uma

⁶ Assim prescreve ARISTÓTELES que “o engenho natural encontra o metro adequado ao poema”, ou “o ritmo jâmbico melhor se adapta à linguagem corrente”, e mais “o tetrâmetro trocaico, à dança e ao satírico”, e, enfim, “o hexâmetro à epopéia” (1449 a 19), e ainda:

(...) ajuntando à palavra ‘poeta’ o nome de uma só espécie métrica, aconteceu denominarem-se a uns de ‘poetas elegíacos’, a outros de ‘poetas épicos’, designado-os assim, não pela imitação praticada, mas unicamente pelo metro usado (1447 b 13).

Quanto à métrica, prova a experiência que é o verso heróico o único adequado à epopéia; efetivamente se alguém pretendesse compor uma imitação narrativa, quer em metro diferente do heróico, quer servindo-se de metros vários, logo se aperceberia da inconveniência da empresa. Na verdade, o verso heróico é o mais grave e o mais amplo e, portanto, melhor que qualquer outro se presta a acolher vocábulos raros e metafóricos (também por este aspecto a imitação narrativa supera as outras) (...).

Como dissemos, a própria natureza nos ensinou a escolher o metro adequado (1459 b 32).

⁷ Podemos corresponder os componentes dessa afirmação, identificados pelos números entre colchetes, com as seguintes citações extraídas da mesma obra:

[3] Mas diferem a epopéia e a tragédia, pela extensão e pela métrica (1459 b 17);

[3] e [2] Para aumentar a extensão, possui a epopéia uma importante particularidade (...), tal é a vantagem do poema épico, que o engrandece e permite variar o interesse do ouvinte, enriquecendo a matéria com episódios diversos (...) (1459 b 18);

[3] e [1] Nos dramas, os episódios devem ser curtos, ao contrário da epopéia que, para eles adquire maior extensão. De fato breve é o argumento da Odisséia: um homem vagueou muitos anos por terras estranhas, sempre sob a vigilância [adversa] de Posídon e solitário... (1455 b 15);

[2] (...) chamo composição épica a que contem muitos mitos (1456 a 11);

[2], [3] e [4] Quando falo de poesia, como constituída de múltiplas ações, refiro-me a poemas quais a Ilíada e a Odisséia, com várias partes, extensas todas elas (se bem que estes dois poemas sejam de composição quase perfeita e, tanto quanto possível, imitações de uma ação única) (1462 b).

⁸ Para Platão a poesia de Homero e Hesíodo, em seu conteúdo, era falsa na medida em que veiculava opiniões errôneas a respeito dos deuses, comparando-os a um pintor “quando faz um desenho que nada se parece com as coisas que retrata” (A República II, 377e). Segundo ainda Platão um deus deveria ser representado tal como é, puro bem (379a-c), e não movido por ódios, invejas, intrigas e traições (377a-383c). E vai mais adiante ao dizer que é impossível até a deus, querer transformar-se, mas, segundo parece, cada uma das

concepção cada vez mais abstrata, esta crítica, mesmo assimilada depois em um panteão greco-romano visto alegorizadamente, nunca deixou de incomodar. Passa a ser como um espinho cravado na carne de quem os cria verossímeis, assim propagando-os, e dos próprios poetas, que precisam repensar seu material poético.

Enfim, quanto aos aspectos, dizíamos, formais Platão estipula em três as classes de gêneros, e abandona a enumeração destes pela métrica⁹. Não obtivendo tais idéias muito eco na Antigüidade, quando prevalece a ótica peripatética, farão fortuna, mais tarde, no Ocidente. A maior exceção seria, no séc. IV d.C., Diomedes, fixando a seguinte tipologia em Platão baseada: líricas as obras nas quais só fala o autor; dramáticas, quando só falam os personagens; e épicas aquelas em que tanto o autor quanto os personagens têm igualmente direito à palavra¹⁰.

Uma ou outra lição, tomada dos gregos, não acarretaria, portanto, para Ovídio, algum desconforto. Em qualquer uma delas poderia seu poema ser enquadrado como épico sem dificuldades. Basta reler os itens tendo em mente o poema, e dar-se-á conta de que boa parte dos argumentos sacados para descaracterizá-lo, voltam-se, para ele, agora favoravelmente.

Havendo dúvida, anotemos: no mundo greco-romano inexistem epopéias versificadas em outro metro que não o hexâmetro, a vasta extensão de *Met.*¹¹, a multidiversidade dos episódios, todos imitando uma única ação – a metamorfose, anunciada no brevíssimo argumento proclamado nos versos iniciais (*Met.* I, 1-4: “*a assunção pelos seres de novas formas, sob a ação dos deuses, em um canto ininterrupto do*

divindades, sendo a mais bela e melhor que é possível, permanece sempre e de uma só maneira como a forma que lhe é própria” (381d).

⁹ *A República* III, 394c: “Percebeste muito bem, e creio que já se tornou bem evidente para ti o que antes não pude demonstrar-te; que em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação, como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra de narração pelo próprio poeta – é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopéia e de muitos outros gêneros, se estás a compreender-me.”

¹⁰ Vide DUCROT e TODOROV, 1988: 150. É segundo ainda Todorov que, então, cada gênero estaria relacionado a um dos protagonistas da enunciação: eu, o lírico; ele, a epopéia; tu, o dramático. Essa tradição vem dar em Emil STAIGER (1972), para quem seriam essas as formas elementares ou mesmo naturais da literatura e teriam como finalidade, respectivamente, a recordação vivida no presente, a apresentação do passado e a tensão diante do futuro. Com uma tal reorientação do discurso platônico, porém, a nosso ver, o espírito grego é completamente desvirtuado.

