

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Paulo Eduardo de Barros Veiga

A Cosmogonia nas *Metamorfoses* de Ovídio: um estudo sobre as figuras da origem do mundo, com Tradução e Notas



Paulo Eduardo de Barros Veiga

A Cosmogonia nas *Metamorfoses* de Ovídio: um estudo sobre as figuras da origem do mundo, com Tradução e Notas

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Câmpus de Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Thamos

Araraquara - SP

2017

Veiga, Paulo Eduardo de Barros
A Cosmogonia nas Metamorfoses de Ovídio: um estudo
sobre as figuras da origem do mundo, com Tradução e
Notas / Paulo Eduardo de Barros Veiga – 2017
219 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Márcio Thamos

1. Poesia Latina. 2. Estudos Semióticos. 3. Tradução.
I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Aos meus pais, Antonio e Vera.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, que me oferece – desde 2004, início de minha Graduação no curso de Letras – um ensino de excelência. Nesse espaço, de formação acadêmica e de resistência da democracia – em um momento em que o discurso da produtividade ou da quantidade tudo desumaniza – posso vivenciar, com liberdade, o ensino público e gratuito, necessário a um país esclarecido e menos desigual.

Ao meu orientador, Prof. Márcio, que, desde 2004, ensina-me a ver o mar e a imensidão, em mergulhos, cada vez mais profundos, na poesia. Com seriedade, generosidade, liberdade, confiança, amizade e um cuidado enorme, desperta-me – sempre mais – às Letras e ao mundo.

Aos meus queridos professores – cujas vozes ressoam em mim – por todos esforços e afetos: Alceu, Brunno, Dejalma, Fernando Brandão, Giovanna, João, Márcia, Marisa, Maria Célia, Maria Clara, Ricardo (*in memoriam*), Sylvia, Ude... (contenho-me na lista, mas não na memória e no coração). Também, aos professores da banca – Prof. Brunno, Profa. Elaine, Profa. Neiva e Profa. Ude - que dividem comigo um momento tão especial, agradeço o cuidado da leitura e a dedicação.

Aos funcionários da Faculdade, que me deram toda a atenção de que precisei, por seus serviços e por seus sorrisos.

Aos meus colegas de trabalho e amigos, que acreditam em mim e que tornam a minha vida mais leve, sempre dispostos, seja me ajudando com tarefas, seja com palavras: André, Cris, Elaine, Fabiana, Liani, Liliane, Nuno, Renato, Renata...

À Natália e à Louise, “família adquirida”, por me receber, sempre, de “portas e braços abertos” e por serem capazes – com mágica, samba e muito sorriso – de transformar a rotina e a vida em leveza e alegria. À Natália – minha consciência – agradeço também a leitura cuidadosa da tese e as constantes reflexões sobre Semiótica e sobre a vida.

Aos amigos, doces companhias, agradeço a gentileza doada – cada um ao seu modo. Obrigado por cederem um pouquinho do tempo, por darem muitas dicas, bons conselhos, incentivos importantes, sugestões pertinentes, por terem paciência e por desfrutarem comigo sabores da vida, em momentos cuidados: Amauri, Arthur, Betinha, Carol, Cris, Elaine, Elina, Ingrid, Isa, Júnior e os parceiros da música, Letícia, Marcela, Marco Aurélio, Sabrina...

Aos meus alunos, porque também me ensinam.

À Priscila – Diadorim – que caminha comigo, para além do “de-Janeiro”, com força e coragem, em todos os momentos. Com você, as veredas da vida fazem mais sentido porque se tornam mais profundas, em laço, afeto e metáfora.

À família, calma, terra e coração, Antonio, Vera, Daniel, Andrezza, Flávio, Eduardo, por tudo, *ab ouo*.

Agradeço.

RESUMO

Ovídio (43 a. C. - 17 d. C.), poeta do período Clássico da Roma Antiga, mais precisamente da época de Augusto, escreveu por volta de 8 d. C. a obra intitulada *Metamorfoses* (*Metamorphoseon libri*), um longo poema dividido em quinze livros. De modo geral, narram-se diversos mitos, com enfoque nas transformações de seres e de coisas. Esta pesquisa tem como còrpus parte do Livro I, mais especificamente os hexâmetros de número 1 a 451, em que Ovídio conta histórias mitológicas a respeito da origem do mundo. Ou seja, o tema central dos versos escolhidos é a *Cosmogonia*, um conjunto de mitos etiológicos que narra o princípio do universo e as transformações que o mundo sofreu para chegar à forma atual. Este trabalho, inspirado na Semiótica greimasiana, procurou compreender o processo de construção de sentido no texto, com um olhar voltado para as figuras que compõem a Cosmogonia, no nível discursivo. Para essa compreensão, investigaram-se, com maior ênfase, os recursos figurativos e icônicos percebidos nos versos de Ovídio. Assim, observaram-se, no poema, as *figuras* que revestem determinado *tema* e o encadeamento delas, na busca pelo sentido. Desse modo, analisaram-se o signo, a sua expressão e os efeitos de sentido que contribuem para a formação do poético no texto ovidiano. Além disso, tendo em vista a leitura da obra de um antigo romano no original latino, propôs-se, inclusive como subsídio à análise literária, uma “tradução de serviço”, acompanhada de notas de referência mítico-cultural. Essa tradução, basicamente, procurou descrever o sistema gramatical latino, a fim de compreendê-lo em um nível linguístico. Já as notas de referência voltaram-se à relação do texto com a Cultura, empenhando-se em explicá-la. Tratando-se de um estudo voltado à poesia, escandiram-se alguns hexâmetros em busca de dados de métrica que favoreçam a construção do sentido poético. Em suma, na pesquisa, destacou-se o *modo como* o texto literário foi construído por Ovídio, autor das *Metamorfoses*, que, com alto burilamento estético, cantou a Cosmogonia.

Palavras-chave: Ovídio. Cosmogonia. Figuratividade. Tradução.

ABSTRACT

Ovid (43 BC – AD 17), poet of the Classic period of Ancient Rome, more precisely from the time of Augustus, wrote around 8 AD a work entitled Metamorphoses (Metamorphoseon libri), a long poem divided in fifteen Books. In general, several myths are narrated, focusing on the transformations of beings and things. This research has as corpus part of Book I, more specifically the hexameters of number 1 to 451, in which Ovid tells mythological histories regarding the origin of the world. That is, the central theme of the chosen verses is the Cosmogony, a set of etiological myths that tells the principle of the universe and the transformations that the world underwent to arrive at the present form. This work, inspired by greimasian Semiotics, sought to understand the process of construction of meaning in the text, with a look at the figures that make up the Cosmogony's theme, in the discursive level. For this understanding, the figurative and iconic features, perceived in the verses of Ovid, were investigated more emphatically. Thus, in the poem, the figures that cover a certain theme and the chain of them, in the search for meaning, were observed. In this way, the sign, its expression and the effects of sense that contribute to the formation of the poetic in the Ovidian text were analyzed. Moreover, in view of the reading of the work of an ancient Roman in original Latin, a "translation of service", accompanied by notes of mythical-cultural reference, was also proposed as a subsidy to literary analysis. This translation basically sought to describe the Latin grammatical system to understand it on a linguistic level. The reference notes, however, turned to the relation between the text and Culture, seeking to explain it. As a study of poetry, some hexameters were analyzed in search of metric data that favor the construction of the poetic sense. In short, the research highlighted the way in which the literary text was constructed by Ovid, the author of Metamorphoses, who, with high aesthetic level, sang the Cosmogony.

Keywords: Ovid. Cosmogony. Figurativity. Translation.

Em suma, o poeta é o que sabe ver.

Mário Quintana (2013, p. 243)

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1.1. Estudo introdutório sobre as <i>Metamorfoses</i>, de Ovídio	14
1.1.1. Sobre Ovídio	14
1.1.2. Sobre as <i>Metamorfoses</i>	16
1.1.3. Transformações	21
1.1.4. Gênero e Estilo	25
1.1.5. Os principais mitos presentes nos versos de número 1 a 451 do Livro I das <i>Metamorfoses</i> , de Ovídio	30
1.1.5.1. O Caos	31
1.1.5.2. As quatro Idades	32
1.1.5.3. O Dilúvio	35
1.1.5.4. Deucalião e Pirra	36
1.1.6. Proposição e Invocação	37
1.1.6.1. Cosmogonia: sopro e criação	39
1.1.6.2. Fumo, Boca, as Musas e o canto do poeta	44
2. <i>METAMORPHOSEON LIBRI</i>: O TEXTO EM LATIM	47
2.1. Ovídio, <i>Metamorfoses</i>, I, 1-451	47
3. CONSIDERAÇÕES SOBRE TRADUÇÃO E NOTAS	56
3.1. Tradução e Notas	58
4. ANÁLISE DAS FIGURAS DO EPISÓDIO COSMOGÔNICO	72
4.1. A origem do mundo (hex. 5-20)	73
4.2. A separação dos elementos (hex. 21-75)	86
4.3. A criação do homem (hex. 76-88)	95
4.4. O mito das quatro Idades	106
4.4.1. A Idade de ouro (hex. 89-112)	107
4.4.2. A Idade de Prata (hex. 113-124)	119
4.4.3. A Idade de Bronze (hex. 125-127)	126
4.4.4. A Idade de Ferro (hex. 127-150)	131
4.5. A Gigantomaquia (hex. 151-162)	140
4.6. Consílio dos deuses e a história de Licaão (hex. 163-252)	143
4.7. O Dilúvio (hex. 253-312)	157
4.8. Deucalião e Pirra (hex. 313-415)	170
4.9. Criação dos animais e da serpente Píton (hex. 416-451)	183
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	188
Referências	195
Anexo I – Escansão	204
Anexo II – A tradução de Bocage	207

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Todo poema se dirige à memória do homem
(BRODSKY, 1994, p. 86).

A poesia clássica de Ovídio, poeta romano do século primeiro de nossa Era, expressa parte fundamental da cultura de seu povo e perpetua-a. O livro de Ovídio, as *Metamorfoses*, eleito como objeto de nossa pesquisa, ao contar diversas histórias de transformação, resguarda, sobre os seres e as coisas do mundo, um saber mítico, estilizado pela palavra particular do poeta. Inicia-se este trabalho com essa consciência, a de que a poesia não deixa de conter uma experiência humana mais ampla do que aquela que permite a realidade física de seu autor. Ou seja, do ponto de vista clássico – em oposição ao pensamento romântico, de orientação mais individual – a poesia é, essencialmente, coletiva e dialoga, principalmente, com histórias orais de um povo. Ela expressa, pois, sintetizando-o em imagens, um pensamento ou um saber poético, que não necessariamente se restringe a limites territoriais e a datações, mas se expande perfumando a literatura universal com um perpétuo frescor atemporal (CALVINO, 2007).

Ao ler hexâmetros de Ovídio, exalta-se, primeiramente, a consciência de um povo sobre o mundo, expressa, por excelência, pelos mitos, em forma de palavra poética, esteticamente planejada. Nos versos do poeta sulmonense, portanto, há um saber coletivo, ou ainda, uma consciência mítica, construída pela sociedade romana, ao longo dos séculos, e particularmente condensada pela *fala* (no sentido atribuído por Saussure¹) de Ovídio.

Ao afirmar que se percebe, nos versos ovidianos, a expressão cultural de um povo, portanto, uma construção coletiva, mais que individual, não se recusa, de modo algum, a particularidade do discurso de Ovídio, a sua composição imagética, que dialoga com essa consciência, em nível intertextual com a Cultura.

Em relação à produção artística individual e à coletiva, vale notar que “o que chamamos arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nestes casos, perde-se quase sempre a identidade do criador-protótipo” (CANDIDO, 2000, p. 23). Portanto, mais a obra do que o autor, o *cópus* é a parte escolhida de uma coletividade, como representação seja de um sistema linguístico, seja de uma cultura.

¹ No *Curso de Linguística Geral*, Saussure, ao distinguir *língua* e *fala*, afirma que “a fala é, ao contrário [da língua], um ato individual de vontade e inteligência, no qual convém distinguir: 1.º, as combinações pelas quais o falante realiza o código da língua no propósito de exprimir seu pensamento pessoal; 2.º, o mecanismo psicofísico que lhe permite exteriorizar essas combinações” (SAUSSURE, 2013, p. 22).

A ideia de que ao texto poético associa-se uma cultura e, por conseguinte, um saber, surge, não de uma concepção estritamente literária, mas de um conceito linguístico: língua e cultura não se dissociam (BENVENISTE, 1995). É válido lembrar, pois, que a língua materna de Ovídio é a latina, pela qual se expressa, em um sentido dialógico, o emaranhado de vozes de sua cultura, a romana. A língua, dessa forma, está fortemente associada à cultura de seu povo e à sua tradição oral.

Benveniste elucida que “pela língua o homem assimila a cultura, a perpetua ou a transforma” (1995, p. 32). Ademais, o linguista afirma que “o caráter natural da língua, de ser composta de signos, poderia ser comum ao conjunto dos fenômenos sociais que constituem a cultura” (*Idem*, p. 47). Não podemos, portanto, desvincular a cultura romana da língua latina, falada pelo antigo romano (LIMA, 1995).

Nessa cultura complexa, a romana, notadamente, há diálogo com os gregos e com outros povos, que formam, também, uma consciência geral da Antiguidade. O mito, poeticamente estilizado nos versos de Ovídio, faz notar o “espírito” do povo romano, tomando o cuidado de não generalizar esse povo vasto – que perdurou por muitos anos em território não apenas itálico, e expandiu e transformou-se. Pelo verso, portanto, identifica-se uma expressão cultural, construída por séculos e condensada pelos artistas do início de nossa Era, cujo representante, por nós eleito, é Ovídio, ainda melhor, o seu texto poético.

Ovídio concebe, em sua obra, um mundo complexo, criado, desde o início, como um sistema. Seu modelo cosmogônico, de cunho epicurista, apresenta um saber, que parece dialogar com outras áreas do conhecimento humano, seja a Arte, seja a Ciência. No entanto, o seu discurso não é científico, senão poético, metafórico e também filosófico.

