

Estrutura narrativa, o estado da questão: nas *Metamorfoses* de Ovídio

Narrative structure, the state of question: in Ovid's *Metamorphosis*

Elaine Cristina Prado dos Santos¹

Resumo: Pretende-se apresentar, neste artigo, que se pode evidenciar, na composição das *Metamorfoses* de Ovídio, uma estratégia narrativa arquitetada em dois princípios de organização: 1. um acúmulo de lendas de metamorfoses que se encadeiam, uma após a outra, por complementaridade; 2. uma estrutura narrativa original na qual a continuidade, preservada no *carmen perpetuum*, se firma em uma renovação incessante, na passagem de uma a outra história.

Palavras-chave: Metamorfoses, Ovídio, estratégia narrativa.

Abstract: The present article intends to present that it is possible to evidence, in the composition of Ovid's *Metamorphosis*, a narrative strategy architected with basis on two organization principles: 1. a storage of metamorphosis legends that are linked, one after the other, by complement; 2. an original narrative structure in which continuity, preserved in *carmen perpetuum*, is firmed in a non-stop renovation, in the passage of one story to another.

Keywords: Metamorphosis, Ovid, narrative strategy.

O poema, de Públio Ovídio Nasão (*Publius Ouvidius Naso*)² (43 a.C.-18 d.C.), as **Metamorfoses**, escrito em quinze cantos, cujo conteúdo se desenvolve em um entrelaçamento de diversos mitos gregos e romanos sobre transformações de diversos seres em uma linha temporal, se apresenta como uma vasta epopéia cíclica, cuja especial peculiaridade é a mistura de gêneros variados de aparência confusa em uma única obra, mas que, na verdade, tem uma unidade proposital. Por meio da unificação do tema da metamorfose entre

¹Profa. Dra. Elaine Cristina Prado dos Santos da Universidade Presbiteriana Mackenzie, do Centro de Comunicação e Letras, Coordenadora de Atividades Complementares, Professora - Adjunto II de Língua Latina e Cultura Clássica, Professora Colaboradora do Programa de Pós-graduação do Curso de Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Líder do grupo de pesquisa - LEMI: Letras, Epistemologia, Memória e Identidade, Membro do grupo de estudo - Núcleo de Estudos de Gênero – NEGÊ, Líder do Projeto de Pesquisa - Representações míticas na literatura: ontem e hoje (do Programa de Pós-graduação em Letras – Universidade Presbiteriana Mackenzie), Membro do projeto de Pesquisa -Os desdobramentos do eu: o duplo na literatura e em outras manifestações culturais da contemporaneidade(do Programa de Pós-graduação em Letras – Universidade Presbiteriana Mackenzie).

²Poeta latino do I a. C.

os diversos episódios, a obra se mostra como uma composição de um grande poema, ao se constituir uma experiência literária inédita, manifestando uma filiação a uma série de obras com as quais o texto mantém múltiplas relações de similitude.

A expressão *perpetuum carmen* (Ov. *Met.*I,4) deixa aguardar uma continuidade diegética³ em relação com a consistência formal da obra, enquanto *deducite* (Ov. *Met.*I, 4) traduz o esforço para fabricar um discurso que responde a tal exigência (TRONCHET, 1998, p.36).

Afirma-se que Ovídio abordou, no poema, boa parte de lendas, em que acontecem metamorfoses, integrando sempre uma lenda no percurso da história como um todo. No entanto, o poeta não ofereceu, entre as histórias, uma imediata correspondência narrativa, tornando-as, deste modo, independentes umas das outras. Muitas lendas contadas pelo poeta são muito variadas, uma vez que Ovídio evita a apresentação das histórias em uma sistematização, com a finalidade de criar *speciem unius corporis*, pois o poeta evita o óbvio de um paralelismo expresso ou de uma analogia direta (GALINSKY, 1975, p.90). A abordagem de Ovídio não é *lucidus ordo*, como pediu Horácio (*A. Poet.* 41), porém não é *simplex*, pois há, na obra, uma teia temática de relações e de associações (GALINSKY, 1975, p.81).

A proposta é apresentar, neste artigo, que se pode evidenciar, na composição das **Metamorfoses**, uma estratégia narrativa arquitetada em dois princípios de organização: 1. um acúmulo de lendas de metamorfoses que se encadeiam, uma após a outra, por complementaridade, conjugando-se, por sua

³Palavra de origem grega (*diègèsis*: narrativa) oposta, de modo aliás diferente, por Platão e Aristóteles, a *mimesis* (imitação) ; caída em desuso, depois ressuscitada por Étienne Souriau (1951); retomada em seguida, mas também em dois sentidos diferentes, por Gerard Genette e por Christian Metz, um em narratologia literária, o outro em filmologia. Emprega-se, aqui, o sentido de Genette, ou seja, ele volta às fontes gregas da palavra e utiliza *diègèsis* no sentido de narrativa (veículo narrativo). Ele lembra que para Platão o campo da *lexis* (maneira de dizer; oposta a *logos*: o que é dito) se divide em imitação propriamente dita (*mimesis*) e simples narrativa (*diègèsis*). “Essa simples narrativa” designa tudo o que o poeta conta “falando em seu próprio nome, sem tentar nos fazer acreditar que é outro que fala” (o que é o caso da *mimesis*). Segundo essa classificação, o teatro é um gênero mimético imitativo, já que conta mostrando ações, ao passo que a narrativa épica é globalmente diegética com fragmentos de *mimesis*, quando o narrador deixa a palavra às personagens (AUMONT, 2003, p. 77-79).

vez, à distância, por analogia⁴, isto é, as histórias são semelhantes, os motivos similares, porém, em um enfoque novo, ao se estabelecer um eco entre as histórias; 2. uma estrutura narrativa original na qual a continuidade, preservada no *carmen perpetuum*⁵, se firma em uma renovação incessante, na passagem de uma a outra história, fato que permite perceber, em diferentes episódios, que a *mens manet*⁶ (a mente permanece) e que esta perdura na transformação, confirmando *omnia mutantur, nihil interit* (todas as coisas são mudadas, nada perece) (*Ov. Met.* XV, 165).