¹¹ Vide tabela comparativa, *infra*, ao final do artigo.

princípio do mundo aos dias em que vivia”) e, *at last but not least*, alternam-se, usando do direito da palavra o autor e os personagens convocados para a narrativa.

O mesmo não ocorre com Horácio, e até o próprio Ovídio, nas rápidas passagens em que comentam o que é uma epopéia. Ambos lhe dão como sendo fundamental, em seu mundo apenas, a existência de reis e heróis, guerras e assuntos graves, não se misturando o sublime não se mistura com o prazer amoroso e o riso, e reinando soberanamente o dever. Há de se notar um desvio em relação às críticas helênicas de matiz filosófico, a dar muito mais ênfase aos aspectos formais do poema. Atenas e Roma incensam o mesmo modelo, Homero, mas não são idênticos os pontos de vista.

Em Roma, o que tais poetas fazem registro é resultado do processo de cristalização de certas normas estéticas. Seus comentários têm já antecedente em, *e. g.*, Cícero. Neste, como em Horácio, evitar os temas ridículos e irrelevantes é a palavra de ordem para a poesia em geral. Toda ela deve ser séria. Assim encontrar-se-ia melhor habilitada para servir à cidade e a quem detém o poder. O regime augustano, com a sua excepcional concentração de poderes torna possível um devaneio que só Platão tinha se mostrado capaz: a expulsão de um poeta que não se conforma aos ditames da cidade, autorizando nela apenas a permanência de “*um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos aprazível, tendo em conta a sua utilidade, a fim de que ele imite para nós a fala do homem de bem e se exprima segundo aqueles modelos que de início regulamos*” (*A República III, 398b*).

Em Horácio essa seriedade poética é melhor assinalada pelo termo *decorum* ou *aptum*, com os quais os romanos traduziam o aristotélico *prevpon*, significando o belo conveniente ou a adequação do belo. *Composite et apte dicere*, exprimir-se em frases bem dispostas e bem ligadas ou apropriadas, já prescrevia a retórica. E, recordemos, as regras estéticas não são arbitrárias, mas naturais. Utilizando-se da razão, o poeta deve adequar-se a tais regras, evitando as criações livres, os excessos e hibridismos, as incoerências, com o que selava o destino de qualquer poesia metamórfica, posto que inverossímil. E, como o belo e a verdade são duas faces da mesma moeda, ao poeta cabe educar, enaltecendo a vida e um convívio humano virtuoso.

Ora, a questão está no momento em que alguém se arroga a definir quem e quais poemas se enquadram em tais critérios. Os trechos de Ovídio devem ser lidos na

contextura do poema do qual foram extraídos. Ao invés de proferir a mínima condenação, o sulmita exercia, quase uma década antes da sentença fatal emanada do Palatino, a sua defesa diante do público leitor e ouvinte. Respondia a acusações de seus versos serem ofensivos às mulheres de família e aos valores tradicionais. Traça, então, nos limites da elegia, desde os cânones vigentes, daí expô-los, demonstrando ter deles bastante conhecimento, o território do possível para a sua poesia¹².

Nos mesmos versos deu de si um alto conceito, comparando-se a Virgílio, o qual, morto a apenas vinte anos, possuía a aura de um Homero latino, mesmo tendo deixado, após onze anos a ela consagrados, inacabada a Eneida. Isto, porém, não era óbice para quem, em vida, segundo as homenagens a ele prestadas, era dado este como um ser especial, a começar pelas deferências de Augusto, cercando a gestação desse épico com os maiores cuidados. Se tal atitude faz-nos supor algum respaldo em seu público, seria difícil de nela entrever idêntico consenso.

No mesmo ano de 19 a.C. datariam tanto a morte de Virgílio¹³ quanto a composição da Ars Poetica, com a qual Horácio não só participava do consensual brinde de felicitação dado à Eneida, mas tratava, também, de irmanar um poema ao outro. Não bastasse seu primado ideológico¹⁴, acrescentam-se aqui os fundamentos de uma justificativa estética, consagrando os versos virgilianos ante os admiradores do **e!poç** (*epos*) de um Ênio. Menos inovadora, todavia, em relação aos modelos homéricos, que outros experimentos, a exemplo do ovidiano, tal fator não é estranho ao enorme e imediato reconhecimento obtido pela obra desde a sua primeira publicação.

Quanto às Met., longe de vir a granjear tamanho consenso, quer em sua pretensões épicas ou como poema, está preliminarmente fulminada por Horácio. Pensemos nas argumentações anteriores, suficientes para tornar imputável, ao poema, a acusação de **lasciua**. É este o nome com o qual se passou a identificar o excesso ou a exuberância de estilo, tido como afetação ou capricho, pois, no julgar desses críticos, as frases de efeito não

¹² Parra tanto é suficiente a releitura dos versos 381 a 390, transcrito *supra*.

¹³ Esta, entre as datas possíveis aribuídas a sua morte, é a mais recuada.