Ressalta-se que os mitos antigos não são reflexos, jamais, de uma sociedade primitiva e ultrapassada, que se vale de histórias para suprir a falta de cientificidade. Ao contrário, esses mitos, veiculados em versos, expressam uma profunda consciência da existência, verbalizada, como escolha expressiva, pela linguagem poética.

O poeta é capaz, dessa forma, de tornar concreto, por meio da composição de imagens em palavras, um pensamento humano, ou ainda, o pensamento de uma nação, mais especificamente, o romano do início da Era cristã, matriz do homem contemporâneo ocidental.

Nesse caso, os mitos são narrativas que estabelecem ideias, valores, pensamentos ou saberes, mediante construções figurativas, personificações e metáforas, de modo mais concreto ou imagético possível. É justo afirmar que a poesia de Ovídio, até hoje, é uma das principais fontes desses mitos, elevados a um alto grau de aprimoramento estético.

A respeito do fenômeno da concretização, em imagem, de saberes abstratos, ou seja, a *hipóstase* do pensamento humano – a sua “corporificação” –, Cassirer (2009) sustenta que é importante considerar a concretização da palavra para que se apreenda a abstração do pensamento ou a *realidade espiritual* de um povo. Adianta-se que esse ponto de vista, que percebe a materialidade, fundamenta o modo de leitura aqui adotado, que parte do nível mais concreto do texto para chegar ao mais abstrato, qual seja, a compreensão temática. Assim, comenta Cassirer:

De fato, a palavra, a linguagem, é que realmente desvenda ao homem aquele mundo que está mais próximo dele que o próprio ser físico dos objetos e que afeta mais diretamente sua felicidade ou sua desgraça. Somente ela torna possível a permanência e vida do homem na comunidade (...). Mas ainda aqui a função criativa, ao se realizar, não é apreendida como tal; toda a energia do atuar espiritual é transferida ao produto desta atividade, fica como que amarrada a este e só é reverberada por ele como no reflexo. Também aqui, como no caso das ferramentas, toda espontaneidade é, pois, interpretada como receptividade, toda criação como ser e tudo o que é produto da subjetividade como substancialidade. Todavia, justamente esta hipóstase mítica da Palavra tem significação decisiva no desenvolvimento do espírito humano, pois importa na primeira forma pela qual se torna apreensível como tal o poder espiritual inerente à palavra; a palavra tem que ser concebida, no sentido mítico, como ser substancial e como força substancial, antes que se possa considerá-la no sentido ideacional, como órgão do espírito, como função fundamental da construção e articulação da realidade espiritual (CASSIRER, 2009, p. 78-79).

É também a *realidade espiritual* de um povo, portanto, que está expressa na palavra ovidiana, ou ainda, na *fala* ovidiana, bem como, subjacente a ela, o seu sistema linguístico, o Latim, a que a *fala* permite acesso. Das escolhas de palavras, nessa *língua*, por Ovídio, é possível ter contato com parte essencial da consciência mítica de um povo – aquela que a sua poesia, ao máximo, expressa – e perceber, sensorialmente (à medida do possível), a estesia do discurso literário poeticamente estilizado.

A esse *espírito romano*, a materialidade literária dá ao homem contemporâneo acesso. São as palavras do discurso poético que enformam, por meio da imagem, esse mundo antigo, matriz de nossa identidade.

Quanto à criação de imagens por palavras como fenômeno inerente da poesia, cuja parte abstrata contém um pensamento, que, geralmente, encerra uma percepção filosófica do mundo, Hegel (1770-1831) explica que, usualmente, “podemos designar o representar poético como *imagético*, na medida em que ele conduz diante dos olhos, em vez da essência abstrata, a efetividade concreta [dela] (...)” (HEGEL, 2004 [1842], p. 50).

Desse modo, a palavra concreta, mais propriamente o percurso figurativo (no sentido greimasiano), estabelece a ponte que acessa a consciência abstrata ou, por assim dizer, o pensamento mítico como “espírito coletivo” de um povo. Os processos figurativos e temáticos, portanto, solidarizam-se para a construção global do texto. Bertrand (2003, p. 154), a respeito da figuratividade, afirma que “o conceito de figuratividade está enraizado mais profundamente na teoria do sentido, e permite, por isso mesmo, considerar de maneira mais ampla os fenômenos semânticos e as realizações culturais que se ligam aos processos de figurativização”.

O estudo do nível discursivo do texto, logo, busca compreender o sentido do texto ovidiano e, na concepção geral, a construção imagética dos mitos, expressos pelas figuras, sob que residem os temas do texto. Da análise do nível figurativo, não considerando apenas os aspectos do conteúdo, mas também os da expressão, na manifestação, compreende-se a estrutura temática do texto. Parte-se, resumidamente, das *figuras*, no nível discursivo, para o reconhecimento do tema, no nível fundamental. Em suma, o objetivo principal desta pesquisa é analisar as *figuras* do texto, visando-lhes à descrição metalinguística, haja vista o *tema*.

A fim de organizar a exposição da tese, considerando essa proposta de leitura, dividiu-se a pesquisa em três partes principais, quais sejam, um “Estudo introdutório”, a “Tradução e Notas” e a análise do texto que a tese propõe.

O “Estudo introdutório”, sucintamente, tem como finalidade propiciar ao leitor um panorama das *Metamorfoses*, tendo em vista, primeiramente, o autor e, em seguida, uma visão geral da obra. O intuito é contextualizar o corpúsculo por meio de comentários gerais, seja, por exemplo, sobre a localização das *Metamorfoses* nas obras do autor, seja sobre o enredo dos mitos mais importantes presentes no Livro I.

Em segundo lugar, apresentam-se o texto latino, estabelecido por Georges Lafaye, nas edições *Les Belles Lettres*, e a tradução em prosa, com as notas de referência. Acrescenta-se, também, em anexo, a tradução do poeta Bocage (1765-1805), para que o leitor tenha acesso, em língua portuguesa, a um equivalente poético do texto latino e possa desfrutar de sua dimensão poética.

Em terceiro lugar, encontra-se o estudo do texto, propriamente, que se pretende seja a parte de maior fôlego da pesquisa. Trata-se de um trabalho voltado, principalmente, à análise das figuras do texto e de possíveis recursos icônicos, bem como à descrição metalinguística de determinados efeitos de sentido captados pela percepção.

Devido à pluralidade de histórias míticas narradas por Ovídio, no Livro I das *Metamorfoses*, optou-se por fazer um recorte subtemático de trechos, identificando episódios específicos. Ressalta-se que o trabalho tem como intuito analisar parte do Livro I das

Metamorfoses de Ovídio, que narra uma sucessão de histórias sobre a criação do mundo em transformação.

Acresce-se que as citações em língua estrangeira foram traduzidas pelo autor da tese, em notas de rodapé. Em caso de traduções citadas, o nome do tradutor foi indicado entre parênteses, também em nota de rodapé, após a tradução. Reforça-se que, quando não se indicou o tradutor, ela é do pesquisador. O cuidado de transpor de uma língua para o vernáculo todas as citações justifica-se por uma tentativa de democratizar, o máximo possível, a leitura da tese, seja por leitores que não sabem latim, seja por aqueles que desconhecem outras línguas estrangeiras e desejam compreender, também, as referências.

A pesquisa quer, em suma, mediante o discurso metalinguístico, sublinhar a qualidade plástica dos versos de Ovídio – a sua literariedade – ao expressar imagens, cuja sucessão gera uma narrativa. É, antes de tudo, um estudo que procura compreender, com seu modo particular de ler um texto, inspirado pelos conceitos de *tema* e de *figura*, bem como pelos Estudos Clássicos em geral, o fenômeno poético.

1.1. Estudo introdutório sobre as *Metamorfoses*, de Ovídio

Antes de seguir à análise literária a que a tese se propõe, contextualiza-se o corpus por meio de um estudo inicial, a fim de apresentar informações preliminares sobre a obra investigada. Dessa forma, o intuito da seção “Estudo introdutório sobre as *Metamorfoses*, de Ovídio” é expor uma visão panorâmica sobre o autor do corpus da pesquisa e sobre a obra em análise, com destaque ao Livro I.

Esta seção propicia um momento de contato inicial com o texto ovidiano. Parte-se, gradativamente, de um olhar mais geral para um mais específico. Assim, comenta-se primeiramente sobre o autor e sobre os aspectos gerais da obra. Posteriormente, abordam-se detalhes de enredo de parte do Livro I, que trata sobre os primórdios da origem do mundo, a partir de Caos, entidade mítica primeira.

Em suma, o estudo introdutório, de modo gradativo, parte do mais amplo ao mais específico, isto é, do contexto do autor a detalhes de enredo da obra. Visa-se, nesse momento, a um panorama do texto ovidiano, do mais geral ao mais específico, sejam informações sobre o autor, sejam as principais histórias míticas presentes em parte do Livro I.

1.1.1. Sobre Ovídio

Públio Ovídio Nasão (*Publius Ovidius Nasus*) foi um poeta romano autor de várias obras, dentre as quais se destacam as *Heróides* (*Heroidum epistolae*), os *Amores* (*Amores*), a *Arte de amar* (*Ars amatoria*) e as *Metamorfoses* (*Metamorphoseon libri*), sua obra de maior extensão, constituída de 11.995 hexâmetros.

O poeta nasceu no ano de 43 a. C., em Sulmona, cidade localizada atualmente em *Abruzzo*, Estado que faz fronteira com o *Lazio*, na Itália. Sua família era da classe dos *equites*² e garantiu aos filhos, no caso, Ovídio e seu irmão mais velho, o acesso à educação, mais especificamente, aos estudos de Retórica. Apesar de tentar tornar-se um homem político, como um senador, foi a poesia que o levou ao caminho da fama.

Em seu livro de poemas considerado autobiográfico, *Tristia*, referindo-se à sua inclinação à Literatura, mais especificamente, à poesia, muito mais do que à prosa, Ovídio (IV, 25-26) escreve:

*Sponte sua carmen numeros ueniebat ad aptos
et quod temptabam dicere uersus erat.*

Por sua espontânea vontade, o poema chegava em ritmos próprios
E tudo que eu tentava dizer era verso.

Ovídio pertence ao período clássico da literatura latina, tendo vivido durante a época de Augusto, entre 43 a. C. e 14 d. C, quando o império romano encontrava-se no, tradicionalmente chamado, “século de ouro”, momento de grande expansão do território e da cultura romanos (CONTE, 1999).

É válido destacar que o poeta sulmonense foi um dos participantes do “Círculo de Mecenas”, um agrupamento de artistas e intelectuais cujo responsável era Mecenas, agente cultural de Augusto e incentivador das Artes. Nesse grupo, também se encontravam outros poetas, como Horácio e Virgílio. Este, autor do grande épico romano, a *Eneida*, foi um amigo mais velho de Ovídio.

Conta a tradição que o poeta sulmonense, a mando de Augusto, foi exilado, por motivos não muito bem conhecidos, para Tomi, na atual Romênia. Nunca mais retornou a Roma, tendo passado seus últimos dias no exílio, no ano de 17 ou 18 de nossa era.

²Em Latim, *eques* significa cavaleiro e, por extensão de sentido, a ordem dos cavaleiros. Faria afirma que “a ordem dos cavaleiros abrangia, a princípio, os homens que serviam na cavalaria; mais tarde passou a designar uma categoria de certos cidadãos que pagavam determinado censo e possuíam certos direitos” (FARIA, 1967). Ovídio, portanto, nasceu em uma família de posição econômica estável, pertencente à aristocracia.

Em relação a esse suposto exílio de Ovídio, o tema pode ser encontrado em seu livro *Tristia*, em que relata a sua expulsão de Roma, por Augusto, a uma região distante da capital. Acrescenta-se que essas informações, porém, muitas vezes consideradas autobiográficas, partem, principalmente, de um texto literário. Por essa razão, não há garantias de que possam ser tomadas como um fato histórico propriamente dito, uma vez que o poeta pôde, muito bem, ter projetado um *narrador* em exílio. Não seria, portanto, necessariamente, um fato autobiográfico ou histórico, mas um evento poético. Assim, o exílio ovidiano, expresso em *Tristia*, não necessariamente ocorreu em termos históricos e da forma como os versos, de cunho ficcional, contam.

Em relação ao caráter ficcional da obra literária, Nabokov, em suas *Lições de Literatura*, ensina que “a arte da escrita é algo muito inútil se não implicar, antes de tudo, a arte de ver o mundo como uma ficção em potencial” (NABOKOV, 2015, p. 38). Ainda, o autor de *Lolita*, ao entender a literatura como invenção, enfatiza com vigor: “Literatura é invenção. Ficção é ficção. Chamar uma história de verdadeira é um insulto tanto à arte quanto à verdade. Todo grande escritor é um grande impostor, mas assim é também a natureza, essa trapaceira contumaz.” (NABOKOV, 2015, p. 41). Assim, com base na lição nabokoviana, questiona-se: qual o sentido de traçar uma possível autobiografia de Ovídio a partir de seus versos - obra literária, e não histórica - considerando a ausência de documentos que o tempo não autorizou subsistir?

Por fim, nos seus últimos anos em Roma, Ovídio produziu as suas duas obras principais: os *Fastos* e as *Metamorfoses*, que foram escritas concomitantemente (HOWATSON, 2005, p. 04). Diz-se que, em seguida, Augusto envia-o ao exílio, em Tomi, onde continuou a sua produção poética, com destaque à elegia e ao gênero lírico.

1.1.2. Sobre as *Metamorfoses*

As *Metamorfoses*, de Ovídio, é um extenso poema, escrito entre 2 a 8 d. C., composto de quinze livros, totalizando 11.995 versos. Neles, narram-se várias histórias míticas relacionadas a transformações, como a história trágica de Narciso, que se transforma em flor, e a de Níobe, convertida em uma estátua que chora eternamente os filhos perdidos. Destaca-se que, devido à sua extensão, o poema é considerado o mais longo de toda a literatura latina até hoje encontrada.

Como panorama temático da obra, propõe-se um breve resumo de cada Livro, arrolando os principais mitos, para que se tenha uma noção geral da obra. Tomaram-se como referência

os estudos de Consuelo Álvarez e Rosa M^a. Iglesias (OVIDIO, 2007), encontrados em *Metamorfosis*, edição em língua espanhola.