Neste canto das transformações dos seres, Ovídio desenvolve, até o inverossímil, os artifícios da técnica helenística introduzidos na poesia latina por Catulo no c. 64, e por Vergílio no último episódio das **Geórgicas** (inserir uma narrativa mítica⁷ em outra). Ao compor as lendas, o poeta partiu de uma tradição literária precisa, embora o seu poema tenha sido extremamente criticado; verifica-se, na obra, uma complexidade de arranjos tais que levam a uma conclusão bem diferente, isto é, o poema se alicerça em uma estética original e coerente. Para além da erudição e do jogo, Ovídio recuperou, de maneira surpreendente, alguma coisa da vida do antigo mito (BURKET, 1991, p.74). Acrescente-se que a metamorfose é uma lei do universo e a proposta do poeta, pela exemplificação dos mitos narrados, é a transformação da poesia e

⁴ Uma das principais originalidades do poema ovidiano reside no fato de que, por todos os segmentos do poema, há uma combinatória de efeitos provenientes de uma analogia, que preside à seleção dos acontecimentos narrados e aos da cronologia fictícia, que serve de base à sua articulação. É possível, desta forma, conceber a hipótese de que o poema seja marcado por um fenômeno de repetição generalizada, ou melhor, o poema é marcado por uma analogia a tal ponto que basta percorrer os primeiros livros das *Metamorfoses* para constatar a frequência dos redobramentos, dos ecos, que dizem respeito às lendas evocadas.

⁵ Este princípio construtivo permite entender *carmen perpetuum* como um poema elaborado em uma só duração, à maneira da epopéia. Tal elaboração é comprovada através do verbo *deducite* (*Ov. Met.* I,4) que expressa o desejo de o poeta preservar, de toda ruptura, com a ajuda dos deuses, o encadeamento da narrativa, pois *deduco- duxi- ductum-* 3- evoca a noção de esticamento ou a de condução por um trajeto. Com o uso de tal palavra, há, na obra, uma sugestão da força da estética de Calímaco em *Aitia*, pois as *Metamorfoses* são um poema *deductum carmen*, um sutil canto, na melhor tradição de Calímaco, em toda a sua extensão.

⁶ Nas metamorfoses, descritas por Ovídio, na transformação de um ser em outro, sempre há algo que permanece que, segundo o poeta, é a *mens*.

⁷ Quando se diz que o poeta Ovídio inseriu uma narrativa mítica em outra como Vergílio e Catulo, faz-se referência à técnica do encaixe, pois o poeta, nas *Metamorfoses*, inseriu uma ou mais lendas dentro de uma narrativa, aliou um tema a outro com base em semelhanças, uniu uma série de lendas por afinidade formal. Procurou, desta feita, apoiar-se na tradição cultural para dar ordem ao imenso material de sua obra, cuja perspectiva se apresentou em uma linha temporal de história do cosmo sob o critério da metamorfose.

a consagração de sua eternidade por meio da arte de narrar⁸ um poema de metamorfose.

Afirma-se que as **Metamorfoses** são um poema da metamorfose no mito muito mais do que um poema de metamorfoses mitológicas, pois não importa ao poeta a substância do mito e sim suas qualidades imaginativas e estilísticas, aqui está um aspecto essencial da originalidade ovidiana⁹.

Quanto à organização da estrutura narrativa, evidenciam-se algumas características da obra. Todavia, ao lado de tal organização de características, é notável, no poema, uma direção contrária à aparente unidade, ou melhor, uma desorganização, que se projeta como uma variedade combinada a uma unidade, a ser tratada como *discors concordia*¹⁰. Possivelmente, Ovídio quis mostrar que, na união de elementos discordantes, de duas forças antagônicas - *cumque sit ignis aquae pugna* (Ov. Met. I,432) - (ainda que o fogo seja inimigo da água), verifica-se a força geratriz da vida e tudo ocorre no orbe, segundo a expressão *discors concordia*, pela qual se registra a força geratriz anunciada na estrutura narrativa. Denota-se, enfim, uma preocupação do poeta com o motivo da dualidade¹¹ de contrastes que guia o tratamento¹² do tema da

⁸ Ovídio é o poeta-narrador, que afirma por meio de um sonante *dicere* (Ov. Met. I, 1) o desejo de narrar. Ao longo do poema, acham-se os verbos *narrare* e *referre* com certa frequência.

⁹ O poema é o mais compreensivo e criativo trabalho mitológico da Antiguidade, porém o uso intenso como um manual obscureceu a originalidade da adaptação dos mitos por Ovídio (GALINSKY, 1975, p.5).