¹⁴ Sobre seu primado ideológico, os biógrafos antigos de Virgílio (Donato, Sérvio e Probo) dão notícia do profundo interesse de Augusto. Até mesmo durante a expedição cantábrica, Augusto pedia a Virgílio que lhe mandasse alguma coisa da Eneida e, mais tarde, obteve que o poeta lhe recitasse os Livros segundo, quarto e sexto (ROCHA PEREIRA, 1984: 241). Mas não foi só, chegou a determinar que não se cumprisse o desejo último de um finado Virgílio para que o poema fosse destruído por julgá-lo não perfeito, determinando, a seguir, que o editassem e tornassem leitura oficial nas escolas romanas.

faziam mais que desnaturar o argumento em sua totalidade. Mas, não só.¹⁵. Ainda mais um petardo. Dispara Horácio, de maneira bastante explícita, contra a tradição das epopéias cíclicas.¹⁶, ao questionar a incapacidade de escolha manifestada por esses poetas, procedimento este contrário ao de Homero, o qual nunca teria cogitado de narrar toda a guerra de Tróia:

Nem começarás assim como, de uma feita, um escritor cíclico:

‘Cantarei a fortuna de Príamo e a guerra famosa’.

Quem tal promete, o que narrará digno de tanta empáfia?

Parirão os montes, nascerá um ridículo rato.

(*Ars Poetica*, 136-139)

Acontece que de tais poetas se fez herdeiro quem buscava, a partir do estabelecido, trilhar novos caminhos. Ovídio a eles se vincula. Não seria diferente para quem, ao proclamar os padrões elegíacos, como vimos, não se vira impedido de seguir novas direções ao compor nesse dístico. Agora, julgando-se maduro para enfrentar uma composição épica, o sulmita não importaria no empreendimento a marca de sua originalidade? Mas nós dissemos pretensões épicas, teria, de fato, Ovídio esta intenção ao compor *Met.* tomando um caminho tão original? Em quem, afinal, poderia ter se baseado nessas suas heterodoxias?

Na própria polêmica horaciana encontramos indicação de uma possível transformação evolutiva no gênero, o qual, sem descaracterizá-lo, visaria adaptá-lo aos novos tempos de exigência de uma maior subjetividade, da qual o próprio desenvolvimento da elegia em solo romano seria uma manifestação.¹⁷.

¹⁵. Esta antecipação crítica, mais que factível, é um fato. Bebendo na mesma fonte, como veremos, *infra*, este será um dos defeitos apontados pelos críticos diretos da obra (Quintiliano, *e. g.*). Curiosa, porém, como nos observa TODINI (1995: 72), é esta acusação de desobediência aos preceitos discursivos, tornada freqüente em relação ao sulmita. Ora, não é Ovídio avaliado, também costumeiramente, como sendo o autor da poesia *mais retórica* do mundo antigo?

¹⁶. Compostas nos sécs. VII e VI a.C., portanto depois de Homero, tinham o intuito de narrar, desde o princípio, sem omissão alguma, todas as aventuras em torno de um herói ou conjunto de heróis.

¹⁷. Do ponto de vista material, o próprio desenvolvimento da técnica escrita vinha impondo mudanças na percepção do *epos*, se o pensarmos em relação às injunções que se fazem presentes em Homero por conta de sua veiculação primitivamente oralizada.

No respeitante à epopéia detectam-se alguns experimentos, mesmo em um período, como o helenístico, no qual observa-se um refluxo do gênero. Um épico em quatro cantos compusera Apolônio de Rodas, Argonavuticac (Os Argonautas), atraindo para si a desaprovação do influente Calímaco, o qual parece ter melhor expressado o gosto da época. Motivo: excessivamente extenso, apesar de corresponder a pouco mais da metade dos versos da Odisséia.¹⁸

Na verdade, em Alexandria, no período, faltavam condições sociais para o desenvolvimento de epopéias, permanecendo a obra de Apolônio deslocada, sem embargo das inovações por ele introduzidas no gênero. Tendo como argumento a viagem de Jasão à Cólquida em busca do Velocino de Ouro, repartia-se a sua narrativa da seguinte forma: o singlar de Argo pela Propôntida e Mar Negro até o alcance de seu destino, lvs. I e II; Medéia e a conquista do referido Tosão, lv. III; o retorno pelo Danúbio, Pó, Reno, Mediterrâneo e África do Norte, lv. IV.

O poema é repleto de claras alusões a Homero, vinculando-se mais à sua proposta épica que às concepções estéticas de um coetâneo como Calímaco, mas sem abrir mão de efetivas *modernizações*, concessões ao espírito alexandrino. De tal sorte que, *e. g.*, se não só o hexâmetro, mas também o vocabulário são apontados como típicos de Homero, há grande variação no uso desses termos característicos, sempre e compulsoriamente (bem longe iam os tempos do aedo!) interpretados.¹⁹

Ainda no campo das inovações, a par de um maior aprofundamento subjetivo dos sentimentos, seus deuses são impregnados de trivialidade, investindo-se na maior humanização de deuses e heróis, cuidado esse que voltaremos a encontrar em Ovídio. Após as violentas críticas de Platão aos deuses homéricos, o momento era de investir na credibilidade e no realismo, era uma necessidade imperativa a renovação da verossimilhança poética.

No período alexandrino Homero não encontrou muitos seguidores, não sendo suas obras, como vimos, favorecidas pelo gosto de então. Exemplos poéticos bem

¹⁸ Sobre a extensão comparada dos cinco maiores épicos gestados na antigüidade greco-romana retomar o quadro estabelecido por S. G. Owen (*infra*, ao final do artigo). Em relação à crítica de Calímaco, em prol das poesias de fôlego curto, a polémica com Apolônio Ródio, seu antigo discípulo, teria se convertido em rixa e, muito provavelmente, não seria outro o destinatário do perdido poema *Ibis*, com o qual alveja um desafeto literário.