No Livro I das *Metamorfoses*, o tema principal é a Cosmogonia, um conjunto de mitos que procura explicar a origem do universo, como a separação dos elementos cósmicos e as transformações das Idades do mundo. Em outras palavras, a Cosmogonia ou Cosmogênese é uma reunião de mitos que se ocupam em explicar a origem do universo e dos primeiros seres. Durante o relato em que se abordam as Idades do mundo, ganha destaque o dilúvio enviado por Júpiter para a terra. Em seguida, conta-se o repovoamento do mundo, por Deucalião e Pirra, únicos sobreviventes do imenso desastre. Em sequência, a partir de um relato sobre os monstros que surgem na terra, a terrível serpente Píton aparece, o que dá ensejo para contar a história de Apolo e a transformação de Dafne em árvore. Depois, é narrada a transformação de Io em vaca, que, embora possua corpo de animal, mantém a consciência humana. Io é observada constantemente por Argos, o monstro de muitos olhos, sempre atento, a mando de Juno, que sentia ciúmes da amante do deus olímpico. Por meio de uma digressão, também se conta a história de Pã e Siringe. Por fim, diante da dúvida, posta por Épafo, de que Faetonte não seria filho de Apolo, começa o episódio sobre o palácio do Sol e a queda do filho, a qual continua no livro seguinte.

O Livro II começa com a queda de Faetonte, contada, nesse momento, com mais fôlego, e encerra com o rapto de Europa por Júpiter. Entre essas duas narrativas, atravessam-se diversas histórias voltadas à Ornitogonia, que consiste no relato de transformação de homens em aves, como a transformação de Cicno em cisne, especificamente nos hexâmetros de número 367 a 400. Narram-se, ademais, Calisto transformada em Urso, por castigo de Juno, e a sua ascensão aos céus, formando a constelação de Ursa maior. Além dela, há outras narrativas de transformações, como Bato, Ocíroe e a personificação da Inveja, a primeira alegoria da obra. Finalizado o rapto de Europa, segue o próximo Livro.

O Livro III traz diversas histórias de transformação, ambientadas principalmente na região de Tebas. Inicia-se com Cadmo, fundador dessa cidade grega. A história seguinte foca o seu neto, o caçador Acteão, transformado, por Diana, em cervo, porque ele a viu banhando-se; os cães de caça que o acompanhavam devoram o dono transformado. Depois, segue a história de Sêmele, mãe de Baco, deus cuja gestação se completou nos músculos do pai, Júpiter. Em sequência, há a figura do adivinho Tirésias e, em um dos momentos altos do terceiro Livro, mais líricos e passionais, a desgraça de Narciso, que se transforma em flor. Por fim, Penteu é esquartejado pela mãe, que acreditava ver, ao invés do filho, um javali. Os mitos tebanos ainda continuam no Livro seguinte.

No Livro IV, Baco recebe suas honrarias pelas mulheres tebanas. Píramo e Tisbe, vítimas de um amor trágico, ganham destaque. Em sequência, o adultério de Vênus com Marte é posto em cena. Várias histórias seguem: a de Leucótoe, que matou sua filha; a de Clítia, Alcítoe e Hermafrodito. Muitas desgraças são narradas até à história de Cadmo e Harmonia. Por fim, Perseu, depois de ter vencido a Górgona e petrificado Atlante, enfrenta um terrível monstro marinho e consegue casar-se com Andrômeda.

No Livro V, Perseu interrompe seu relato sobre suas façanhas para ouvir Fineu, que exigia a sua prometida, Andrômeda. Em um conflito, Perseu petrifica, com a cabeça da Medusa, Fineu e parte em viagem, levando a esposa consigo. Depois, Palas vai ao Helicão para admirar Hipocrene e escuta, de uma das Musas, a história da morte de Pireneu. Em seguida, relata-se a competição de canto das Piérides. Comenta-se sobre o rapto de Prosérpina, irmã de Ceres; sobre Cíane, que se transforma em fonte; e sobre Aretusa, que indica a localização de Prosérpina, no mundo dos mortos, que está ao lado de Plutão. Além disso, este Livro aborda a transformação de Ascálafo em coruja e a das sereias em aves. Há, também, uma sucessão de historietas envolvendo Ceres e Triptolemo. Por fim, canta-se a metamorfose das Musas em pássaros.

O Livro VI continua a história sobre a competição de canto das Musas e das Piérides, exaltando a arrogância dos mortais que desejam ser superiores aos deuses. Recorda-se, nesse momento, a história de Minerva e Aracne, convertida em aranha. A partir do tema da arrogância humana, prossegue a narrativa com Níobe, esposa de Anfíão, julgando-se superior à deusa Latona, dada a extensa prole composta de quatorze filhos, sendo sete homens e sete mulheres. Como castigo, Níobe perde seus filhos, flechados por Apolo e Dafne, cuja mãe é Latona, e, de tanta dor, transforma-se numa estátua de mármore a jorrar lágrimas. Por meio de uma comparação, narra-se a transformação dos Lícios em rãs e, em seguida, o castigo de Apolo a Mársias, que considerava sua habilidade musical superior à do deus sol. O relato mais extenso nesse Livro é o de Procne e Filomela, que, após uma sequência de fatos bem trágicos, são, por fim, transformadas em aves. O Livro termina com o rapto de Oritia, por Bóreas, cujos filhos são Cálais e Zetes, que participam da expedição dos Argonautas, sobre os quais trata o Livro seguinte.

No Livro VII, iniciam-se o breve relato da viagem da nau Argos e, com mais fôlego, a história de Jasão e Medeia. Contam-se várias historietas, muitas delas bem pouco conhecidas, que se passam nas regiões de Tessália, Corinto e Atenas. Teseu, Minos, o assassinato de Andrógeno e a guerra de Atenas ganham destaque nesse Livro. Conta-se sobre a peste que assolou Egina e a transformação de formigas em homens, os Mirmidões, para recompor a

população local. O Livro termina com a narração do triste amor entre Céfalo, um exímio caçador, e Prócris, sua adorada esposa, morta, por acidente, por uma flecha do próprio marido.

O Livro VIII conta o regresso de Céfalo a Atenas e serve de “gancho” narrativo para a história do assédio de Mégara por Minos. Tendo traído a confiança de Niso, seu pai, Mégara é transformada em ave. Em Creta, Minos confina o filho em um labirinto, futuramente morto por Teseu, com ajuda de Ariadne. Em seguida, Dédalo fabrica asas para Ícaro, que morre por não seguir as instruções do pai. A caça a um terrível javali, a pedido de Calidão, é posta em cena. Atalanta, Meléagro, Teseu, Aquelau, transformado em rio, encontram-se na história. Na casa deste último, narram-se mais histórias, como a transformação de Perímele em ilha. Conta-se, depois, o idílio de Filemão e Báucis, generosamente transformados, por Júpiter, em árvores, com galhos e raízes entrelaçadas para sempre, ratificando o amor sublime. Em seguida, relata-se o castigo dado por Ceres a Erisictão, atormentado por Fome, segunda alegoria da obra. Erisictão, sentindo tanta fome que nunca se apraz, acaba devorando a si mesmo.

No Livro IX, Aquelau recorda, tristemente, a sua luta com Hércules, para quem perdeu a mão de Dejanira. Esse conflito serve de “ponte” para que Ovídio amarre a próxima história: Neso tenta violar Dejanira. São relatadas, em seguida, a trágica morte de Hércules e a sua ascensão ao Olimpo. Alcmena, mãe de Hércules, conta para Íole a história do nascimento do filho e a astúcia de Galântide, sua criada, metamorfoseada em doninha. Íole, por sua vez, conta a história de Dríope, que se transformou em flor. Em seguida, a temática do envelhecimento e do rejuvenescimento ganha destaque, com referências a Hebe, aos Alcmeônidas e Minos. Depois, fala-se sobre Mileto, que funda a cidade de seu próprio nome. Seguem-se várias histórias de amor, a partir de seus filhos, Bíblis e Cauno. Por fim, Ífis, tomada como varão para fugir da morte pelo pai, que não queria uma filha, mas um filho, compromete-se com uma jovem, Iante; para que haja as bodas, Ísis transforma Ífis em homem.

No Livro X, Himeneu, saindo das bodas de Ífis, do Livro anterior, dirige-se para o casamento de Orfeu, na Trácia. Nesse momento, no Livro X, narra-se, com fôlego, a trágica história de amor de Orfeu e Eurídice. Em sequência, narram-se a transformação de Cipariso em cipreste, o rapto de Ganimedes por Júpiter e a morte de Jacinto, a quem Apolo amava, e a sua transformação em flor de mesmo nome. Depois, em Chipre, Vênus ganha destaque no episódio de Pigmalião, o escultor que se apaixonou pela própria escultura, transformada, pela deusa, em mulher. Da união de Pigmalião com a sua escultura, nasce Pafos. Cíniras, neto de Pigmalião, casa, sem saber, com a própria filha, Mirra. Ela, fugindo da morte, após Cíniras descobrir que era a sua filha e decidir matá-la, transforma-se em árvore de mesmo nome. Em seguida, tem destaque Adônis, filho de Cíniras com Mirra, que continua sua gestação na árvore em que a

mãe foi metamorfoseada. Adônis é tão belo que Vênus se enamora dele. Em uma conversa entre a deusa e o jovem, Vênus conta a história de Atalanta e Hipômenes. Por fim, Adônis, apesar de aconselhado por Vênus a evitar as feras, acaba morto por um javali, metamorfoseado, como castigo, em anêmona.

O Livro XI inicia-se com a morte de Orfeu, pelas Bacantes, que o esquartejaram, por sentirem-se desprezadas, uma vez que o vate negava o amor das mulheres, em fidelidade à Eurídice. Conta-se sobre Midas, que obtém o dom de transformar tudo em ouro. Além disso, tendo julgado a flauta rústica de pã superior ao talento musical de Apolo, Midas é castigado pelo deus Sol, que lhe põe orelhas de burro. Depois de contar as desgraças de Midas, narra-se o infortúnio de Laomedonte, que, ao ter ajuda de Netuno a levantar muralhas de sua cidade, não soube retribuir adequadamente aos deuses, sendo punido. Também, nesse Livro, Peleu é desterrado por matar Foco, e Quíone, cujo pai, Dedalião, transforma-se em gavião, é morto por Diana. Ceix ganha destaque no Livro: desejoso de acabar com as desgraças de seu país, consulta o oráculo de Apolo. Ceix, no entanto, morre em uma tempestade. Há uma descrição bem notável do palácio de Sonho, outra alegoria ovidiana. Morfeu aparece nos sonhos da esposa de Ceix, transfigurado no marido, e conta sobre o naufrágio, devido à tempestade, e sobre o local onde está o corpo do esposo. Por fim, os dois são metamorfoseados em aves. Trata-se do relato mais longo escrito por Ovídio, em suas *Metamorfoses*. O Livro finaliza com as palavras de um velho sobre a transformação, em mergulhão, de Ésaco, cheio de dor pela morte de Hespérie, picada por uma serpente, como Eurídice.

O Livro XII inicia-se com a história sobre os preparativos da guerra de Troia. A morte de Ifigênia também é contada em cerca de 15 hexâmetros. Ovídio, nesse Livro, aproveita o comentário sobre tais preparativos e cria a sua última alegoria, a Fama. Depois, aborda-se o duelo entre Aquiles e Cicno. Arelado à história deste, Nestor conta a do tessálio Ceneu, que, nascido mulher, foi convertido em homem, após sofrer a violência de Netuno. Em seguida, narra-se, de modo bem extenso, a luta entre os Lápitas e os Centauros e o trágico amor entre Cílaro e Hilônimo, centauros que morrem juntos, um no braço do outro. Depois, há a metamorfose de Ceneu em ave. Ganham atenção, em seguida, o ataque de Tirintio a Pilos e a morte de todos os irmãos de Nestor, com destaque a Periclímeno. Por fim, volta-se à Troia e à morte de Aquiles.

No Livro XIII, inicialmente, Aquiles, Ajax e Ulisses disputam armas. Há, nesse trecho, um tratamento retórico com enfoque nos discursos dos heróis gregos: Ajax, mais rude; Ulisses, mais brilhante. Ajax comete suicídio por fracassar e, de seu sangue, surge uma flor. As troianas, vencidas na guerra, tornam-se escravas dos gregos, sofrendo uma série de desgraças. Relatam-

se os sofrimentos de Hécuba, Polidoro, Polimestor e Polixena. Aurora, que não se comove com as desgraças das troianas, lamenta a morte de Memenão. Da pira dele, surgem novas aves. Em seguida, encerra-se o foco nos gregos, para dar cena ao troiano Eneias. Em uma conversa com Ânio, Anquises descobre que seus filhos e suas filhas escapam da perseguição de Agamenão, na guerra de Troia, por terem sido transformados em pomba, por Baco. Em seguida, focam-se as filhas de Órion, Cila, outra bela jovem, Polifemo e Galateia. Iniciam-se relatos de triângulos amorosos. Acis é transformado em rio de mesmo nome. O Livro é finalizado com a história de Cila, Glauco e Circe.

No penúltimo Livro, de número XIV, inicialmente é exposto o triângulo amoroso entre Circe, Glauco e Cila, convertida por Circe em monstro marinho, que evitam os tripulantes de Eneias. Há, nesse momento, um resumo dos cinco primeiros Cantos da *Eneida*, de Virgílio. Ovídio faz menção aos Cércopes, que foram convertidos em macacos. Em seguida, foca-se a descida de Eneias ao mundo dos mortos, guiada por Sibila, em busca da rama dourada. Depois, Aquemênides comenta sobre Ulisses na Sicília e sobre o encontro do herói grego com Polifemo. Macaréu narra a conversão dos companheiros de Ulisses em porcos, feita por Circe, e também o triângulo amoroso composto por Circe, que amava Pico, homem fiel a sua esposa, e Canente. Pico é transformado em ave, e Canente morre de tristeza. Além disso, o mesmo narrador conta o embate de Eneias com Turno, que incendia os navios do herói troiano, transformados em ninfas marinhas. Com Turno morto, Árdea é metamorfoseada em garça. Em seguida, há a apoteose de Eneias e o início das histórias que se passam em território itálico. Enumeram-se os reis latinos, até Rômulo, e relata-se sobre duas divindades latinas, Pomona e Vertumno. É contado, também, o rapto das Sabinas. Quirino, nesse Livro, recompensa Rômulo pelo excelente governo. Hercília, esposa de Rômulo, é avisada por Íris da divinização do marido e é convertida na deusa Hora.