¹⁰ A expressão *discors concordia* tem origem em um trecho de Horácio (Ep. 1,12,19) que faz referência à teoria de Empédocles, segundo a qual é fundamental no universo a luta entre os opostos (31B17D.-K). Pode-se conceber a *discors concordia* como uma harmonia oriunda da oposição, ou seja, uma concordância discordante (TOZI, 2000, p. 546). Entretanto, pode-se dizer que Ovídio utilizou uma fórmula já empregada por Horácio, no contexto de uma interrogação filosófica muito abstrata. Parece que Ovídio está respondendo à pergunta: “qual sentido e qual poder possui a concordância discordante da realidade?” *Quid uelit et possit rerum concordia discors* (Hor. Ep. I, 12,19) (TRONCHET, 1998, p.412).

¹¹ Quando se fala em dualidade como uma postura ovidiana na obra, pode-se ilustrar com o exemplo de Deucalião e Pirra, sobreviventes do dilúvio, que tocam primeiramente os dois picos do Parnaso: *mons ibi uerticibus petit arduus astra duobus, / nomine Parnasus* (Ov. Met. I, 316-317) (Aí um monte escarpado, de nome Parnaso eleva aos astros os dois cumes). Segundo Allen e Greenough (1890, p.17), não é correto dizer *uerticibus duobus*, pois o Parnaso tem apenas um pico principal. Certamente Ovídio sabia do fato; no entanto, apresentou-o desta forma para demonstrar a proposital dualidade: Pirra e Deucalião são marido e mulher, vindos de uma mesma origem (Ov. Met. I,351-352), filhos dos irmãos Epimeteu e Prometeu, o criador do homem, que tem, na fase da recriação, seu filho que lhe dá continuidade (Ov. Met. I,390-391). As duas unidades singulares: *unum* (Ov. Met. I, 325), *unam* (Ov. Met. I, 326), constituem uma idéia fundamental de dualidade, a partir da qual a raça humana será novamente recriada: macho e fêmea (AHL1985, p.111). A idéia se confirma com a regeneração de outra vida. Afirma-se que a história da própria vida, como a de Deucalião e Pirra, encontra-se nesta

metamorfose. A abordagem de desorganização confirma uma característica constante das *Metamorfoses*¹³: a *uariatio*.

No presente artigo, se adotará a postura de que a presença de uma metamorfose condiciona a integração de uma lenda no percurso da história, ou seja, um mecanismo condutor de interpretação da obra. Dir-se-á que se trata de uma regularidade que pode ser vista até como lei; pois se afirma que o poeta não contou nada neste poema que não estivesse ligado a alguma metamorfose, como ponto obrigatório de passagem de uma lenda a outra.

Por outro lado, mesmo que, em todas as lendas, haja uma metamorfose, algumas vezes não há apresentação da metamorfose da personagem principal do episódio, como na longa narrativa de Faetonte (Ov. *Met.* I,747 – *Met.* II,332), que não a sofre; apenas suas irmãs são transformadas em árvores (Ov. *Met.* II,340-366). É importante destacar que algumas vezes a metamorfose é real como em Licaão, transformado em lobo, *fit lupus* (Ov. *Met.* I,237); porém, em diversos momentos, ela se torna tangencial, como no episódio de Erisícton¹⁴ (Ov. *Met.* VIII,725-884), cuja filha constantemente sofre diversas metamorfoses, e por fim o pai, que não sofre metamorfose, morre devorado por uma fome insaciável - *infelix minuendo corpus alebat* (Ov. *Met.* VIII,878) - (o infeliz se comia com a destruição de seu corpo).

É notável que cada lenda é unida a uma outra anteriormente apontada por algum elo narrativo: uma personagem, uma ação ou um lugar, o que se torna um vínculo de sucessivas lendas em séries ininterruptas; no entanto, há lendas cujas personagens relatam uma outra história. Nesta sucessão de lendas, o vínculo estabelecido entre as histórias pode parecer, algumas vezes, artificial, pois Ovídio liga os diversos episódios por meio de transições que os críticos, muitas vezes, julgaram ingênuas e até artificiais. Ao examiná-las atentamente, entretanto, percebe-se que algumas dentre elas, longe de serem

dualidade geratriz, que pode ser transposta à criação da obra em uma linha de *uariatio*, *discors concordia*.

¹² Há um tratamento acentuado sobre aspectos duais do mito.

¹³ *Variatio* pode ser chamada como um princípio de arranjo e ordenação adotado por Ovídio ou o caráter fundamental do poema (GALINSKY, 1975, p. 106).

¹⁴ Erisícton, rei da Tessália (Ov. *Met.* VIII, 738).

meros adornos, apresentam uma significação artística, humorística, integrando-se à trama do poema.

Indubitavelmente, há transições fundamentadas em analogias ou antíteses, pois a variedade dos dispositivos usados por Ovídio para as transições de uma história a outra corresponde à variedade de assunto e de estilo nas *Metamorfoses*. Como se verifica pelas histórias do dilúvio e da paixão de Febo por Dafne, que embora sejam diferentes, elas estão justapostas. A fim de estabelecer um elo entre elas (Ov. *Met.* I,416–451), o poeta conclui seu relato sobre o dilúvio, mencionando a criação espontânea de novos seres nascidos do limo da terra e assim nasceu o monstro Píton, que foi morto por Febo. Depois da morte do monstro (Ov. *Met.* I,444), estabelece-se um elo de continuidade com a apresentação dos jogos píticos, fundados pelo deus, e com a afirmação de que cada vitorioso receberia uma coroa de carvalho, pois *nondum laurus erat* (Ov. *Met.* I, 450) (o louro ainda não existia) e assim o poeta passa do monstro Píton à narração da lenda de Dafne (Ov.*Met.*I, 445-451), transformada em um loureiro. A cadeia se cumpre com os seguintes elos narrativos: dilúvio, recriação de seres pela terra úmida aquecida, criação do monstro Píton, morte do monstro por Febo, instituição dos jogos píticos, prêmio de uma coroa de carvalho, por não haver o loureiro, aparecimento de Dafne e sua transformação na árvore loureiro pelo deus Febo.