¹⁹ A *variatio* e a erudição estão entre os traços mais relevantes da poética helenística.

próprios do período são os epigramas, na prática inscrições de ocasião, de enorme sucesso não só nos meios mais helenistizados, mas até na Roma de Ênio.

Daí ter-se desenvolvido também, na esteira da proposta estética de Calímaco, um poema épico em miniatura, o **e!pgvllion** (*epyllion*) ou epílio.²⁰, bastante breve quando pensado face o seu referencial homérico, do qual intenciona marcar distância. Todavia, se pensarmos em outras formas poéticas de menor escala, seria de extensão moderada, pois, entremeado na narrativa, inclui-se algum discurso e, alguns pontos, o enquadramento de uma narrativa por outras, as assim chamadas digressões.

As formas poéticas breves propiciariam, esta era a sua pedra de toque, um maior desvelo em sua elaboração e, por conseqüência, mais facilmente atingiriam a perfeição formal. No seu juízo, aos épicos moldados tradicionalmente, em decorrência de sua vasta extensão, um tal preciosismo, fruto da consciência estética alcançada, era inaplicável. Lado a lado conviveria a excelência poética e a debilidade literária de não poucos trechos, resultando em um conjunto bastante desequilibrado.²¹.

A arte poética calimaquéia acha-se esboçada no prólogo composto para os seus **Ai!tia** (*Aetia* ou *Causas*), chamado de **Contra os Telquinos**, no qual esmera-se em fixar a linha demarcatória entre os antigos e uma nova concepção de poesia, defendendo-a como sua. Extremamente polêmico, o tom é imprecatório, vaticinando o efeito corrosivo da inveja sobre quem, apoiando-se em velhos conceitos, murmurava contra sua proposta poética. Para ele passara o tempo do *carmen perpetuum*, da obra de uma só peça, compacta e ambiciosa, como pretendiam os gêneros sublimes.²², de milhares de versos, cujo intuito era cantar os feitos gloriosos de reis e heróis.

²⁰. Do *epyllion* seriam exemplos a terna e comovedora *Hecale* de Calímaco (redigida em hexâmetros, veio a adquirir, para os pósteros, um caráter programático), o *Hylas* e o *Heracliscus* de Teócrito, o *Achilleis* de Bion e a *Europa* de Moscos (séc. II a.C.). Em latim são reconhecidos como *epyllia* alguns poemas de Catulo (*Peleus Thetisque*, *Culex* e *Ciris*), a *Io* de Licínio Calvo, a *Zmyrna* de Hélio Cinna e o episódio de Aristeu, *Geórgica* IV, de Virgílio.

²¹. Assim Calímaco narra, a partir do verso 105 até antes da saudação final, o diálogo entre a Inveja e Apolo, no hino ao deus dedicado:

A Inveja falou furtivamente ao ouvido de Apolo: ‘Não aprecio o aedo cujo canto não é como o mar’. Apolo rechaçou a Inveja com o pé e disse: ‘Grande é a corrente do rio Assírio, porém arrasta em suas águas muito lodo e muita imundície. A Deo [Deméter] não levam as abelhas água de qualquer procedência, senão o pequeno jorro que emana, sem mancha e puro, da fonte sagrada: a suprema delícia’.

²². (²²) Ao longo de sua obra, são combatidos tanto Homero (desacreditado veementemente no *Hino a Zeus*, 60 ss.), como seus sucessores, os poetas cíclicos (*Epigrama* XXVIII).

Mas, nas duas vertentes, havia pontos de contato: o relato eminentemente erudito, a maior liberdade face o parâmetro homérico, a estonteante variedade da composição, a ênfase nos aspectos triviais da divindade, em detrimento do seu caráter solene, a manifestação mais intensa da subjetividade e a presença da afeição pessoal como elemento-guia das ações. De alguns desses pontos, já os sabemos bem, são extraídas as razões para abjurar, igualmente, tais experimentos estéticos.

É esta a situação que se encontra o épico quando Ovídio se propõe a formular a sua renovadora contribuição²³. Em tal ocasião, Ovídio havia já granjeado enorme popularidade nos círculos romanos em evidência, a meta agora era o reconhecimento futuro, a eternidade. Era esse um empreendimento de grande envergadura. A epopéia, na formulação convencional vinda de Homero, consagrada pela tradição, teria atingido seu auge e esgotamento com a Eneida de Virgílio, vista como glorificação máxima do *mos maiorum* (conjunto dos valores do povo romano transmitido pelas várias gerações desde os pais fundadores). Nada mais parecia haver para se fazer nesse campo, se apoiarmos a rejeição dos experimentos alexandrinos. Contudo, pudemos constatar, Ovídio tinha intenções sérias ao tomar tal caminho, e nada é omitido de suas considerações, reunindo aqui e ali tudo que lhe parecesse útil ao seu propósito.

Com o mundo a seus pés, descortinava-se, perante Roma e os romanos, um imenso e alvissareiro destino. O império requeria gestos grandiosos, não havendo porque recusar ao épico o anelo de horizontes mais dilatados, à semelhança aos dos tempos heróicos. Mas a época é outra, impunha-se renovar o gênero épico. E o faz com uma modificação simples, em um elemento secundário, sem embargo da ênfase dada pelos críticos romanos, mas de amplas repercussões na estrutura do poema.