O Livro XV, o último dessa extensa obra ovidiana, inicia com o sucessor de Rômulo, Numa. Ganha foco a filosofia de Pitágoras sobre o tema das metamorfoses e sobre a grandeza de Roma. Em seguida, conta-se a transformação de Egéria em fonte, pois chorava, abundantemente, em um bosque, a morte do marido, o rei Numa. Ovídio relata, depois, a recusa de Cipo em ser rei. O narrador invoca, mais uma vez, as musas para que lhe ajudem a contar sobre a vinda de Esculápio à ilha Tiberina. Por fim, por meio de uma comparação com a divinização de Esculápio, narram-se a apoteose e o catasterismo de César, metamorfoseado em constelação.

1.1.3. Transformações

Ovídio, em suas *Metamorfoses*, narra, portanto, *mutatas formas in noua corpora*³, isto é, transformações de “formas” em “corpos”. Vale observar que “corpos”, nesse sentido, não são apenas os corpos humanos, compostos de membros; pode-se entender corpo como qualquer objeto material, concreto, que já se enformou. No dicionário etimológico de Ernout e Meillet, a respeito dos vocábulos *corpus* e *forma*, afirma-se que:

*corpus, -oris n.: corps (par opposition à l'âme), cf. Thes. IV, 1001, 57 sqq.), d'où "corps inanimé, cadavre" (...). Cette opposition entre corpus et anima a eu pour conséquence que corpus a désigné en outre tout objet matériel (...) "substance, matière" (tronc d'un arbre etc., cf. Thes. IV. 1019, sqq.). Comme le corps se compose d'un ensemble de parties (tête, membres, tronc), corpus s'emploie pour désigner des choses formées d'une réunion "corps, ensemble, corporation" (Thes. IV 1020, 62 sqq.).*⁴

forma, -ae f. (...): forme (sens concret), moule (...) "objet fait à la forme" (...); puis, "forme donnée à un objet matériel ou abstrait"; (...) (ERNOUT; MEILLET, 1959).⁵

“Corpo”, logo, está associado ao objeto material que define um ser, à substância de um ser, à distinção da matéria ou à sua concretização, em oposição ao “espírito”, abstrato. A “forma” seria um elemento concreto também, mas capaz de delimitar o corpo, organizá-lo ou defini-lo, como se ela fosse um “molde”. De modo geral, o corpo, muitas vezes tomado como sinônimo de forma, pode ser entendido como o resultado final da forma, pois apresenta definição.

No início do poema, portanto, nos quatro versos iniciais, Ovídio define qual é o tema do livro, a transformação de formas em substâncias corpóreas, ou seja, a metamorfose. A partir disso, tendo em vista as interpretações que ensejam as palavras “formas” e “corpora”, podem-se categorizar diferentes naturezas de transformações. Assim, o assunto do livro é tanto o fenômeno da materialização quanto o da metamorfose de um corpo em outro corpo de natureza distinta.

O primeiro tipo de transformação, que consiste na materialização ou corporificação de elementos primários, pode ser encontrado no início das *Metamorfoses*, quando Ovídio conta sobre a formação do mundo, até então sem distinção. Anderson, sobre esse início, comenta:

³ Literalmente, “formas mudadas em corpos novos”.

⁴ *corpus, -oris n.*: corpo (em oposição à alma), (...), de onde "corpo inanimado, cadáver" (...). Essa oposição entre *corpus* e *anima* resultou no *corpus* designando, além disso, qualquer objeto material (...) "substância, matéria" (tronco de uma árvore etc.), (...). Como o corpo é composto de um conjunto de partes (cabeça, membros, tronco), *corpus* é empregado para designar coisas formadas por uma reunião "corpo, conjunto, corporificação" (...).

⁵ *forma, -ae f.* (...): forma (significado concreto), molde (...) "objeto para moldar" (...); então, "forma dada a um objeto material ou abstrato".

“For a few hundred lines in Book 1, he deals with the original metamorphosis of formless matter into the various shapes comprising the visible world” (OVID, 1998, p. 07).⁶ Trata-se, portanto, das primeiras metamorfoses, ou seja, a matéria rude tomando forma e definição.

O segundo tipo de transformação, que predomina na obra ovidiana, é de seres humanos ganhando outros corpos, sempre de natureza distinta. Nesse caso, agrupam-se todas as mudanças de que sofrem os homens, transformados em, por exemplo, flores, árvores, aves, insetos, constelações, fontes e estátuas, por ação dos deuses.

Quanto ao segundo tipo, afirma Anderson: “*Thereafter, he [Ovídio] concentrates almost exclusively on human beings whose forms are changed into diverse new bodies, into animals, trees, rocks, birds, springs, flowers, constellations, insects, reptiles, and so on*” (OVID, 1998, p. 07).⁷ Ou seja, predominam-se, na obra, formas humanas ganhando novos corpos, de outra natureza.

Ainda mais, essas transformações estão relacionadas a uma mudança no próprio comportamento humano, com base na experiência de vida de cada personagem e de sua relação com os deuses, sejam favoráveis, sejam cruéis. Não se trata, logo, de uma mera transformação física, mas também moral. Níobe, por exemplo, inicialmente arrogante, torna-se uma estátua que – apesar de conservar sua aspereza e *secura*, até no palato⁸, transformado em rocha – chora eternamente como fonte.

É pertinente notar, nesse caso, a oposição entre aquilo que se encontra no estado sólido e aquilo que se encontra liquefeito, respectivamente a estátua de pedra, dura e áspera, e as lágrimas que saem do interior da estátua, uma nova substância. Da lição aprendida por Níobe, por exemplo, cruelmente ensinada pelos deuses, há a transformação de um corpo em elemento sólido, no caso, a estátua, metáfora de uma dureza tanto física quanto moral, e, em elemento líquido, as lágrimas, seu eterno arrependimento, fruto de uma experiência humana negativa com os deuses. São transformações, portanto, de experiência humana. Da mesma forma, Orfeu, por exemplo, poeta e músico, após perder a sua esposa, Eurídice, picada por uma cobra no dia de seu casamento, para de amar as mulheres, transformando a sua experiência amorosa.

Acrescenta-se ainda que o dicionário Houaiss define metamorfose como a “mudança completa de forma, natureza ou estrutura; transformação; transmutação” (HOUAISS, 2001).

⁶ Por algumas centenas de linhas no Livro 1, ele lida com a metamorfose original da matéria sem forma nas várias configurações que compõem o mundo visível.

⁷ Em seguida, ele [Ovídio] concentra-se quase exclusivamente em seres humanos cujas formas são alteradas em diversos corpos novos, em animais, árvores, rochas, pássaros, fontes, flores, constelações, insetos, répteis, e assim por diante.

⁸ A dureza do palato representa as terríveis palavras de Níobe aos deuses, mais especificamente à Latona, que se sentiu ofendida, devido à arrogância da mortal.

Logo, corroborando o mito de Orfeu, a transformação não precisa, necessariamente, ater-se à forma física, como transfiguração; a forma ou natureza psicológica, como experiência subjetiva, pode, assim, também se alterar.

Vale observar, também, a respeito da natureza dessas transformações, o que comenta Anderson, em relação ao início do poema, em que Ovídio define o seu tema e pede ajuda aos deuses:

Although he says, to translate him literally, that his subject is “forms changed into new bodies”, and the Greek title [Metamorphoseon libri] implies the same emphasis on changed forms, many readers interpret this phrase, as Humphries did in his translation, to mean simply “body changed to different forms”. However, Ovid does in fact have a greater interest in formal change than in bodily change, for he focuses on the fundamental instability of human experience in its various aspects (OVID, 1998, p. 06-07).⁹

A obra de Ovídio não narra, portanto, apenas transformações de corpos em outros corpos, que seria o sentido mais usual dado às metamorfoses. Ela conta, também, histórias de metamorfoses sobre a enformação de substâncias, como o caso dos mitos etiológicos, como se percebe na Cosmogonia, e sobre a transformação da experiência humana, como ocorre com Orfeu.

Assim, basicamente, há:

1) no sentido tradicional, transformações de corpos, como o imperador César que vira cometa; como Calisto que, por fim, torna-se uma constelação (Catasterogonia); como Filomela, que se transforma em ave (Ornitogonia); ou ainda como o homem primordial, criado a partir do barro, mistura de terra e da água da chuva, e modelado por Prometeu (Antropogonia);

2) transformações de formas indistintas em distintas (enformação), como a separação e ordenação do mar, do céu e da terra, no início da Cosmogonia;

3) transformações da experiência humana, como Orfeu, que, tendo fracassado em resgatar a sua esposa Eurídice, altera a sua experiência amorosa, inicialmente dedicada ao amor matrimonial.

Nas *Metamorfoses*, portanto, contam-se, em hexâmetros, variadas histórias de transformação, da Cosmogonia ao Catasterismo de César. Por meio delas, distribuídas em

⁹ Embora ele diga, para traduzi-lo literalmente, que seu sujeito é "formas mudadas em novos corpos", e o título grego [*Metamorphoseon libri*] implica a mesma ênfase nas formas alteradas, muitos leitores interpretam essa frase, como fez Humphries na sua tradução, para significar simplesmente "corpo mudado para formas diferentes". No entanto, Ovídio, de fato, tem um maior interesse na mudança formal do que na mudança corporal, pois enfoca a instabilidade fundamental da experiência humana em seus vários aspectos.

quinze Livros, exploram-se, do vasto universo cultural da Roma do século I de nossa Era, os mais diversos mitos.

Tomando a poesia como um saber, as metamorfoses ou transformações seriam o princípio do mundo, isto é, o fenômeno que melhor explica o funcionamento do universo. O mundo, assim, seria construído pela estética do movimento, em que nada é fixo, nem as coisas físicas, nem as psíquicas.

1.1.4. Gênero e Estilo

A poesia épica emparelha-se com a tragédia em serem ambas imitação metrificada de seres superiores; a diferença está em que aquela se compõe num metro uniforme e é narrativa (ARISTÓTELES, *Poética*, 1449b).¹⁰

Definir o gênero de uma obra extensa como as *Metamorfoses*, de Ovídio, não é uma tarefa simples. Por essa razão, podem-se encontrar diversos posicionamentos a respeito do gênero da obra. Ora se aponta o caráter didático ou épico, ora se exalta um estilo mais lírico, de influência elegíaca (OVID, 1998, p. 19). Propõe-se, nesta subseção, desenvolver um breve comentário sobre como a pesquisa posiciona-se em relação ao gênero das *Metamorfoses*, de Ovídio.

Albrecht, em *Historia de la literatura romana*, afirma que “Las *Metamorfosis* son, por la métrica, un poema épico, pero sin unidad de lugar, tiempo, personaje y acción”¹¹ (ALBRECHT, 1997, p. 729). De fato, não se trata de um épico em seu sentido mais usual, uma vez que não há um herói fixo e um destino específico, como ocorre na *Odisseia*, de Homero, e na *Eneida*, de Virgílio, epopeias consagradas. Na obra ovidiana, há inúmeros “microprotagonistas”, bem como espaços distintos, seja o Cosmo, seja Tebas. Ressalta-se que Albrecht define as *Metamorfoses* como gênero épico devido, mais especificamente, ao hexâmetro, métrica utilizada em todo o poema ovidiano. No entanto, por não ser uma epopeia tradicional, embasada fortemente no modelo homérico, as *Metamorfoses* ganham, ao longo da tradição crítica, outras definições, além de poesia épica.

As *Metamorfoses* poderiam ser classificadas como uma obra didática, haja vista a intenção de explicar, mediante os mitos, a origem do mundo e a transformação dos seres. A poesia didática, como sugere Howatson (2005), é a poesia designada a instruir. O autor comenta

¹⁰ Tradução de Jaime Bruna (*In*: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 24).

¹¹ As *Metamorfoses* são, pela métrica, um poema épico, mas sem unidade de lugar, tempo, personagem e ação.

que, antes de um uso mais geral da escrita, as instruções eram expressas em versos, sendo mais fáceis de memorização do que a prosa. Portanto, os antigos gregos, assim como os romanos, também não reconheciam a poesia didática como um gênero separado do épico. “(...) *since, like epic, it [poesia didática] was written in hexameters they regarded it as a form of epic poetry*” (HOWATSON, 2005, p. 189).¹²

Como se percebe no comentário de Howatson, assim como, anteriormente, no de Albrecht (1997), é tradicional a associação do verso hexâmetro datílico ao padrão épico, por esse metro normalmente acompanhar poemas que expressam temas solenes e grandiosos, de cunho nacional, como os extensos poemas épicos da tradição literária. “*On sait que l’hexamètre dactylique est le vers noble par excellence, celui de l’épopée. C’est un vers ample, majestueux, fondé sur une alternance de syllabes longues et brèves en rapport avec l’accentuation de la langue latine*” (OVIDE, 2001, p. 22).¹³ A exemplo, tem-se a *Eneida*, de Virgílio, escrita em hexâmetros datílicos, obra épica de maior destaque da literatura latina.

Vale ressaltar que se poderia, assim, aproximar o épico à poesia didática, que visa a instruir o leitor sobre um determinado tema, particularmente, em hexâmetros datílicos, como, segundo a tradição, fez Virgílio, em suas *Geórgicas*, ao ensinar sobre agricultura, nesse ritmo. No entanto, as *Bucólicas*, também de Virgílio, consideradas uma obra lírica, também foram escritas em hexâmetros datílicos. Logo, não seria a métrica o parâmetro para definir o que é poesia épica e o que é lírica, embora o hexâmetro esteja associado a esse gênero, semelhantemente ao decassílabo português.

Vale lembrar que Camões utilizou-se unicamente do decassílabo para compor sua grande obra épica, de inspiração clássica, *Os Lusíadas*; mas também, com o verso de dez sílabas, escreveu muitos sonetos líricos, de estilo maneirista. Portanto, não necessariamente é o hexâmetro que consagra às *Metamorfoses* a alcunha de poesia épica ou didática, assim como não é o decassílabo fator exclusivo para determinar a natureza épica de um poema.