Os ciclos ou grupos de histórias com um tema estabelecido exibem a variedade ou a contínua mudança de assuntos que são um resultado da função difusa¹⁵ da metamorfose (GALINSKY, 1975, p.93). Quando Ovídio conclui o ciclo de Cadmo (Ov. *Met.* III,1 - IV,603) com uma reminiscência do início, ou seja, Cadmo havia matado uma serpente e agora é transformado em uma, delineia-se um ambiente que dá apenas impressão de uma ordem cronológica. O poeta articula a apresentação da seguinte forma: Acteão, sobrinho de Sêmele, aparece antes da própria tia, e a história de Penteu¹⁶, sobrinho de Ino, antes do próprio Ino. O que comprova que Ovídio não tem a intenção de uma

¹⁵ Cycles or story groups with a stated theme exhibit the variety or continuous change of subjects that are a result of the all-pervasive function of metamorphosis (GALINSKY, 1975, p 93).

¹⁶ Penteu, rei de Tebas, filho de Equião e Agave, que se opôs à introdução do culto dionisiaco na cidade e foi despedaçado pelas bacantes (Ov. *Met.* III, 514).

progressão temporal *prima ab origine mundi ad mea tempora*, de uma cronologia rigorosamente apresentada segundo um cânone, mas a intenção é aplicá-la à sua proposta literária em uma dada história. No ciclo de Cadmo, intensifica-se a quebra da ordem cronológica, pois não importa qual geração Ovídio menciona, uma vez que a desgraça é um lugar comum das histórias.

Elos temáticos podem ser apontados entre o livro I e o XV. Quando Júpiter convoca a assembléia dos deuses, que é moldada como uma reunião do senado romano, o deus dos trovões pede vingança para Licaão, como Augusto tinha se vingado do assassinato de Júlio César (Ov. *Met.* I,199- 205). No livro XV, Augusto é descrito em pormenores como um vingador de César e é identificado com Júpiter (Ov. *Met.* XV,858-860). Os versos 176-251 do discurso de Pitágoras (Ov. *Met.* XV,75-478) lembram a história da criação, contada no livro I (5-88).

O tipo de alusão mencionado acima poderia ter sido um efetivo dispositivo de unificação em um poema, em que a maioria das histórias carece de uma relação *propter hoc*, portanto poderia ter trazido uma conexão coerente em outras maneiras (GALINSKY, 1975, p.96). No entanto, alusões para tal proposta são numerosas e muitas vezes Ovídio se priva de diversas oportunidades encontradas no poema, o que prova que Ovídio não estava tão preocupado em dar um grande grau de unidade formal ao todo do poema, uma vez que seu objetivo primordial é sugerir ao leitor que há alguma coesão nesta variedade labiríntica de lendas, pois se trata de um procedimento deliberado do poeta.

Fica evidente que o mundo percebido por Ovídio é apresentado de uma forma diferente, liberada de uma esquematização tradicional. Muitas histórias são unidas a uma outra por elos temáticos. A lenda do escultor Pigmalião, que cria, da pedra, uma mulher, é justaposta às Propétidas¹⁷ - mulheres que se tornaram pedras (Ov. *Met.* X,238-297) – portanto uma lenda se torna inversão da outra. No livro I, há um estreito paralelo entre as ninfas Dafne e Io, que sofrem experiências muito parecidas, pois ambas são metamorfoseadas por deuses apaixonados, em uma atitude de ostentação

¹⁷ Propétidas, filhas de Amatonte, transformadas em rochedos por Vênus, a quem desprezavam.

cômica. A majestade dos deuses e a do código épico de comportamento se apresenta em uma situação de ridículo (OTIS, 1966, p.102). Não obstante muitas das lendas sejam unidas a uma outra por elos temáticos, estes regularmente apresentam indícios de uma pista falsa.

As conexões entre as lendas estabelecidas por Ovídio apresentam-se de uma forma decorativa; os paralelos, os balanços e as antíteses são retóricos no mais estreito sentido (SOLODOW, 1988, p.28). Estes elos narrativos apresentam um mundo que não se constrói tematicamente, mas que liberta de um ponto de vista restrito e direciona a uma experiência única apresentada por Ovídio. No entanto, é interessante verificar, por meio da ilustração de um grupo de histórias, o propósito deliberado de Ovídio, ao dar uma aparência de disposição ordenada de material. O grupo referido é o que apresenta os episódios de BÍBLIS¹⁸, ÍFIS¹⁹, ORFEU²⁰ e histórias contadas por este último (Ov. *Met.* IX,450 - XI,84). O elemento unificador entre as histórias deste grupo se cumpre por meio das múltiplas conexões temáticas de tal forma que para este fim, o poeta livremente adaptou os mitos tradicionais em uma nova versão no poema. Ovídio ao inventar (GALINSKY, 1975, p. 86), como ponto de foco o amor da jovem Ífis²¹ (Ov. *Met.* IX,666-797) por uma outra moça, lanteu, o poeta focalizou esta história como um contraponto para a de BÍBLIS (Ov. *Met.* IX,450-665), a qual amava loucamente seu irmão Caunos²², não como irmã, mas como mulher. O poeta estabeleceu uma similaridade básica entre os dois episódios, mas também os uniu por um elemento forte de contraste. Na história de BÍBLIS, a patologia humana prevalece do início ao fim, e por outro lado uma atmosfera de piedade e beneficência reina na história de Ífis. BÍBLIS chega à ruína de tanto ter amado o irmão gêmeo, por quem foi completamente desprezada e em seu desespero, foi consumida por suas lágrimas e foi transformada em uma fonte – *uertitur in fontem* (Ov. *Met.* IX,664), enquanto Ífis