No lugar de um povo e de um herói, unindo o *epos* à poesia metamórfica²⁴, introduz o universo e as transformações cósmicas, em particular os mitos que as manifestam, pois nos mitos teríamos a representação mais sublime do universo. A matéria de seu poema não podia ser mais nobre. Algo que, visto com atenção, revelava-se muito

²³. Sobre a obsolescência da epopéia e seu efeito nas construções posteriores, em particular na Eneida, vide ROCHA PEREIRA, 1984: 255n39, a qual ajuíza não ser o Enéias de Virgílio nem homérico nem simplesmente alexandrino, identificando nele uma influência limitada de Apolônio Ródio.

²⁴. Havia já uma longa tradição forjada no trato do tema da metamorfose.

mais próprio às aspirações universalistas do império e ao caráter *internacionalista* que ia assumindo o Senado e o povo romano. Desse modo, pela forma escolhida, seu conteúdo e a extensão alcançada, são vibrantes as conotações épicas da obra.

A tarefa a qual Ovídio se propunha, como conteúdo, na medida em que tomava as metamorfoses na conta de protagonista, era a de explicar o universo, a alma humana e Roma aí inserida, sem omitir aspecto algum de sua ampla diversidade. Imbuído desse realismo, se vê justificado em manter na epopéia um tom jocoso e brincalhão que recende da maioria de seus poemas (afinal não é dos deuses brincar com os mortais), como envolvê-la em uma atmosfera de cotidianidade, descrevendo com riquezas de detalhes as cenas mais familiares, até quando vividas por deuses e heróis.

Com o objetivo de humanizar deuses e heróis, e seguindo o gosto alexandrino, faz sair da penumbra, a qual se vêem condenados pela maioria das epopéias, os motivos do amor e do sofrimento, e a morte em todas as suas facetas. É o cotidiano tornando-se heróico, embora há quem possa ler esse expediente, e temos indícios da ocorrência dessa leitura, como um rebaixamento medíocre dos heróis e da divindade.

Outro recurso, usado nas obras anteriores, é o *diálogo indireto* com os leitores.²⁵ Não deixa de ser novidade, pois agora o faz em um épico, obra reputada como *objetiva*. A convivência entre o poeta e seus leitores é o almejado. E esta convivência é edificada sobre a prática da leitura como um ato comunicativo, posto ser oralizada, feita em voz alta. Recordemos as leituras públicas, os círculos de leitura, a associação entre poesia e retórica. Ovídio é atento às reações de seus leitores, regulando seu texto segundo a psicologia do auditório.

São variados os procedimentos estilísticos empregados na obtenção do desejado efeito. O uso da segunda pessoa como a convidar o leitor à reflexão (*Met.* I, 162; VI, 23) é uma dessas práticas. Outra é não se comprometer com o que não se afigura tão crível: “*parece-se com uma virgem, e, se nem todos poetas / nos contaram apenas mentiras, outrora foi uma virgem*” (*Met.* XIII, 733-734) é o arremate de sua descrição da monstruosa Cila. Ou ainda, antecipando-se a tais objeções, pode proclamar: “*As pedras – quem nisso acreditaria, não fosse o antigo testemunho?*” (I, 400). O assunto é o

²⁵ Neste aspecto seguimos, em boa parte, a análise de VON ALBRECHT 1981 [1982].

surgimento da humanidade, após o dilúvio, metamorfoseada das pedras²⁶. A respeito da passagem que se refere à Cila, o envolvimento se dá também pelo uso de mais uma técnica, a da citação (*uirginis ora gerens* é tirada de Virgílio e recontextualizada), com a qual o leitor, que a reconhece e verifica as mudanças empreendidas, é envolvido na confiança do poeta²⁷.

Não é só. A alteração dos tempos verbais na narrativa é usada para distinguir os diversos níveis da ação. O presente e, mais raramente, o perfeito são reservados à ação principal; os trechos que lhes introduzem ou suplementam são marcados pelo imperfeito e mais-que-perfeito. Há ainda mecanismos que retardam o evento decisivo, favorecendo o suspense, como monólogos e comparações épicas.

Os personagens são constantemente envolvidos nesse jogo de crença ou não crença, atraindo sempre, intelectual e sentimentalmente. Quando Diana, surpreendida em seu banho, por acidente, pelos olhos de Actéon e irada o faz parecer com um cervo, entregando-o a seus cães e aos amigos caçadores, conclui: “*As opiniões variam: alguns, mais violenta que justa, / vêem a deusa; outros a louvam e digna de sua rigorosa / virgindade a chamam. Ambas as partes encontram suas razões*” (III, 253-255). Cada vez mais, portanto, vem o leitor para dentro do poema (VIII, 611-616):

O rio²⁸ calou-se, então. A todos o fato admirável
comovera; rindo-se dos que creram e dos deuses
sendo desprezador e de mente atrevida, o filho de Íxion exclama:
“Tua narrativa não passa de mentira, Aquelô e exageras o poderio
dos deuses, se acredita que eles acrescentem ou retirem o aspecto das pessoas”.
Pasmaram-se todos e aquelas palavras desaprovaram

É a deixa para se introduzir outro conto, o de Filemon e Báucis, com o intuito de corroborar ao descrente o poder dos deuses, quando apresenta ao auditório, em versos adiante, o *leitmotiv* do próximo conto. Mas, este não é o objetivo maior da transição

²⁶ Expediente novamente utilizado em *Met.* III, 311

²⁷ Outros exemplos de citação, todos achados no livro I, seriam os versos 9 (no qual *semina rerum* é um eco de Lucrecio), 414 (uma reminiscência de *Geórgicas* I, 63) e 486 (uma tradução de Calímaco).