Para somar à discussão, note-se ainda que, devido à extensão do poema ovidiano, há passagens de predominância mais lírica, como a narrativa de Orfeu e Eurídice; há outras de caráter didático, em que se expressa um conhecimento específico, como a separação de elementos para criação do mundo, no início do Livro I; e ainda diálogos proferidos por personagens, como Deucalião e Pirra, que contemplam, tristes, um mundo vazio de

¹² (...) uma vez que, como épico, a poesia didática foi escrita em hexâmetros, eles a consideravam uma forma de poesia épica.

¹³ Sabemos que o hexâmetro datílico é o verso nobre por excelência, o da epopeia. É um verso amplo, majestoso, baseado em uma alternância de sílabas longas e breves em relação à prosódia da língua latina.

humanidade, o que sugere um tom mais próprio do drama, com diálogos entre as personagens e um distanciamento do narrador.

Ainda mais, tendo em vista essa pluralidade e também um possível caráter elegíaco da obra ovidiana, Anderson comenta:

It used to be assumed that, because Ovid wrote a long poem in hexameters, the Metamorphoses was automatically an epic poem. That assumption led to many critical excesses, and in recent years some scholars have reacted by moving toward the opposite extreme, namely by arguing that Ovid really continued to be what he had always been and what he shows himself to be in this other surviving verse, a master of elegy. The hexameter, then, would only be a deceptive mask for his typical non-epic, elegiac mannerisms and techniques. The solution to this controversy lies in taking a middle position and recognizing the fact that Ovid is both an elegiac and epic poet, neither entirely one nor the other. He handles with dexterity the many techniques that he perfected during twenty years as an elegiac poet in Rome, as the great successor to the infinitely ingenious Propertius. He also consciously writes in the perspective of the epic tradition, having closely studied Lucretius and, even more admiringly, the three hexameter poems of Vergil, particularly the Aeneid. Remember, writing continuous hexameters, especially those practiced by Ovid, was not so terribly different from producing elegiac couplets. Thus, in the Metamorphoses, we find combinations of elegiac and epic (Vergilian) practices and the resultant ambiguities of effect: Ovid has planned these (OVID, 1998, p. 19-20).¹⁴

Não há dúvidas de que o estilo ovidiano tenha sofrido forte influência dos elegíacos, como Lucrécio, Tibulo e Propércio, bem como os autores de poemas épicos, como Virgílio, principalmente. Ademais, vale ressaltar que Ovídio, que frequentou o círculo de Mecenas, conheceu Horácio e diversos autores importantes do “século de ouro” da Literatura Latina, sofrendo, naturalmente, muitas influências. Apesar disso, a Elegia, mais associada ao lírico, não é a forma poética eleita por Ovídio, em suas *Metamorfoses*, apesar de o poeta ser considerado um grande elegíaco.

¹⁴ Era comum afirmar que as *Metamorfoses*, porque Ovídio escreveu um longo poema em hexâmetros, eram automaticamente um poema épico. Essa suposição levou a muitos excessos críticos, e nos últimos anos alguns estudiosos reagiram movendo-se para o extremo oposto, a saber, argumentando que Ovídio realmente continuou sendo o que ele sempre foi e o que ele se mostra ser em outro “verso sobrevivente”, um mestre da elegia. O hexâmetro, então, seria apenas uma máscara enganosa para seus típicos não-épicas maneirismos e técnicas da elegia. A solução para esta controvérsia reside em assumir uma posição intermediária e reconhecer o fato de que Ovídio é um poeta elegíaco e épico, nem inteiramente um nem o outro. Ele lida com destreza as muitas técnicas que ele aperfeiçoou durante vinte anos como um poeta elegíaco em Roma, como o grande sucessor do infinitamente engenhoso Propércio. Ele também escreve conscientemente na perspectiva da tradição épica, tendo estudado de perto Lucrécio e, com mais admiração, os três poemas hexamétricos de Virgílio, particularmente a Eneida. Vale lembrar que, escrevendo hexâmetros contínuos, com destaque àqueles praticados por Ovídio, não era tão tremendamente diferente de produzir pares elegíacos. Assim, nas *Metamorfoses*, encontramos combinações de práticas elegíacas e épicas (virgilianas) e as ambiguidades resultantes do efeito: Ovídio planejou-as.

Quando se procura definir um gênero, busca-se a predominância dele em determinada obra, nunca a totalidade, uma vez que ela não existe no texto-ocorrência. Assim, n' *Os Lusíadas*, de Camões, o grande épico português, por exemplo, há momentos em que outro gênero prevalece, seja o dramático, seja o lírico, como no monólogo de Inês de Castro, aos carrascos. Da mesma forma, nas *Metamorfoses*, de Ovídio, podem-se encontrar distintos gêneros. No entanto, é possível considerar o épico como predominante, devido à natureza da obra, uma vez que

o caráter épico reside no fato de que tais sentenças não se dão a conhecer como sentimento subjetivo e reflexão meramente individual e, no que diz respeito à sua impressão, tampouco também se dirigem ao sentimento com a finalidade da comoção ou no interesse do coração, e sim evocam à consciência do homem o que é pleno de Conteúdo, como dever, como o que é pleno de honra e o que lhe convém (HEGEL, 2004 [1842], p. 88).

Ovídio, em seus hexâmetros, expressa, antes da subjetividade de determinado personagem, um saber que representa a consciência do homem romano sobre a vida e os valores morais associados a ele e à nação. Quando instrui, na verdade, focaliza um objeto fora de sujeitos, que pode ser, por exemplo, o repovoamento da terra e os resultados de transformações de pedras em humanos, como na história de Deucalião e Pirra, assunto de caráter elevado e coletivo, não predominantemente subjetivo. De fato, as *Metamorfoses* são uma generosa fonte para o espírito romano do século I, e não um manual didático sobre a origem do mundo, cujo intuito seja instruir o leitor sobre a criação do mundo e suas transformações.

Mais especificamente sobre a natureza das cosmogonias, temática que pode ser agrupada junto de poemas didático-filosóficos, como também as teogonias, destacando a de Hesíodo, Hegel comenta:

Se as espécies até agora designadas em epigramas, gnomas e poemas didáticos tomam para si, como matéria, âmbitos particulares da natureza ou da existência humana, a fim de colocar diante da representação, em palavras concisas de modo mais singularizado ou abrangente, o que é atemporalmente pleno em Conteúdo e o verdadeiramente existente [*Seiende*] neste ou naquele objeto, estado ou campo, e a fim de também atuar de modo prático, no entrelaçamento ainda mais estreito da poesia e da efetividade, por meio do órgão da poesia, então um *segundo* círculo é, em parte mais profundo, em parte tem menos a finalidade didática e do melhoramento. Esta posição podemos atribuir às cosmogonias e às teogonias, bem como àqueles produtos mais antigos da filosofia, que ainda não foram capazes de se libertar inteiramente da Forma poética (HEGEL, 2004 [1842], p. 89).

O filósofo, assim, aproxima os poemas cosmogônicos à natureza épica. Corroborando essa visão, em particular sobre a Cosmogonia como tema recorrente do gênero épico, Hegel especifica ainda que

Nas cosmogonias, *em segundo lugar*, é o devir das coisas, sobretudo da natureza, o ímpeto e a luta das atividades que nela imperam, que fornece o conteúdo e conduz a fantasia poética a expor já mais concretamente e com mais consistência um acontecimento na Forma de feitos e eventos, na medida em que a imaginação personifica para si, de modo mais indeterminado ou firme, as forças naturais que se elaboram em diferentes círculos e configurações e, simbolizando, as veste na Forma e acontecimentos e ações humanos (HEGEL, 2004 [1842], p. 90).

Ou seja, nas cosmogonias, há uma luta entre os elementos primitivos que, organizados em seus devidos lugares (provavelmente por algum deus anônimo), venham a ganhar forma definida e função.

Hegel, em *Cursos de Estética* (2004 [1842]), ao discorrer sobre os gêneros literários, com base na tradição aristotélica, consagra ao épico o distanciamento do narrador ao objeto narrado (representação exterior), diferentemente do lírico, cujo objeto narrado está “dentro” do narrador (representação interior), de modo subjetivo; já no dramático, não há narrador, senão personagens que assumem diálogos ou monólogos.

(...) é na Forma da realidade exterior que a poesia, por um lado, apresenta a totalidade desenvolvida do mundo espiritual diante da representação interior e, desse modo, retoma em si mesma o princípio da arte plástica, que torna intuível o assunto objetivo mesmo. Estas imagens escultóricas da representação, a poesia desdobra, por outro lado, enquanto determinada por meio do agir dos homens e dos deuses, de modo que tudo o que acontece precede em parte de potências divinas e humanas eticamente autônomas, em parte experimenta uma reação por meio de obstáculos exteriores, e em seu modo de aparição exterior torna-se um *acontecimento*, no qual a coisa progride livre por si mesma e o poeta retrocede. É tarefa da poesia *épica* tornar acabados tais eventos, na medida em que ela relata poeticamente uma ação em si mesma total, bem como caracteres a partir dos quais a mesma decorre em dignidade substancial ou em entrelaçamento aventureiro com contingências exteriores, na Forma do amplo acontecer autônomo e, com isso, apresenta o *objetivo* mesmo em sua objetividade (HEGEL, 2004 [1842], p. 84).

Ovídio, portanto, narra a história da origem da natureza e dos seres, bem como suas transformações, mais do que ensina uma moral ou costumes, de cunho didático. Essas inúmeras histórias carregam um saber que expressa a cultura romana, como nação e identidade de um povo.

Ainda mais, trata-se de um *perpetuum carmen* hexamétrico, isto é, de uma obra poética contínua, com diversas histórias entrelaçadas, em uma extensão épica, de quase doze mil hexâmetros. Adianta-se que, apesar da divisão em quinze livros, de ordem prática, o projeto textual de Ovídio são histórias contínuas, sem interrupção ou divisão de capítulos.

À guisa de curiosidade, é uma obra mais extensa do que muitos épicos consagrados, como a *Eneida*, de Virgílio, com cerca de dez mil versos; em outras culturas, *Os Lusíadas*, de Camões, com 8816 versos; e *Beowulf*, poema épico inglês, com aproximadamente três mil versos.

A extensão não é uma característica determinante, mas está associada ao gênero épico, cuja ação é longa e pode conter inúmeros eventos simultâneos (ARISTÓTELES, *Poética*, 56a10)¹⁵, tal qual ocorre no poema ovidiano e nos grandes épicos. O encadeamento narrativo contempla, afinal, diversos lugares, em distintos períodos, e explora inúmeros personagens. Por exemplo, parte-se da origem do mundo, como tempo mítico, até o período atual do poeta, tempo histórico.

Ademais, o objeto narrado está, predominantemente, “fora” do narrador, sendo as transformações um evento objetivo e universal, e não subjetivo e particular, como pode-se perceber no gênero lírico, incluindo a elegia ovidiana.

Com esse raciocínio, esta pesquisa considera as *Metamorfoses* um grande poema épico, predominantemente. Faz-se, no entanto, a ressalva: é um livro híbrido, que mescla diversos gêneros, em que ecoam tons distintos, seja lírico, de coloração elegíaca, seja épico, de tonalidade mais solene e grave, como percebido quer com o lirismo presente no mito de Orfeu, quer com o tom épico do dilúvio enviado por Júpiter.

1.1.5. Os principais mitos presentes nos versos de número 1 a 451 do Livro I das *Metamorfoses*, de Ovídio

Nesta seção, arrolam-se os principais mitos presentes em parte do Livro I. É importante, para a compreensão global da obra, que o leitor tenha um contato com essas histórias míticas. Considera-se, logo, a distância entre o leitor moderno - que não necessariamente conhece essas narrativas antigas - e o homem romano - cujo cotidiano poderia ser a fonte delas, em geral de cunho popular.

¹⁵ Conferir, também: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 47.

Observa-se que os comentários podem abordar, dependendo do mito, variantes narrativas presentes tanto no mundo romano quanto no viés grego. Portanto, procura-se apresentar um panorama de cada mito selecionado, a título de contextualização.

Por fim, ao contextualizar histórias míticas que partem da *fala* ovidiana, como representante de uma cultura, coloca-se em diálogo o poeta com o universo cultural a que pertence, repleto de variantes. Essa perspectiva de análise pressupõe um olhar intertextual entre texto e Cultura. Afinal, a intertextualidade considera, também, as narrativas presentes na Cultura, em diálogo com a narrativa, no caso, de Ovídio.

1.1.5.1. O Caos

O que havia quando ainda não havia coisa alguma, quando não havia nada? A essa pergunta os gregos responderam com histórias e mitos (VERNANT, 2000, p. 17).

Para os gregos antigos, o Caos é “um vazio, um vazio escuro onde não se distingue nada. Espaço de queda, vertigem, confusão, sem fim, sem fundo” (VERNANT, 2000, p. 17). Existem diversas versões sobre a origem do Caos: algumas tradições dizem que o Caos surgiu da profunda escuridão; outras versões apontam que uma espécie de deus de todas as coisas tenha surgido do Caos, organizando o mundo em seguida (GRAVES, 2000, p. 41). Já a tradição órfica¹⁶ conta que a Noite de asas negras, uma deusa mais poderosa do que todos e tudo, deixou um ovo prateado no útero da Escuridão. Desse ovo, nasceu Eros ou, em outras versões, Fanes, quem pôs o universo em movimento (GRAVES, 2000, p. 38).

Em relação ao sentido simbólico, Chevalier e Gheerbrant comentam que, “na Antiguidade greco-romana, o Caos é a personificação do vazio primordial, anterior à criação, ao tempo em que a ordem não havia sido imposta aos elementos do mundo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 182). Além disso, o Caos “equivale à **protomatéria**, ao indiferenciado, ao informe, à total passividade, a que fazem alusão as tradições platônicas e pitagóricas” (*Idem, ibidem*, p. 183).

Ovídio entende o Caos como uma massa primitiva, ainda sem organização (*chaos, rudis indigestaque moles*¹⁷), em que todo o potencial de vida, isto é, as primeiras sementes, jazia, mas

¹⁶ Os órficos, seguidores do Orfismo, dedicavam-se ao culto dos mistérios de Orfeu. O Orfismo, logo, fundamenta-se em doutrinas baseadas na vida de Orfeu, poeta e músico que perdeu a esposa no dia do casamento. Orfeu desceu ao mundo dos mortos para, em vão, tentar resgatar Eurídice, sua amada. Nessa crença, “o ovo era o princípio de todos os seres, - axioma de cosmogonia que [Orfeu] aprendera entre os egípcios” (COMMELIN, [19--], p. 198).