¹⁸ BÍBLIS, filha de MILETO e de CIANÉIA (Ov. *Met.* IX, 452)

¹⁹ ÍFIS, filha de LÍGDO (Ov. *Met.* IX, 667). Quando sua mãe estava grávida, seu pai fizera dois votos: que a esposa sofresse o mínimo possível no parto e que desse à luz um filho homem, pois caso contrário ele mataria a filha, ao nascer.

²⁰ ORFEU, filho de EÁGRO e da musa CALÍOPE, esposo de EURÍDICE e célebre como cantor, músico e poeta; tocador de lira e de cítara (Ov. *Met.* X, 86).

²¹ Ífis nasceu menina, mas sem que o pai o soubesse, sua mãe mandou que ela fosse criada como um menino.

²² Caunos é irmão gêmeo de BÍBLIS.

teve a recompensa da divina Ísis de ser transformada em um homem para poder se casar com Ianteu - *nam quae / femina nuper eras, puer es* (Ov. *Met.* IX,790-791) – (de fato tu que eras mulher, agora és um jovem homem). Ovídio apresenta o tema do amor com um caráter diferente em ambas as histórias: por um lado uma jovem que ama seu próprio irmão e por outro uma jovem, que se passa por homem, ama intensamente uma outra jovem. Na história de BÍBLIS, o amor que sente pelo irmão é considerado tão abominável que merece punição, enquanto na história de Ífis, o amor que parece ser impossível de se concretizar, se realiza graças à interferência da força divina.

Com a exposição deste evento, cria-se uma afinidade temática entre a história de Ífis e a de Orfeu, que ama Eurídice e que conta a história de um amor impossível, o de Pigmalião (Ov. *Met.* X,243-297), que apresenta um assunto diferente das outras duas histórias cantadas por Orfeu (Ov. *Met.* X,152-154), ou seja, dos meninos apaixonados pelos deuses – *pueros dilectos superis* - e das meninas que tinham amores proibidos e foram punidas. Entretanto a história de Pigmalião não quebra a unidade de *Met.* IX, 450- *Met.* XI, 84, pois estabelece um contraste com a história precedente das Propétidas (Ov. *Met.* X,238-242), transformadas em pedra por Vênus, por terem-na desrespeitado. Entretanto observa-se um paralelismo intencional entre as histórias de Ífis e de Pigmalião, pois ambas são caracterizadas pela piedade e pela concretização miraculosa de um amor impossível. A similaridade é reforçada pela presença de pormenores paralelos tais como no altar as orações de Pigmalião e de Teletusa, mãe de Ífis, os presságios, o evento da metamorfose exatamente neste ponto, os agradecimentos às divindades, os casamentos, e a participação de Vênus em ambos os casamentos. Verifica-se ainda uma conexão entre Pigmalião e Orfeu, pois, por diferentes razões e conseqüências, tanto Pigmalião quanto Orfeu se afastam de todas as mulheres e os deuses lhes concedem um desejo impossível: Orfeu pode trazer do inferno Eurídice morta e Pigmalião consegue que sua estátua tenha vida.

Há outras relações temáticas entre a história de Pigmalião e as outras histórias deste grupo. A deusa Vênus se mostra como agente recompensador da *pietas*, na história de Hipômenes, o pretendente de Atalanta (Ov. *Met.* X,

560-707). Por Hipômenes ser um homem piedoso, a deusa Vênus lhe dá maçãs de ouro que o ajudam a ganhar a famosa corrida de Atalanta, mas como ele não demonstrou nenhuma gratidão pela deusa, foi punido com a vingança divina. Como deusa punitiva, Vênus também aparece no episódio das Cerastas²³ (Ov. *Met.* X, 220-237), que precede o das Propétidas (Ov. *Met.* X, 238-242), e Vênus é uma das protagonistas da história, na qual o relato de Hipômenes e Atalanta é inserido na lenda de Vênus e Adônis (Ov. *Met.* X, 503-739). Esta história também ilustra que há vários episódios tecidos em um elo temático, pois Adônis está unido a diversas outras histórias no grupo e faz parte da seqüência das histórias de Vênus que se iniciaram com Cerastas, ao repetir o tema dos mitos de Ciparisso (Ov. *Met.* X, 106-142) e Jacinto (Ov. *Met.* X, 162-219), isto é, o amor infeliz de Febo por um mortal. O divino Febo abandona Delfos e sua lira para se tornar um companheiro de caça de Jacinto (Ov. *Met.* X, 161-170), enquanto Vênus, apaixonada por Adônis, assume um porte parecido com o de Diana (Ov. *Met.* X, 536). A deusa do amor se encontra impotente para lutar com o poder do amor, da mesma forma, Febo, o deus da cura, está sem poder para salvar Jacinto ferido. Ciparisso, Jacinto e Adônis são transformados em flores e em árvores que simbolizam o eterno pesar e o amor contrariado de uma divindade (GALINSKY, 1975, p.88).