²⁸ Trata-se de Aquelô, após narrar a triste destino de sua amada que, por ele tendo sido arrebatada, foi morta pelo próprio pai e convertida em ilha.

aqui encetada, como as muitas outras mais registradas ao longo do texto. Seu papel fundamental é o de unir os diferentes trechos da obra.

Aqui lhe valem os experimentos epílicos, aproveitados, em especial, no afã (quem diria?) de assegurar a um poema longo, como *Met.*, o seu caráter de *carmen perpetuum*, a pretendida continuidade, e, assim, desfazer a impressão de mera seqüência de contos, ameaça sempre presente durante a elaboração de seu poema. Além do estabelecimento dessas engenhosas transições entre as narrativas, o outro expediente do qual lança mão é a construção das tão características digressões.²⁹ ..

Afinal, as comparações de estilo épico: mais que um recurso estilístico, um modo de chegar à alma do leitor. Ora, a depender de seu lugar no texto, com freqüência, segue cumprindo uma das três funções: 1ª) identificar para o leitor os móveis da ação (os casos de Dafne e Medéia), está no início da narrativa; 2ª) expor o que se passa no íntimo da alma do personagem e, simultaneamente, anunciar e retardar o desfecho da ação (Níobe), enxertada antes da peripécia; 3ª) enfatizar os aspectos críveis da metamorfose contada (como em Píramo e Tisbe), característica das conclusões.

Em suma, a comparação reflete o estado de alma do personagem, orientando o leitor na direção desejada pelo autor, seja aprofundando idéias que imediatamente as precedeu, seja preparando o desenrolar da ação. É em Apolônio Ródio que Ovídio vai encontrar amadurecida uma tal técnica. Lá vem a preocupação com a cotidianidade. As comparações são instrumento para a sua intrusão no texto. Do mundo dos mitos para a natureza: ao invés de se ocupar com os heróis, entram em cena pessoas simples em seu trabalho. Inspirador, simultâneo, o contraste, revela-se como convite à reflexão sobre as afinidades, as semelhanças, existentes entre tais elementos.

“Os gêneros literários não são simples jogos culturais, eles constituem os correspondentes retóricos de feições particulares de ordenar o mundo e a vida. É a duas concepções de existência que remetem aos modelos épico e alexandrino” (FABRE, 1986: 183). Ou aquilatando com maior precisão o caráter universalista da empresa de Ovídio:

²⁹ Exemplos de digressões extraídas de outros poetas e fartamente aproveitadas em *Met.* são o conto de Erisícton incrustado no conto principal de Teseu e o touro de Maratona (*Hecale*), o de Artêmis e Actéon emoldurado pelo de Palas e Tirésias (de uma outra peça de Calímaco, o *Hino ao Banho de Palas*) e a história de Io (do poema homônimo de Moscos) cujo engaste é o rapto da Europa por Júpiter.

com os procedimentos sumariados a fronteira entre os dois modelos é dissipada, reinventando-se o épico, como temos insistido.

Entretanto, como a própria época o considerava? Qual era o seu juízo sobre *Met.*? É do severo Quintiliano que nos vem esse esclarecimento. No livro X da *Institutio oratoria* ou *Institutiones* ao avaliar os gêneros em Roma, em particular a épica, a sátira e a lírica latinas (X, 1, 85-96), depõe sobre Ovídio em dois momentos. Sem dúvida, um deles é ao considerar os poetas elegíacos: "*Também na elegia nós ombreamos os gregos, e o autor mais puro e elegante parece-me Tibulo. Há quem prefira Propércio. Ovídio é mais lascivo que um e outro, Galo é mais severo*"³⁰.

Alguns passos antes, Quintiliano compara-o aos épicos romanos: de pronto Virgílio é enaltecido, é o mais próximo de Homero, supera-o até em alguns pontos ("*em Virgílio há mais cuidado e exatidão, talvez porque teve mais trabalho*"), cita Macro, Lucrécio, Varrão Atacino, Ênio, e antes de comentar os empenhos, no campo da produção épica, de Cornélio Severo, Serrano, Valério Flaco, Saleio Basso, Rabírio, Pedo, Lucano e lamentar a morte precoce do promissor Germânico Augusto, insere o sulmita na relação: "*Ovídio é amoroso também nas obras em hexâmetros e cede excessivamente em suas inclinações*" (apud LEONI, 1954: 229-231), constituindo-se, sugere o conjunto do texto, o termo *hexâmetro* em metonímia para epopéia.

Outrossim, voltamos à acusação de *lasciuia*³¹. Antes, em Horácio, era algo preliminar, acusando apenas características depois manifestadas em *Met.*, mas já comuns não só em outros épicos, como ainda em outros gêneros poéticos e poetas, entre os quais, sem dúvida, perfilava-se Ovídio. Agora trata-se de uma crítica direta às *Met.* e, em particular, o que adquire maior relevância, à ela enquanto poema épico.