¹⁷ “(...) Caos, massa indigesta, rude” (BOCAGE, 2000, p. 35).

sem lugar. Um deus anônimo, ainda sem forma e identidade, ou ainda o lado mais sublime da natureza, teria organizado o mundo e disposto os elementos nos respectivos lugares.

De modo geral, segundo Commelin ([19--]), o Caos seria, assim, um estado primevo de tudo, “uma matéria que existia desde os tempos imemoriais, sob uma forma vaga, indefinível, indescritível, na qual se confundiam os princípios de todos os seres particulares. Caos era ao mesmo tempo uma divindade, por assim dizer, rudimentar, capaz, porém, de fecundar” (COMMELIN, [19--], p. 18). Segundo o mesmo autor, dela, adveio a Noite e, em seguida, Érebo, filho de Caos, irmão e esposo de Noite.

1.1.5.2. As quatro Idades

Uma das histórias mais pertinentes à Cosmogonia é o mito das quatro Idades. Apesar de as narrativas míticas romanas misturarem-se com o imaginário grego, há alguma distinção entre ambas as culturas. Por essa razão, vale destacar que, enquanto os gregos contavam cinco raças de homens, conforme relata Hesíodo, na *Teogonia*, os romanos contabilizavam quatro Idades, quais sejam, a de Ouro, a de Prata, a de Bronze e a de Ferro, segundo narra Ovídio, nas *Metamorfoses*.

Em termos gerais, a Idade de Ouro é a primeira que surge no mundo. Ela é, pois, um estado de paz. Durante esse período, homens e deuses convivem harmoniosamente: não há guerras, não há fome, não há frio, nem privações de qualquer espécie. A felicidade, logo, é plena. “Era tradicional entre os gregos e os latinos que a humanidade primitiva, isenta de vícios, tinha possuído todas as alegrias, todos os prazeres e todas as perfeições. Daí se origina a concepção da Idade de Ouro que começa sob o reinado de Saturno” (COMMELIN, [19--], p. 150).

Com os vícios humanos, como a ambição, o luxo e a violência, a humanidade foi, gradativamente, saindo do período áureo em rumo da Idade de Ferro, a mais terrível e cruel época da humanidade. Nessa Era, a necessidade de proteção, devido à extrema violência, e de trabalho, devido à escassez da natureza, tornam a vida na terra muito sofrida. Commelin, a respeito da Idade de Ferro, afirma:

Surgiu, porém, a Idade de Ferro, e extravasaram todas as injustiças e todos os crimes. Os homens e os povos se armaram, uns contra os outros; a maldade, a mentira, a perfídia, a traição, a libertinagem, a violência, triunfaram impudentemente; vendo-se repelidos e desconhecidos na terra, o santo Pudor, a inviolável Justiça, a Boa Fé, remontaram ao céu. Então começou para o homem a vida de sofrimentos e de misérias. Para arrancar os alimentos à terra,

foi preciso cultivá-la e regá-la com suor; a natureza guardou para si as suas riquezas e os seus tesouros, e só à custa de longas vigílias, de cálculos, de esforços e de paciência, o homem conseguiu arrancá-los (COMMELIN, [19--], p. 15).

Para os antigos gregos, segundo Graves (2000), os homens que viveram na primeira Idade, a de Ouro, eram de uma raça próxima à dos deuses. Filhos de Cronos, viviam sem necessidade de trabalho, alimentando-se de frutos selvagens e de tudo o que Gaia, generosamente, oferecia, como mel e leite de ovelhas. Eram, portanto, vegetarianos e não faziam guerra.

Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias*, comenta que a raça de Ouro era composta de homens isentos de penas, de dor, de cansaço, de fardo ou de lamento. Eram alegres, dançantes e falantes. Não havia, nessa época, qualquer tipo de violência. A terra era farta e dava, de forma espontânea e generosa, os frutos. Esses homens representariam, mais tarde, os espíritos das boas coisas do mundo, como a Justiça e o bom destino. Tendo sido encerrada essa primeira raça, os deuses olímpicos criaram novos homens.

Em seguida, após a Idade de Ouro, surge a Idade de Prata, em que os homens já não vivem tanto; porém, ainda a natureza lhes dava centenas de anos. Hesíodo comenta que, nessa época, as crianças podiam desfrutar da companhia da mãe por cem anos, brincando livremente. No entanto, na fase adulta, já conheciam o sofrimento. Eram seres mais ignorantes e não honravam aos deuses; mas também não faziam guerra uns com os outros. Os deuses, não os aprovando, devido à falta de fé, escondem-os sob a terra.

Em seguida, veio a Idade de Bronze, de homens que possuíam armas de bronze. Comiam pão e carne e faziam guerras. A sociedade era truculenta e admirava a violência. No entanto, ainda estavam em um nível de crueldade mais ameno, se comparados à violência das gerações da Idade de Ferro, em que a decadência das virtudes humanas, a ambição e o desejo de violência eram muito maiores. A morte, por mais forte que fosse a raça brônzea, levou-a ao reino de Plutão.

Para os gregos, Zeus, em seguida, criou também outra raça, a quarta, de semideuses. Ela antecede à raça de ferro e é considerada, também, de bronze, pela prática da guerra. Para os gregos em particular, era um período em que havia violência, tal qual a geração anterior, mas, nessa Era, surgiram grandes heróis, como os que os poemas épicos gregos cantam. Havia, nesse momento da humanidade, uma geração devota aos deuses, que os honrava. Em geral, eram filhos dos deuses olímpicos com mães mortais. Lutaram em guerras importantes, como a Guerra de Troia, ou participaram de eventos heroicos, como a expedição dos Argonautas. A maioria

desses homens conquistou a felicidade após a morte, jazendo em lugar calmo e tranquilo, além do Oceano profundo.

A quinta raça é a de ferro, que seriam os descendentes da raça anterior, piores na virtude e melhores no vício. “*They are degenerate, cruel, unjust, malicious, libidinous, unfilial, treacherous*” (GRAVES, 2000, p. 43).¹⁸ Eles devem, pois, conviver com a dor e a miséria. A eles, os deuses dão angústias, e os bens mesclam-se aos males. Os filhos pouco respeitam os pais ou não retribuem, na velhice dos seus genitores, o auxílio dado na infância. É um período sem alegria, em que se valoriza o que é perverso e injusto. Hesíodo, em sua obra intitulada *Os trabalhos e os dias*, lamenta ter nascido na raça férrea, devido às desgraças e à infelicidade dela. Infere-se que a Idade de Ferro corresponderia aos tempos atuais do poeta Hesíodo e também aos de Ovídio, pois os poetas comparam esse período à época em que vivem. Por extensão, é possível aproximar os tempos atuais, no séc. XXI, em que há, também, guerras e privações, à Idade férrea.

Para os romanos, conforme narra Ovídio nas *Metamorfoses*, a Idade de Ouro corresponde a um período em que não existe necessidade de vingador ou de lei. Os indivíduos cultuavam a honestidade e não passavam privações, nem medo. Ovídio comenta, com viva descrição, que, nessa Idade, não havia fossos e nem muros de proteção. Também não havia armas, nem exércitos. Não era necessário trabalhar, uma vez que a terra dava tudo a todos, com generosidade. Só havia primavera; não havia frio invernal, nem calor forte. O mundo, assim, era extremamente fértil, pacífico e equilibrado.

É possível fazer, como ilustração, um paralelo do Período de Ouro romano com o Paraíso cristão, conforme a *Bíblia de Jerusalém*, em que a paz e a alegria reinavam. Da mesma forma, é possível associar as quatro Idades às idades biológicas do homem, quais sejam, infância, adolescência, fase adulta e velhice. O período áureo corresponderia à infância, já que, nela, idealmente, o ser humano não precisa trabalhar, e a terra-mãe tudo lhe dá, sem exigir qualquer esforço.

A Idade de Ouro termina com a queda de Saturno ao Tártaro, por Júpiter, que impera, agora, soberano. Jove, assim, tendo enfrentado o pai (nota-se, logo, uma guerra entre pai e filho), reduz a primavera, e surgem as estações. Há, agora na Idade de Prata, calor e neve. Dessa forma, os homens sentem necessidade de construir habitações, onde morar. Também, a terra é menos generosa, e, para comer, o homem precisa plantar. “E oprimidos do jugo os bois gemeram” (OVÍDIO, 2000, p. 40).

¹⁸ Eles são degenerados, cruéis, injustos, maliciosos, libidinosos, infiéis, traiçoeiros.

Ovídio, nas *Metamorfoses*, pouco comenta sobre a Idade de Bronze, senão como um período de transição entre a Idade anterior, a argêntea, e a posterior, a férrea. Nota-se uma gradação em cada Idade, que parta do período mais harmônico e pacífico ao mais violento e cruel.

Na Idade de Ferro, a última Idade, “todo o horror, todo o mal rebentam dela” (OVÍDIO, 2000, p. 40). Surgem, nesse período, a guerra atroz, a violência, o desejo de luxo e a luxúria. Os homens trabalham arduamente para comer, já que a Terra nada lhe oferece. É, enfim, um período marcado por dor, sofrimento, guerra, fome, miséria, entre outros males, frutos da ambição humana.

Em resumo, Ovídio, diferentemente de Hesíodo – seja na *Teogonia*, seja n’*Os trabalhos e os dias* – que conta cinco raças, descreve quatro Idades: Ouro, Prata, Bronze e Ferro. Em relação ao mito das Idades, nota-se, portanto, uma gradação que parta da Idade mais harmoniosa e pacífica, a de Ouro, à Idade mais cruel e violenta, a de Ferro, mais dedicada aos crimes e aos luxos.

1.1.5.3. O Dilúvio

Reconhecer a significação simbólica que os dilúvios assumiram nas tradições e nos mitos não é negar a sua existência histórica. Dentre os cataclismos naturais, o dilúvio se distingue por seu caráter não definitivo. Ele é o *sinal da germinação e da regeneração. Um dilúvio não destrói senão porque as formas estão usadas e exauridas; mas ele é sempre seguido de uma nova humanidade. (...) O dilúvio está muitas vezes ligado às faltas da humanidade, morais ou rituais, pecados, desobediência das regras e das leis (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 339).*

Existem diversas histórias sobre dilúvio, geralmente enviado à terra, por algum deus, para destruir, pelas águas, a humanidade perversa. Apesar do desejo divino de aniquilar toda a humanidade, alguns indivíduos resistem, seja um casal, seja uma família. Por exemplo, no imaginário irlandês, Fintan, o homem primordial, sobrevive ao desastre (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012); na tradição hebraica, Noé, o construtor da arca, persiste quarenta dias e quarenta noites em alto-mar (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012).

Na mitologia greco-romana, o dilúvio ocorre porque Zeus ou Júpiter, cansado dos vícios dos homens, resolve extinguir a humanidade. Deucalião e Pirra, um casal virtuoso, devoto aos deuses, salvam-se e conseguem repovoar a humanidade.

Júpiter, vendo desenvolver-se a malícia dos homens, resolveu afogar o gênero humano. A superfície da terra ficou inundada, exceto uma montanha da Fócida, onde parou a barquinha que conduzia Deucalião, o mais justo dos homens, e Pirra, a mais virtuosa das mulheres. (...) mas a Idade de Ferro continuou com o gênero humano, cuja dureza de coração e sofrimento no trabalho lembram essa segunda origem (COMMELIN, [19--], p. 150).

Segundo os gregos, o dilúvio foi causado pela raiva de Zeus contra os filhos ímpios de Licaão, filho de Pelasgo (GRAVES, 2000). Licaão tornou-se tão fanático em sua devoção aos deuses, em um grau tão extremo, que sacrificou um menino a Zeus. O deus olímpico, enfurecido com tamanha crueldade, transformou Licaão em lobo e destruiu sua casa com um raio.

Outros crimes, tão tenebrosos quanto ao de Licaão, vieram de seus filhos. Zeus disfarça-se de mendigo e visita um dos descendentes, ainda tentando encontrar dignidade entre os homens. Serviram a Zeus carne humana, em uma sopa misturada com carne de animais, como a do carneiro. Zeus, onisciente, enfureceu-se e transformou todos os filhos de Licaão em lobos, excetuando Níctimo, morto pelos irmãos para que sua carne fosse secretamente oferecida a Zeus. Níctimo foi ressuscitado pelo pai do Olimpo (GRAVES, 2000).

No retorno ao Olimpo, Zeus, terrivelmente angustiado, deixou que a terra fosse lavada por um gigantesco dilúvio, que dissipou a humanidade. No entanto, Deucalião, filho de Prometeu, e Pirra, de Epimeteu, sobreviveram.

Em Ovídio, nas *Metamorfoses*, semelhantemente à versão grega, Júpiter visita Licaão, quem lhe oferece carne humana para testar a divindade do deus. Com um raio, Júpiter derruba a casa do mortal e transforma-o em lobo. O deus olímpico, frustrado com a raça humana, lança o dilúvio para aniquilar todos os homens. No entanto, Deucalião e Pirra, um casal distinto, que honra os deuses, sobrevivem ao desastre, por conseguirem abrandar-lhes a ira e receber instruções dos oráculos para recompor a humanidade. Ressalta-se que o dilúvio tem fim, porque Júpiter, mais brando, decide poupar a vida do casal, tendo percebido, nele, virtudes como a fidelidade, a honestidade e a devoção.

1.1.5.4. Deucalião e Pirra

Deucalião, filho de Prometeu, era o marido de Pirra, filha de seu tio Epimeteu. Cansado da morada selvagem de Cítia, para onde o desterrara o pai, foi estabelecer-se e reinar na Tessália, perto do Parnaso. Foi sob o seu reinado que desabou o famoso dilúvio (COMMELIN, [19--], p. 150).

Segundo os gregos, conforme comenta Graves (2000), Deucalião foi avisado, por seu pai, Prometeu, no Cáucaso, de que deveria construir uma arca, onde embarcaria com Pirra, sua

esposa, filha do irmão de Prometeu, Epimeteu. Seguindo as instruções do pai, Deucalião preparou-se para o desastre divino.