Constata-se que a história de Mirra é um bom exemplo de várias interconexões que unificam os livros IX, 450 a XI, 84 das *Metamorfoses* como se verifica abaixo:

A. Mirra é uma variação de assunto na história de BÍBLIS, ao representar o amor incestuoso. Para reforçar este elo, Ovídio escolheu uma versão na qual o amor tem origem com BÍBLIS e não com CAUNOS. Mirra e BÍBLIS são duas histórias que começam com uma antecipação moralística dos acontecimentos (Ov. *Met.* IX, 954 -956; X, 208- 318). Em ambas as histórias, o conflito interior das heroínas se desenvolve por monólogos (Ov. *Met.* IX, 474-516; X, 320-355) que apresentam muitos motivos em comum. O ambiente, nas duas histórias, é muito similar: tanto Mirra quanto BÍBLIS deixam sua casa (*reliquit – Met.* X, 478; *reliquerat – Met.* IX, 646), vagueiam por terras exóticas (*erravit – Met.* X, 479;

²³ Cerastas, povo que vivia na ilha de Chipre, e que Vênus metamorfoseou em touros (Ov. *Met.* X, 222).

pererrat – *Met.* IX, 645) e caem exaustas antes da metamorfose (*fessa* – *Met.* X, 480; *lassata* – *Met.* IX, 649). Versões conhecidas da história de Mirra, como a de Antonino Liberale, *Transformationes* (34) e a de Higino, *Fabulae* (58), não apresentam todo este cenário para Mirra, que há na obra ovidiana, pois a metamorfose só acontece depois do crime (GALINSKY, 1975, p.88). Declara-se que a arte do poeta está em criar elos deste tipo sem fazer das histórias uma repetição.

Certamente ao lado das similaridades apontadas entre as histórias de BÍBLIS e Mirra, há também muitas diferenças, que resultam da *uariatio* de Ovídio, que é uma postura adotada no poema. Quando Mirra começa seu monólogo, tem plena consciência do amor impiedoso que nutre por seu pai, enquanto BÍBLIS não demonstra ter a mesma consciência, uma vez que é movida cegamente pela paixão que sente pelo irmão. O monólogo de BÍBLIS termina com uma decisão, o que já não ocorre com o de Mirra. Por um lado BÍBLIS é a única protagonista de sua história, pois não se apresenta um confronto entre duas pessoas; por outro lado, personagens como CÍNIRAS, pai de Adônis (*Ov. Met.* X,299) e a ama da jovem Mirra desempenham um papel considerável na história, que é repleta de incidentes dramáticos. Embora muita atenção seja direcionada ao conflito interior de Mirra, há muito mais espaço em sua história para os acontecimentos externos do que em BÍBLIS. Quanto às metamorfoses, as duas descrições são totalmente diferentes, pois BÍBLIS cai imóvel em um total desespero e sua transformação é brevemente contada (*Ov. Met.* IX,663-665), enquanto Mirra questiona sua própria metamorfose em árvore, com um enfático discurso marcado de dor e sofrimento (*Ov. Met.* X,483-487). O poeta descreve minuciosamente os passos desta transformação (*Ov. Met.* X,489-502).

B. A relação entre as histórias de Mirra e de Adônis²⁴ é uma das coincidências não freqüentes entre a continuidade narrativa e a conexão

²⁴APOLLON., *Bibl.*, III, 14, 4; HYG., *Fab.*, 58 e 161; SERV., *ad Virg., Ecl.*, X, 18; OV., *Met.*, X, 345 es.; SERV., *ad Virg., Aen.*, V, 72; HYG., *Fab.*, 164 c; THEOCR., I, 109; III, 46 e escól.; PROP., III, 5, 38; LUCIAN., *D. Syr.*, 8; STRAB., 755; PAUS., VI, 24, 7; BION, I, 72; THEOCR., XV, 102; 136 e s.; HYG., *Fab.*, 251; Hinos órficos, 56, 9; AUS., *Epit. in Glauc.*; *Cupido crucifix.*, 57 e s.; CLEM AL., *Proptr.*, p.21 C. Cf. J. G. FRAZER, *Adonis*, trad. Ann Mus. Guimet, XXX,

temática (GALINSKY, 1975, p.89), pois Adônís é filho de Mirra - *iam placet et Veneri matrisque ulciscitur ignes* (Ov. Met. X, 524) - (agora ele seduz a própria Vênus e vinga-se da paixão que ela insuflou em sua mãe), o que leva a crer que Ovídio assume ter conhecimento de uma versão da história de Mirra, segundo a qual a cólera de Vênus instigou o desejo de Mirra por uma vida incestuosa com o próprio pai, porque a mãe de Mirra havia ofendido a deusa, ao dizer com presunção que sua filha suplantava em beleza a própria Vênus. Ovídio não apresenta este detalhe diretamente na história de Mirra, pois o poeta procura estabelecer uma semelhança com a situação de BÍblis, todavia faz referência a esta versão para conectar as duas histórias. Adônís, recém-nascido, é banhado pelas ninfas com as lágrimas de sua mãe, Mirra. Entretanto Ovídio desvia do caráter de piedade e de dor centralizado na história de Mirra, ao mostrar, com certo humor, a imagem de Adônís como um dos Cupidos nus retratados em pinturas:

Até²⁵ a Inveja elogiou sua beleza. Ele se parecia com os corpos nus dos Amores pintados nos quadros; mas, para que não houvesse a menor diferença, ter-se-ia que lhe dar uma harpa ou retirá-la daqueles (Cupidos).²⁶

Depois da imagem apresentada, a transição se acelera para um passo mais exuberante, para a juventude de Adônís (Ov. Met. X, 522-523). A função desta transição é preparar para a noção da vingança de Mirra sobre Vênus, a qual Ovídio incorporou em sua versão do mito. Vênus, mãe de Cupido, se apaixona intensamente por Adônís, o qual, segundo o poeta, é a imagem de Cupido; portanto, há uma sugestão de que a deusa do amor continua o padrão de incesto que ela mesma havia infligido sobre Mirra e por fim o desfecho de seu amor será desastroso (GALINSKY, 1975, p.102).