³⁰ As expressões empregadas em relação a Ovídio e Galo, neste trecho, são, respectivamente, *lasciuior* e *durior*. TODINI (1995: 85/86) é de opinião que o primeiro dos termos, pelo contexto no qual é utilizado, comparando-o a seus demais empregos em Quintiliano, seja aqui traduzido como indicativo de Ovídio como sendo, dos autores a esse gênero dedicado, aquele que com maior licença agiu no respeitante a seus cânones.

³¹ Constituindo-se, quase por antonomásia, no modelo literário de *lasciuia* (IBID.: 101), desde bem antes, no exórdio de *Institutiones* IV (1, 77), Quintiliano vem movendo-lhe tal acusação: "*ut Ovidius lascuire in Metamorphosesin solet, ...*" Outra acusação de Quintiliano é a de *licentia* (arrebato de estilo, desvario de imaginação), a qual, para os nossos propósitos, apenas repete as considerações pelo outro *vício* apontadas.

Pois bem, Quintiliano não faz mais que ampliar e generalizar³², no conceito de *lasciuia*, toda uma corrente crítica expressamente clara contra o *epos* metamórfico de Ovídio, manifestada na obra dos dois Sêneca, pai e filho. O primeiro deles, Sêneca Retor (*Controversiae* II, 2, 12), não se dando conta da diversidade ovidiana (ao contrário de Quintiliano, que a percebe para condená-la explicitamente), lê *Met.* como um épico nos moldes antigos, o que resulta em tê-lo na conta de um *epos* defeituoso, mesmo o exame se restringindo a seus aspectos retóricos. Ao recusar-lhe a perfeição formal como epopéia, contestação rumorejada na sociedade (TODINI, 1995: 104n45), o Retor, em contrapartida, afirmava serem essas as pretensões da obra.

Em relação a Sêneca Filósofo, é bastante conhecido o passo de suas *Naturales Quaestiones* (III, 27, 13-14), no qual exalta Ovídio como *poeta ingeniosissimus*. A razão? O respeito com o qual trata, no texto, o *epos* grandioso do evento narrado, *i. e.* o dilúvio, transparecida habilmente em *Met.* I, 292. Mas, imediatamente após, condena-o. No seu parecer o poeta, dando vazão à sua índole lúdica, ao introduzir certos versos pueris (*pueriles ineptiae*), compromete toda a gravidade da estrutura épica³³. De um tal juízo, alerta-nos TODINI (1995: 103), também não estaria ausente o tom moralístico: Sêneca defende, como imprescindível ao *genus* épico, a *sobrietates*, o que remete à moderação e ao equilíbrio como traços comportamentais.

Opinam, pois, esses autores, Sêneca, pai e filho, e Quintiliano, constituir as *Met.* um épico marcado por nítidas inconsistências, resultado de uma estrutura unitária, mas desarmônica. Assim lhe são recusados os méritos inventivos, a sua razão de ser, e estigmatizados quaisquer esforços no sentido de uma ruptura consciente da ortodoxia firmada em torno do gênero épico, em prol de sua renovação. Aderindo, através de seus comentários, à cultura oficial, colimavam, esses autores, a *Eneida* como a realização definitiva dos ditames de Horácio.

³² Desmentindo, na prática, sua própria afirmação anterior, Quintiliano não se mantém só nos limites do estritamente retórico, fazendo confluír, em suas observações, uma decidida conotação ético-moral. Não tanto se deve pensar, aqui, na bem específica imputação de obscenidade, com a qual *Met.* I, 500 ss. é marcada (*Institutiones* VIII, 3, 47), mas na atitude de Ovídio que, desejosa de mascarar seus limites e incapacidades (a carência de inspiração de seu *genus*, quer na epopéia ou na elegia), insistiria em apelar para artifícios jocosos (IBID.: 100).

³³ TODINI (1995: 103) cita-nos ter Sêneca indicado, como abarcado por esse caso, *Met.* I, 304: “*Nada o lobo entre as ovelhas, ruivos leões a onda transporta*”.

QUADRO COMPARATIVO DOS ÉPICOS GRECO-ROMANOS

	versos	símiles
Ilíada	15.600	202
Odisséia	10.912	50
Argonáutica	5.835	77
Eneida	9.896	105
Metamorfoses	12.015	252

S. G. Owen *apud* WILKINSON, 1955: 171.³⁴

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

A) TEXTOS ANTIGOS

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética** (trad. Antonio Pinto de Carvalho). São Paulo: Difel, 1964.

_____. **Arte Poética** (trad. e estudo crítico Eudoro de Sousa). 2ª. ed., [Lisboa]: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, s.d.

CALÍMACO. **Himnos, Epigramas y Fragmentos** (trad. L. A. de Cuenca y Prado y M. B. Sanchez). Madrid: Gredos, 1980.

HORÁCIO. **Arte Poética** (trad. e estudo crítico de Dante Tringali). São Paulo: Musa, 1993.