Com os ventos fortes, com a chuva torrencial e com as eclosões dos rios, a água devastou o mundo. Tudo que fervilha sobre a terra morreu, incluindo os homens, com exceção de Deucalião e Pirra, que sobreviveram nessa embarcação.

Diz-se que a arca flutuou por nove dias¹⁹ (GRAVES, 2000). Desembarcando com segurança, o casal ofereceu sacrifício a Zeus. Estavam tristes, ambos os sobreviventes, por não haver mais humanidade e por o mundo estar vazio. Pediram a renovação da raça humana. A deusa Têmis orientou-os a que cobrissem a cabeça com uma manta e atirassem, para trás, os “ossos da mãe”, expressão enigmática. Depois de compreenderem a sentença, Deucalião e Pirra seguem a instrução divina e jogam, pelas costas, pedras, simbolizando os “ossos da mãe”, a Terra. As pedras que Deucalião atirou viraram novos homens; as lançadas por Pirra, mulheres. Assim, a humanidade foi repovoada.

Em Ovídio, nas *Metamorfoses*, no cume do monte Parnaso, Deucalião, em um pequeno barco com a esposa (OVÍDIO, 2000, p. 48), desembarca. Lá, oferecem culto aos Numes das montanhas, às ninfas e a Têmis, filha de Urano e de Gaia. Recorrendo ao oráculo da deusa Têmis, recebem a ordem de cobrir as fronteiras e de lançar, para trás, os ossos da grande mãe. Pirra teme fazer injúria atirando os restos mortais de sua própria mãe. Deucalião, no entanto, compreende que os ossos da grande mãe são os ossos da Terra, isto é, as pedras. Elas perdem a rijez e vão se moldando em formas humanas. As pedras que Pirra lançou tornam-se mulheres; as que Deucalião lançou tornam-se homens. Após a reconstrução da humanidade, a terra produz novamente os outros animais, em várias formas.

1.1.6. Proposição e Invocação

*In noua fert animus mutatas dicere formas
Corpora; di, coeptis, nam uos mutastis et illas,
Adspirate meis primaque ab origine mundi
Ad mea perpetuum deducite tempora carmen*²⁰.

¹⁹ Segundo Chevalier e Gheerbrant, “nos escritos homéricos, este número tem um valor ritual. (...) Nove parece ser a medida das gestações, das buscas proveitosas e simboliza o coroamento dos esforços, o término de uma criação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 642). Ademais, acrescentam os autores que, “sendo o último da série dos algarismos, o nove anuncia ao mesmo tempo um fim e um recomeço, isto é, uma transposição para um plano novo. Encontrar-se-ia aqui a ideia de novo nascimento e de germinação, ao mesmo tempo que a da morte; ideias cuja existência assinalamos em diversas culturas a propósito dos valores simbólicos deste número. Último dos números do universo manifestado, ele abre a fase das transmutações. Exprime o fim de um ciclo, o término de uma corrida, o fecho do círculo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2000, p. 644).

²⁰ O ânimo leva-me a cantar as formas mudadas em corpos novos; ó deuses, inspirem os meus projetos, pois também as mudaram, e, desde a prima origem do mundo até os meus dias atuais, conduzam o meu canto ininterrupto.

(Ovídio, I, 1-4)

Os quatro primeiros versos das *Metamorfoses*, de Ovídio, compreendem a proposição e invocação do poema. Nesta pesquisa, o comentário sobre o excerto situa-se no estudo introdutório porque o trecho refere-se à obra em geral, não ao Livro I especificamente, que é o *corpus* do trabalho. Vale, no entanto, comentar sobre a passagem como introdução geral da obra ovidiana, considerando os quinze Livros. Nesta seção, também, procura-se ressaltar a intertextualidade presente no excerto com outras fontes que abordem o tema da Cosmogonia. Aproveita-se, portanto, o trecho para comentar um pouco sobre a Cosmogonia em outras culturas, como a cristã.

Ovídio, assim, inicia o seu canto sobre as metamorfoses do mundo invocando os deuses para que o auxiliem em seu projeto poético. Vale ressaltar que a invocação e a proposição são partes constituintes do gênero épico. Os quatro primeiros hexâmetros configuram a introdução do poema, em que o seu *animus*, isto é, o seu “princípio pensante” (ERNOUT; MEILLET, 1959, p. 53), impele o poeta a dizer histórias sobre as transformações do mundo. Segundo os dicionaristas Ernout e Meillet (1959),

*anima, -ae f.; animus, -i m. Mots de genre “animé” (...), veut dire proprement “souffle, air” (...), puis “air en qualité de principe vital, souffle de vie, âme”, et enfin “âme des morts”. (...).*²¹

*animus, -i, (...) désigne “le principe pensant” et s’oppose à corpus d’une part, à anima de l’autre. (...). Animus est souvent joint à mens (mens animi), à cogitatio. Désignant l’esprit, il s’applique spécialement aux dispositions de l’esprit, au “cœur” en tant que siège des passions, du courage, du désir, des penchants (par opposition à mens “intelligence, pensée”) (...). Il a ainsi une double valeur, rationnelle et affective.*²²

Reforça-se, pois, o sentido de *animus* como um princípio pensante e, ao mesmo tempo, afetivo, responsável por incitar o poeta a “cantar”, no sentido de compor uma obra poética. Canta-se, portanto, com a razão e o afeto.

O poeta deseja que o início dessa tarefa comece com a ajuda dos deuses (*adspirate meis coeptis*). Pode-se afirmar que eles, segundo Ovídio, são os próprios autores das mais diversas

²¹ *Anima, -ae f.; animus, -i m.* As palavras de gênero “animado” (...) querem dizer literalmente “respiração, ar” (...), logo “ar como um princípio vital, sopro de vida, alma” e, finalmente, “alma dos mortos”. (...).

²² *animus, -i, (...)* designa “o princípio pensante” e se opõe a *corpus*, por um lado, a *anima*, por outro. (...). *Animus* é frequentemente associado à mente (*mens animi*), a *cogitatio*. Significando o espírito, aplica-se especialmente às disposições do espírito, ao “coração” como sede de paixões, coragem, desejo, inclinações (ao contrário da “inteligência, pensamento” dos homens) (...). Assim, tem um duplo valor, racional e afetivo.

transformações (*nam uos mutastis et illas*), que se iniciam com a origem do mundo a partir do Caos, massa primária em que não há organização (*rudis indigestaque*). Por essa razão, Ovídio invoca-os, nesses quatro hexâmetros iniciais, para que lhe ajudem na empresa de compor uma obra poética de extenso fôlego e de diversas narrativas contínuas e engenhosamente interligadas. Assim, entende-se que os hexâmetros de número 1 a 4 configuram a “proposição e invocação²³” do poema como um todo, considerando os quinze Livros, não especificamente apenas o Livro I.

Reforça-se que, neste trabalho, o foco de análise é parte do Livro I, tendo em vista o recorte temático, a Cosmogonia. Portanto, a “proposição e a invocação” não se referem, exclusivamente, ao episódio cosmogônico, não sendo considerado, portanto, o *cópus* da pesquisa. Importa, nesse momento, pensar o excerto como introdução geral à obra.

1.1.6.1. Cosmogonias: sopro e criação

O principal objetivo desta seção, intitulada “Cosmogonias: sopro e criação”, assim como dos seus subitens, é observar: a) primeiramente uma possível coincidência semântica entre palavras que se relacionam ao elemento ar e a temática da criação, seja do mundo ou da vida, seja da própria poesia, em nível metalinguístico; b) perceber a extensão do elemento ar nas mitologias e em outros textos, como elemento cosmogônico preponderante. Ademais, essa leitura enseja um estudo preliminar voltado ao conceito de figuratividade e favorece, pois, uma discussão inicial sobre imagem poética.

Em latim, o verbo *adspirare* está relacionado, em seu sentido mais denotado, à ação de soprar. O prefixo *ad*, acoplado ao verbo *spirare*, sugere que a orientação do sopro seja em direção a alguém²⁴, isto é, venha de dentro dos deuses (*di*, *adspirate*) rumo ao poeta, que criará a sua obra artística.

Segundo o dicionário etimológico de Ernout e Meillet (1959), o radical do verbo latino “*aspirar*”, qual seja, “*spir-*”, tem o sentido de “respiração” ou “sopro”. Desse radical, surge, em Português, o verbo expirar e **esp**irrar, que, segundo Houaiss (2001) tem como base etimológica a palavra latina *exspirare* (literalmente, soprar para fora). Diz o dicionário de Ernout e Meillet, em seu verbete *spiro*:

²³ Vale destacar que Bocage (2000) não traduz os quatro primeiros hexâmetros, pois o tradutor propõe-se a verter para o Português o episódio cosmogônico, não a obra toda.

²⁴ *Ad + spirare = adspirare*. Literalmente, soprar (*spirare*) para (*ad*).

Souffler (transitif et absolu); cf. Plin. 8, 138, obturatis qua spiraturus est uentus cauernis; et Lucr. 2, 705, flammam spirantes ore Chimaerae), exhaler un souffle ou une odeur; respirer (en parlant de l'homme). De ce sens initial dérivent des sens figurés: "être en vie", "être inspiré"; "respirer" (cf. mollem spirare quietem, Prop. 1, 3, 7) etc. (...).

(...); spiritus, -us m. (que est à spiro comme halitus à halo): souffle; air; respiration; aspiration (d'où "esprit" en grammaire, ...); (...) "soufflé divin, esprit divin", "inspiration", d'où "esprit, âme" (v. animus, -ma) (...).

Composés: adspiro: souffler vers, d'où "souffler favorablement (propre et figuré), favoriser", et "aspirer à"; en grammaire, "aspirer" (...).

*Aucun correspondant exact hors du latin. Mais on retrouve ici les éléments qui figurent dans des onomatopées relatives au souffle (...); la sonante intérieur est i et non u; et il y a un s- initial; c'est donc un autre type expressif que le type *p(h)u-. (...) (ERNOUT; MEILLET, 1959).²⁵*

Conforme essa definição, pode-se afirmar que o sentido do verbo *spirare* tem uma relação imagética com a cosmogonia em geral. O verbo está associado, pois, à origem da vida, que pode ser entendida tanto em um contexto religioso – no caso da tradição hebraica, a vida surge com o sopro divino - quanto em âmbito fisiológico – isto é, a vida depende da respiração pulmonar, assim como depende também a emissão das palavras. A ausência de discurso é, logo, o silêncio, ausência de vida. Nas *Metamorfoses*, o nascimento do poema vem com a ajuda dos deuses, cujo sopro impele a criação verbal, tal qual um barco, impulsionado pelos ventos, consegue navegar com velocidade.

Vale observar, ainda na acepção de Ernout e Meillet (1959), que *adspirare* tem sinônimos como: respiração, hálito, sopro, alma (*anima*), espírito (aquilo que respira, dotado do sopro, **espí**rito). Além desses sentidos, a palavra expressa a criação artística, a escritura textual ou a inspiração, como se o “sopro divino” favorecesse a execução de uma atividade criativa. Por isso, o verbo sugere também a ação de “inspirar”, de “dar inspiração”. Ou seja, ele não significa somente o ato de “introduzir ar aos pulmões e eliminá-lo”, mas, por extensão de

²⁵ Soprar (transitivo e absoluto); ver Plin. 8, 138, *obturatis qua spiraturus est uentus cauernis*; e Lucr. 2, 705, *flammam spirantes ore Chimaerae*), exalar um sopro ou um odor; respirar (falando de um humano). A partir desse significado inicial, derivam-se os sentidos figurados: "estar vivo", "ser inspirado"; "respirar" (ver *mollem spirare quietem*, Prop. 1, 3, 7) etc. (...).

(...); *spiritus*, -us m. (que está para *spiro* como *halitus* para *halo*): respiração; ar; respiração; aspiração (daí o termo "espírito" na gramática, ...); (...) "respiração divina, espírito divino", "inspiração", portanto, "espírito, alma" (v. *animus*, -ma) (...).

Compostos: *adspiro*: soprar para, portanto, "soprar favoravelmente (literal e figurado), favorecer", e "aspirar a"; na gramática, "aspirar" (...).

Nenhuma correspondência exata fora do latim. Mas encontramos aqui os elementos que aparecem nas onomatopéias em relação à respiração (...); o som interior é i e não u; e há uma inicial s-; é, portanto, outro tipo expressivo do que o tipo *p(h)u-*. (...).

sentido, de “estimular, com beleza, encanto, virtudes etc., a capacidade criativa” (HOUAISS, 2011).

Tendo em vista o sentido do radical “spir-”, pode-se considerar que o verbo *adspirate* reforça o tom cosmogônico do início das *Metamorfoses*, em se tratando seja da criação do mundo, seja da criação poética. Logo, é expressiva, para a construção imagética do texto, a escolha do verbo *adspirate*, como um pedido, imperativo, aos deuses. Assim, deseja-se que, ao contar sobre a origem do mundo e suas histórias de transformação, o poeta seja inspirado, por um “espirro” divino, saído dos “pulmões” dos deuses, a dar origem ao canto ininterrupto (*perpetuum carmen*), isto é, de fôlego contínuo, com múltiplas histórias muito bem conectadas.

Além dos aspectos etimológicos que associam *spirare* ao sopro e, por extensão, à respiração, à inspiração, à criação, há inúmeras observações sobre esse verbo no campo mítico-simbólico, principalmente nas culturas judaicas e hindus. Chevalier e Gheerbrant afirmam que, universalmente e simbolicamente, o sopro está associado ao princípio de vida.

O sopro tem, universalmente, o sentido de um princípio de vida; só a extensão do símbolo varia de uma tradição a outra. Ruá, o Espírito de Deus incubado nas águas primordiais do **Gênesis**, é o Sopro. É também o sentido primeiro **d’Er-Ruh** (Espírito), na linguagem muçulmana. E **Hamsa**, o cisne que choca o Ovo cósmico do **Veda**, também é um *sopro*. (...).

A estrutura do microcosmo é idêntica à do macrocosmo: como o universo é *tecido* por **Vayu**, o homem é *tecido* por seus sopros. Estes são cinco: **prana**, **apana**, **vyana**, **udana** e **samana**, que regem as funções vitais e não só o ritmo respiratório (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 850).