Similarmente a natureza do amor de Mirra é relatada como contraste com o caráter do amor de Orfeu, o cantor de todas essas fábulas, exceto a de

Paris, 1921. Cf. E. REINER, *Die rituelle Totenklage*, Tübingen, 1938; S. RONZEVILLE, *Mél. Univ. Saint-Joseph*, Beyrouth, 1929, p. 141-204 (GRIMAL, 1997, p.6).

²⁵ Todas as traduções latinas foram feitas por esta autora.

²⁶ (Ov. Met. X, 515-518) *Laudaret faciem Liur quoque; qualia namque
Corpora nudorum tabula pinguntur Amorum
Talis erat, sed, ne faciat discrimina cultus,
Aut huic adde leuis, aut illi deme pharetras.*

Ífis, a de BÍblis e a de Ciparisso, mas a história de Mirra, contada por Orfeu, é um exemplo do castigo que uma jovem, desvairada por uma paixão proibida, recebe por sua luxúria: *meruisse libidine poenam* (Ov. *Met.* X, 154). Orfeu, como Mirra, também foi punido pelos deuses por uma transgressão, não resultante da *libido*, mas do afeto conjugal. O tema da punição divina, que Orfeu canta nas fábulas como a de Mirra, volta-se para sua própria situação, o que se configura como um procedimento típico de criar *speciem unius corporis* (GALINSKY,1975,p.90). Embora as histórias de Orfeu e Mirra mostrem uma abordagem diferente de amor, apresentam aspectos em comum, tais como, o excesso de sofrimento que o amor pode causar e o destino entre a vida e a morte de Eurídice e de Mirra.

Constata-se também como aspecto de unidade deste grupo a relação entre as várias fábulas cantadas por Orfeu e para o próprio Orfeu. Nenhuma delas apresenta uma completa analogia com a situação do cantor, mas refletem as diversas facetas de sua situação. As histórias de Ganimedes e Jacinto fornecem elos para a história de Orfeu, o amor homossexual depois da perda de Eurídice. Por sua brevidade, Cerastas e Propétidas têm a função de introduzir outras histórias, mas também reforçam temas da punição merecida e da *libido* depravada que contrastam com a situação de Orfeu. A imerecida punição de Orfeu consiste tanto na perda de Eurídice quanto na sua morte pelas mãos das Mênades. As Propétidas foram transformadas em pedra, *rigidus silix* (Ov. *Met.* X,242). Orfeu pode mover uma pedra pelo poder de seu canto (Ov. *Met.* XI,10-13) e *rigidi silices* lamentam sua morte (Ov. *Met.* XI, 45). Orfeu, pelo poder de seu canto, chama as árvores, as quais muitas tinham sofrido o processo de metamorfose (Ov. *Met.* X,88-144). O que representa um tributo final para o poder do canto, pois foi Baco que transformou as Mênades em árvores (Ov. *Met.* XI, 67- 84) que parece ter sido Ovídio que inventou esta metamorfose (GALINSKY, 1975, p. 90).

Das árvores evocadas por Ovídio, o destino de Ciparisso é elaborado em muitos pormenores (Ov. *Met.* X,106-142), ilustrando outro aspecto do caráter artístico de Ovídio em unificar este grupo de histórias (Ov. *Met.* IX, 450-XI, 84). O poeta evita estabelecer uma extensa analogia do próprio destino de

Orfeu com as lendas cantadas por ele, embora elas tenham certos temas em comum. Ao invés disto, fortes paralelos das lendas principais cantadas por Orfeu são fornecidos pelas três principais histórias que precedem o recital de Orfeu.

Assim se desenrola a proposta de elos entre as histórias, uma técnica que se registra em uma organização interna do grupo. Este procedimento de Ovídio pode ser conectado com o tema da metamorfose. Uma ligação orgânica, *propter hoc*, entre histórias verdadeiras de metamorfose era raramente possível, porque tais histórias, pela própria natureza, terminavam nelas mesmas. A alternativa, então, era criar unidade para a repetição não variada do tema, o que evidentemente Ovídio não fez. As implicações do tema da metamorfose forneceram a oportunidade a Ovídio de desviar das relações *propter hoc*²⁷ como princípio de organização do poema. Ao invés de uma reiteração monótona de um único tema, Ovídio empregou afinidades temáticas entre as várias histórias para dar ao leitor uma impressão de unidade do poema.