OVÍDIO. **Os remédios do amor e Os cosméticos para o rosto da mulher**. (trad. Antonio da Silveira Mendonça). São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

_____. **Les Métamorphoses** (trad. Gustave Lafaye). Paris: Belles Lettres, 1985-1989.

_____. **Metamorfosis** (trad. Ruben Bonifaz Nuño). Mexico: Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 1980.

_____. **As metamorfoses** (trad. David Gomes Jardim Jr.). Rio de Janeiro: EdiOuro, 1983.

_____. **As metamorfoses I - V** (trad. Antônio Feliciano de Castilho). Rio de Janeiro: Simões, 1959.

_____. **Extraits de Métamorphoses** (ed. H. Martin). Paris: Hachette, 1930.

_____. **Metamorphoses I** (ed. A. G. Lee). Wauconda: Bolchazy-Carducci, 1988.

_____. **Metamorphoses III** (ed. A. A. Henderson). Bristol: Bristol Classical, 1981.

_____. **Metamorphoses XI** (ed. G. M. H. Murphy). Bristol: Bristol Classical, 1979.

³⁴ Contudo, sem comprometer a imagem proporcionado por esse quadro, há um desacerto, o qual não fomos capazes de resolver: percorrendo as edições a nosso dispor das *Met.* (vide bibliografia final) foram contados, diferente do calculado por Owen, 11.995 ou 11.993 versos, conforme o manuscrito.

- PLATÃO. **A República** (trad. Maria Helena da Rocha Pereira). 6ª. ed., Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1990.
- VIRGÍLIO. **Geórgicas; Eneida** (trads. respects. A. F. de Castilho e Manuel Odorico Mendes). Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1949.
- _____. **Eneide** (trads. M. Sommer e M. A. Desportes), vol. II (IV, V et VI). Paris: Hachette, 1896.
- _____. **Eneida** (trad. Carlos Alberto Nunes). São Paulo: Montanha, 1983.
- _____. **Eneida** (trad. G. D. Leoni e N. R. de Assis) São Paulo: Atena, s.d.
- _____. **Eneida** (trad. D. G. Jardim Jr.) Rio de Janeiro: EdiOuro, s.d.

B) OBRAS DE REFERÊNCIA

- DUCROT, O. e TODOROV, T. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. 2ª ed. rev. amp., São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HAMMOND, N. G. L. e SCULLARD, H. H. **The Oxford Classical Dictionary**. 2ª ed. New York: Clarendon Press, 1970.

C) ESTUDOS SOBRE CULTURA CLÁSSICA E HISTÓRIA ANTIGA

- ALMEIDA CARDOSO, Z. L. V. de. **O Oriente e a moral de Propércio**. Separata da “Revista Língua e Literatura” nº 7. São Paulo: F.F.L.C.H./USP, 1978.
- _____, **A literatura latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.
- DE SAINT DENIS, E. Le génie d’Ovide d’après le livre XV des ‘Métamorphoses’, in: **REL**, 18.1-2 (1940) 111-140.
- FABRE, J. La narration illustrée: étude de quelques digressions dans l’Éneide ovidienne. In: **REL**, 64 (1986 [1988]) 172-184.
- FARREL, J. Dialogue of genres in Ovid’s ‘Lovesong of Polyphemus’ (Met. 13, 719-897). **AJPh**, 113.2 (1992) 235-268.
- FRÉCAUT, J.-M. Les transitions dans les ‘Métamorphoses’ d’Ovide, in: **REL**, 46 (1968) 247-263.
- _____. Humour et imaginaire dans un épisode des ‘Métamorphoses’ d’Ovide: les paysans lyciens, in: **LATOMUS**, 43 (1984) 540-553.
- GALINSKY, G. K. Hercules Ovidianus, in: **WS**, (1972) 93-116.
- _____. Ovid’s Metamorphoses: an introduction to the basic aspects, in: **SC**, (1975).
- GRIFFIN, A. H. F. Ovid’s Metamorphoses, in: **GR**, 24 (1977) 57-77.
- LATEINER, D. Nonverbal behaviors in Ovid’s poetry, primarily *Metamorphoses* 14, in: **CJ**, 91.3 (1996) 225-253.
- LEONI, G. D. Esboço de uma história crítica da literatura latina, in: **BEC**, 4 (1961) 119-128.
- MARTIN, R.; GAILLARD, J. **Les genres littéraires à Rome**, v. I. Paris: Scodell, 1981.
- OTIS, B. **Ovid as an Epic Poet**. Cambridge, Univ. Press, 1966.

- ROCHA PEREIRA, M. H. **Estudos de história da cultura clássica: II) a cultura romana.** Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1984.
- SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose. O mito de Narciso.** São Paulo: EdUnesp, 1995.
- SOLODOW, J. B. **The world of Ovid's 'Metamorphoses'.** Chapel Hill: Univ. of Carolina Press, 1988.
- STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- VIARRE, S. **L'image et la pensée dans les 'Métamorphoses' d'Ovide.** Paris, PUF, 1964.
- _____. Pygmalion et Orphée chez Ovide, in: **REL**, 46 (1968) 235-247.
- _____. L'image et le symbole dans la poésie d'Ovide, in: **REL**, 52 (1974 [1975]) 263-280.
- _____. **Ovide. Essai de lecture poétique.** Paris, Belles Lettres, 1976.
- VON ALBRECHET, M. L'épisode d'Arachné dans les 'Métamorphoses' d'Ovide, in: **REL**, 57 (1979 [1980]) 266-277.
- _____. Les comparaisons dans les 'Métamorphoses' d'Ovide. in: **BAGB**, 1, mars (1981).
- _____. Ovide et ses lecteurs, in: **REL**, 59 (1981 [1982]) 207-215.
- WILKINSON, L. P. **Ovid recalled.** Cambridge: University Press, 1955.
- _____. The World of the Metamorphoses. In: **Ovidiana** (1958) 231-244.