Pela exemplificação do grupo mencionado acima, percebe-se uma distinção básica entre continuidade narrativa e unidade temática, pois Ovídio sempre mantém viva a continuidade narrativa, a *perpetuitas carminis*, pelos caminhos mais tênues de transições (GALINSKY, 1975, p. 91). A história de BÍBLIS ocorre em Mileto e a de ÍFIS em Creta. Para estabelecer um elo entre as histórias, Ovídio diz que a história de BÍBLIS podia ter preenchido as cem cidades de Creta, exceto se Creta tivesse produzido um milagre, isto é, a transformação de ÍFIS (Ov. *Met.* IX,666- 668). Similarmente é forçada a transição da história de ÍFIS para a de Orfeu: Himeneu, deus do casamento, simplesmente voa do casamento de ÍFIS e lanteu para a Trácia, quando Orfeu está chamando por ele em vão (Ov. *Met.* X,1-3). Até Ganimedes e Jacinto pertencem aos *pueros dilectos superis*, sobre os quais Orfeu pretende cantar (Ov. *Met.* X,153- 154), apenas um simples *te quoque* é suficiente para

²⁷As *Metamorfoses* não têm a unidade complexa, orgânica postulada por Aristóteles (*Poética* 1452 a 10). Ovídio usa algumas vezes relações causais, com vários graus de intrínseca conexão, para unir uma história a outra. Entretanto, a maioria dos diversos mitos são contados *post hoc* e não *propter hoc*(GALINSKY, 1975, p.91).

estabelecer a transição (Ov. *Met.* X,162); no entanto, os contrapontos temáticos reais de Jacinto são Adônis e Ciparisso e não Ganimedes. A transição de Jacinto para as Propétidas e Cerastas é apresentada em termos de um contraste artificial, que tematicamente é irrelevante. Esparta, Ovídio diz, não se envergonhou por celebrar Jacinto como seu filho (Ov. *Met.* X,217), mas Cipro preferia negar o parentesco com as Propétidas e Cerastas (Ov. *Met.* X,220-223). Assim Ovídio conecta a história de Mirra, inconsistentemente, com Cipro, e o veículo de transição da história de Pigmalião para a de Mirra e Adônis se torna a genealogia. Mirra é neta de Pigmalião e Adônis é seu filho.

Ovídio, desta forma, cai em uma seqüência temporal, a cronológica *perpetuitas carminis*. O ponto interessante é que nenhum dos dispositivos que Ovídio usa para efetuar as transições e a continuidade narrativa é responsável por unificar a tessitura das várias histórias do grupo.

A mescla de gêneros literários não teve origem com Ovídio, pois primeiramente foi um fenômeno da era helenística. Embora a mistura de gêneros se apresente muito freqüente nas *Metamorfoses*, o poeta é consciente desta mescla combinatória de tal forma que a organização do poema não se mostre acidental, pois a postura é proposital. Portanto, neste mosaico, o poema é organizado em uma linha cronológica com elos temáticos em uma tessitura completa de diversos gêneros literários. Certamente, Ovídio não contou uma história depois de outra aleatoriamente. Há uma sugestão de uma linha cronológica, esboçada no próêmio do poema; no entanto, o ponto importante é esclarecer que se trata de uma linha sugestiva e não de um rígido esquema. O que torna um princípio de organização do poema é o emprego constante da metamorfose, pois as diversas lendas não seguem uma ordenação realmente cronológica, mas uma proposta de seqüência cronológica geral. Primeiramente há a criação, então a queda do homem, depois o dilúvio, seguido do repovoamento da terra. Os mitos de Hércules e dos argonautas precedem a queda de Tróia, que é seguida das aventuras dos líderes gregos e troianos. As histórias de Rômulo, Numa, e a deificação de Júlio César são apresentadas no final do poema. Há exceções deliberadas na seqüência cronológica, tais como a história de Calisto (Ov. *Met.* II,401-530) que se apresenta depois da história

de Faetonte (Ov. *Met.* II,176); a apresentação de Atlas, uma gigantesca montanha que segura o céu (Ov. *Met.* II, 296-297), porém a lenda de sua transformação por Perseu só será contada dois livros depois (Ov. *Met.* IV, 631-662). Lê-se sobre a morte de Mêmnon²⁸ somente depois da Guerra de Tróia (Ov. *Met.* XIII,576-622); só se sabe sobre uma das façanhas de Hércules (Ov. *Met.* XI,212-215) depois do relato de sua morte, em dois livros anteriores (Ov. *Met.* IX, 272).

Em suma, o poeta Ovídio não tem a única intenção de oferecer diversas interpretações, sua meta é muito mais ousada, pois quer provocar perturbação com esta mistura de gêneros. O que se lê não é o resultado de um plano que falhou, nem um desenho que se desviou em sua realização, nem representa um mero caos, pois o poema clama um mote: *discors concordia* (Ov. *Met.* I,433), não em sentido metafísico de desordem do universo, mas como fluxo da evolução das pessoas e das coisas.

BIBLIOGRAFIA:

AHL, Frederick. **Metaformations: soundplay and wordplay in Ovid and other classical poets.** Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

ALLEN, W.F.; GREENOUGH, J.B. **Selections from Ovid- chiefly the Metamorphoses.** Boston: Ginn and Company, 1890.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Editora Papirus, 2003.

GALINSKY, G. K. **Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects.** Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975.

GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana.** Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

OTIS, B. **Ovid as an epic poet.** Cambridge: University Press, 1966.

²⁸ Mêmnon, filho de Aurora e de Titono, um dos filhos de Laomedonte e irmão de Príamo, foi morto por Aquiles em combate, mas Aurora conseguiu de Júpiter a imortalidade de seu filho, e voou para lhe recolher o cadáver e o transportar para a Etiópia. As lágrimas que Aurora chorou são as gotas de orvalho que se vêem de manhã nos campos (GRIMAL, 1997, p.302).

OVIDE. **Les métamorphoses**. Tomes I, II, III .Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1994.

SOLODOW, J. B. **The World of Ovid's Metamorphoses**. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1988.

TOSI, R. **Dicionário de sentenças latinas e gregas**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

TRONCHET, G. **La Métamorphose à l'oeuvre** – recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses. Paris: Éditions Peeters Louvain, 1998.