Além do princípio da vida, do Ovo cósmico e do espírito, o “sopro” está associado também à **força**, tanto física quanto criativa, principalmente no Gênesis (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2015). Chevalier e Gheerbrant sustentam essa leitura, ilustrando-a com a figura de Sansão, quem, inspirado pelo sopro divino, realiza um prodígio de força física.

A outro nível do símbolo, o sopro que sai das narinas de Jeová (ruá) significa o exercício de sua força criadora; através dele se reúnem as águas; ele tem todas as virtudes da torrente. O sopro e a palavra ajudam-se mutuamente – um sustenta a emissão do outro. A ruá de Jeová é o hálito que brota de sua boca, criando e conservando a vida. (...).

Segundo o relato do **Gênesis**, na criação do homem, Jeová sopra em sua narina o sopro de vida, e o homem, até ali inerte, é animado por uma alma viva (*nephesh*). Encontramos, entre os xiitas da Anatólia, o termo **nefés** para designar os cantos invocatórios. (...)

No homem, o sopro de vida dado por Deus é imperecível; enquanto o pó retorna à terra de onde vem, o sopro de vida dado por Deus se eleva para ele (Eclesiástico. 12, 7). Privada do sopro, a carne se destrói.

(...). Ele [o sopro de Jeová] modifica o homem, o beneficiado, não só espiritual, mas psíquica e materialmente. Quer se trate de Otoniel (*Juízes*, 3, 10), de Jefté (*Juízes*, 11, 29) ou de Gedeão (*Juízes*, 6, 34), os homens tornam-se heróis através do sopro de Deus. O exemplo mais típico é o de Sansão (*Juízes*, 13, 25 e 14, 6) que, tendo recebido o sopro de Deus, despedaça um leão e armado de uma queixada de jumento mata mil filisteus (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 850-851).

Nas histórias gregas, a força dos ventos, súditos de Éolo, é responsável por impulsionar as naus, pelo oceano. Também, com os terríveis ventos, criam-se cataclismos. Em Ovídio, nas *Metamorfoses*, quando Júpiter decide exterminar a raça humana por meio do dilúvio, os ventos fortes, como as procelas, seja o Aquilão, seja o Euro, são liberados para agir na superfície da terra. Na *Eneida*, de Virgílio, Juno pede a Éolo, rei dos ventos, que destruam as embarcações de Eneias e de seus companheiros, para impedi-los de seguir o destino. O elemento ar, portanto, é imprescindível para o tema da Cosmogonia, seja a criação da vida, seja a sua destruição.

Vale acrescentar o comentário de Nageotte, em seu livro *Morceaux choisis des métamorphoses d'Ovide* ([s. d.]), que sugere que o verbo *adspirate* possa ser entendido como uma imagem associada à navegação: “*Aspirate. Image fréquemment employée par les poètes latins et empruntée à la navigation, comme il s'en rencontre beaucoup d'ailleurs chez les peuples maritimes*” (NAGEOTTE, [s. d.], p. 1).²⁶ Semelhantemente ao francês, Anderson, a respeito do mesmo vocábulo, afirma:

*Originally a nautical metaphor for favorable winds, but Vergil had made it familiar topos for the Muses' help. Cf. Aen. 9.525 a(d)spirate canenti. Lee suggested that the nautical theme extends to deducite (...) (OVID, 1998, p. 151).*²⁷

Não somente a força física associa-se ao sopro divino; a força intelectual e criadora também se insere em seu domínio simbólico. Mais em relação aos mitos hebraicos, Chevalier e Gheerbrant comentam: o “sopro ou espírito de Deus significa, segundo Isaías (11, 2), o espírito de sabedoria e discernimento, espírito de conselho e de fortaleza, espírito de ciência e de temor de Jeová” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 851).

²⁶ *Aspirate*. Uma imagem frequentemente usada pelos poetas latinos e emprestada da navegação, como é o caso de muitos povos marítimos.

²⁷ Originalmente uma metáfora de teor náutico para ventos favoráveis, mas Virgílio tornou-a um lugar-comum como sendo a ajuda das Musas. Ver *En. 9.525 a(d)spirate canenti*. Lee sugeriu que o tema náutico se estendesse para *deducite* (...).

Nessa esteira, a sabedoria pode, portanto, vir do sopro divino, que “impulsiona” a comunicação ou o talento com a palavra poética. Assim, o sopro expelido pelos deuses aproxima-se também da criação da palavra poética, em diversas culturas.

Observemos que a palavra *ruá* é feminina na maior parte dos casos em que esse termo é empregado no Antigo Testamento. E, em hebreu, o feminino designa uma coisa ou um ser impessoal. Se o termo *ruá* significa espírito, também é usado para designar a **Palavra** (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 851).

Vale reforçar que, nas *Metamorfoses* de Ovídio, o narrador pede, para a realização de sua empreitada poética, de extenso fôlego e de trama contínua (NAGEOTTE, [s. d.], p. 1), auxílio aos deuses, para que o inspirem (*di, adspirate*). Logo, o narrador ovidiano deseja que suas palavras sejam, assim, inspiradas.

Em relação à cultura cristã, no Gênesis bíblico, por exemplo, Iahweh Deus “insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Gênesis 2, 2001). As narinas, logo, estão associadas à respiração, bem como à saída de ar, isto é, ao sopro, responsável pela vida. Igualmente, ainda na Cosmogonia cristã, “[com] um sopro Deus agitava a superfície das águas” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Gênesis 1, 2001). É frequente, logo, quando se trata do tema da criação, que se associe o sopro à respiração ou à vida.

Acrescenta-se ainda que, no Gênesis, Deus ordena a criação do mundo por meio, principalmente, das palavras, mais especificamente, dos verbos *dicendi*: “Deus **disse**: ‘Haja luz’, e houve luz” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Gênesis 1, 2001, grifo nosso). Já Ovídio apresenta ao leitor um deus anônimo, responsável pela ordenação do Caos. Esse deus organiza o mundo principalmente *ordenando* - no sentido de “dar ordem” (em latim, *iubere*) - os elementos (*Iussit et extendi campos*²⁸). Os verbos jussivos, portanto, constituem, predominantemente, a linguagem da criação.

Além disso, vale observar que o sopro, isto é, a saída de ar pela boca, fisicamente, suporta a emissão sonora das palavras. Assim, quem profere palavras também “assopra”. Nas cosmogonias, palavra e sopro associam-se. Metaforicamente, junto da vontade divina, é a língua que estabelece a ordem do mundo.

Há, portanto, no enunciado inicial das *Metamorfoses*, um nível denotado da palavra “*adspirate*”, etimologicamente associado à respiração, e um nível conotado, em plano

²⁸ Ordenou, também, que os campos estendessem.

metalinguístico, relacionado ao auxílio divino que favoreça a criação artística. Nas *Metamorfoses*, o desígnio da escrita, portanto, é um desígnio também cosmogônico, de criação do mundo e da criação de sua própria obra.

1.1.6.2. Fumo, Boca, as Musas e o canto do poeta

Hesíodo, em sua *Teogonia*, poema que conta a origem dos deuses, retrata as musas como fonte de inspiração dos poetas; não é coincidência o fato de o narrador da *Teogonia* grega começar por elas. Como *inspiração*, as musas chegam aos homens “precipitando-se ocultas por muita névoa” (HESÍODO, *Teogonia*, 9)²⁹. É relevante observar como se metamorfoseiam as musas em substâncias aéreas, associadas ao sopro, vento, névoa, fumo ou som. Mais adiante, da *boca* divina das musas, o narrador ouve o canto inspirador: “[as musas] vão em renques noturnos lançando belíssima voz” (*Idem, ibidem*).

Eia! pelas Musas comecemos, elas a Zeus pai
hineando alegam o grande espírito no Olimpo
dizendo o presente, o futuro e o passado
vozes aliando. Infatigável flui o som
das bocas, suave. (...) ³⁰

(HESÍODO, *Teogonia*, 36-40).

Interessa perceber a associação do poeta divinamente inspirado ao contato com o elemento “ar”, em forma de sopro, advindo de algum deus, tal como quer Ovídio, em sua proposição e invocação.

Além do verbo *adspirate*, é pertinente notar que, nos hexâmetros iniciais das *Metamorfoses*, existe também o verbo *dicere*, no infinitivo, que pertence ao mesmo sintagma de *fert animus*. Ressalta-se que *dicere fert animus* é uma sentença desafiadora para tradução em Português, uma vez que se trata de uma elaboração sintática de Ovídio (OVID, 1998), cujo estilo está associado à criação de frases sintaticamente mais complexas. Ovídio, assim, elabora uma “metapoética”, isto é, a sua criação do mundo não deixa de ser a criação artística, inventiva, de elaboração das possibilidades expressivas da língua latina, ao máximo grau possível.

Note-se que *animus*, assim como *adspirate*, está associado, também, ao elemento “ar” (*adspirate* e *animus*) e à comunicação, como *princípio pensante* (ERNOUT; MEILLET, 1959).

²⁹ Tradução de Jaa Torrano (*In: HESÍODO. Teogonia. A origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 88*).

³⁰ Tradução de Jaa Torrano (*In: HESÍODO. Teogonia. A origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 89*).

De modo semelhante, *dicere*, que significa, literalmente, dizer, tem relação com o pensamento e à comunicação. Quanto a esse verbo, *dicere*, Ernout e Meillet apontam: “*montrer, faire connaître par la parole, dire. (...) Comme orare, dico a un caractère solennel et technique: c’est un terme de la langue de la religion et du droit: ius dicere ...*” (ERNOUT; MEILLET, 1959, p. 172).³¹

Além disso, *dicere* não significa apenas o ato de passar informações, de modo prosaico, mas o de construir o discurso poético. Ou seja, *dicere* pode ser entendido como o “*cantar do poeta*”, semelhantemente ao uso do verbo “cantar” com o qual Virgílio e Camões iniciam suas épicas, respectivamente *cano* (VIRGILE, I, 1), em Latim, e *canto* (CAMÕES, I, 21), em Português.

O *dicere* ovidiano aproxima sua obra, portanto, dos poemas tipicamente épicos. Pode-se pôr em paralelo, portanto, o *dicere*, de Ovídio, ao *cano*, de Virgílio, na *Eneida*. Anderson, a respeito dessa passagem, sintetiza que:

(...) *fert animus: in this unusual and untraditional phrase (which works with the infinitive dicere), Ovid declares that the primary force behind his poem is his own active rational intelligence. (...). dicere: carefully inserted between the two words that define Ovid’s subject. In epic convention, the poet and his Muse(s) sing, although some poets do indeed use the verb dicere* (OVID, 1998, p. 150).³²

Afirma-se, portanto, que, do ponto de vista etimológico, semântico, mítico e simbólico, as palavras – sejam verbos, como *dicere* e *adspirare*, sejam substantivos, como *animus* (em oposição à *corpora*) – associam-se intimamente ao tema da Cosmogonia, de cunho épico. Ademais, sugere-se, em um viés metalinguístico, o sentido de criação poética, isto é, do próprio poema (*carmen*). Assim, a carga semântica dessas palavras, principalmente, associadas ao elemento ar, corrobora a construção imagética da Cosmogonia, na “proposição e invocação” do poema, dando-lhe força expressiva.

À guisa de introdução, contextualizaram-se, em suma, as principais narrativas da Cosmogonia, assim como comentou-se sobre a obra, as *Metamorfoses*, de Ovídio, sob um olhar panorâmico. Ademais, propôs-se uma leitura inicial do poema a partir da Proposição e Invocação, sublinhando sua natureza metalinguística. Com esse ponto de vista, da construção

³¹ Mostrar, dar a conhecer pela palavra, dizer. (...) Como *orare, dico* tem um caráter solene e técnico: é um termo da língua da religião e da lei: *ius dicere ...*

³² *fert animus*: nesta frase incomum e não tradicional (que funciona com o infinitivo *dicere*), Ovídio declara que a principal força por trás de seu poema é a sua própria inteligência racional ativa. (...). *dicere*: cuidadosamente inserido entre as duas palavras que definem o tema de Ovídio. Na convenção épica, o poeta e sua(s) musa(s) cantam, embora alguns poetas realmente utilizem o verbo *dicere*.

de uma metapoesia e do tema da Cosmogonia, haja vista as narrativas míticas associadas ao tema, encerra-se o estudo introdutório. Antes de dar início à análise dos episódios, separados por unidades temáticas, apresenta-se, em seguida, o texto latino e a tradução com notas.

2. METAMORPHOSEON LIBRI: O TEXTO EM LATIM

Apresentam-se, nesta seção, os hexâmetros de número 1 a 451, do Livro I, das *Metamorfoses*, de Ovídio. O texto latino utilizado como principal referência para a realização desta pesquisa foi estabelecido por Georges Lafaye, nas edições *Les Belles Lettres* (OVIDE, 2009). Ademais, cotejaram-se outras edições, como a de Anderson (OVID, 1998) e a de Danièle Robert (OVIDE, 2001).

2.1. Ovídio, *Metamorfoses*, I, 1-451

<i>In noua fert animus mutatas dicere formas Corpora; di, coeptis, nam uos mutastis et illas, Adspirate meis primaque ab origine mundi Ad mea perpetuum deducite tempora carmen.</i>	
<i>Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum Vnus erat toto naturae uultus in orbe, Quem dixere chaos: rudis indigestaque moles Nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem Non bene iunctarum discordia semina rerum. Nullus adhuc mundo praebat lumina Titan, Nec noua crescendo reparabat cornua Phoebe, Nec circumfuso pendebat in aere tellus Ponderibus librata suis, nec bracchia longo Margine terrarum porrexerat Amphitrite.</i>	5
<i>Vtque erat et tellus illic et pontus et aer, Sic erat instabilis tellus, innabilis unda, Lucis egens aer; nulli sua forma manebat Obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno Frigida pugnant calidis, umentia siccis, Mollia cum duris, sine pondere habentia pondus.</i>	10
<i>Hanc deus et melior litem natura diremit; Nam caelo terras et terris abscidit undas Et liquidum spisso secreuit ab aere caelum. Quae postquam euoluit caecoque exemit aceruo, Dissociata locis concordia pace ligauit.</i>	15
<i>Ignea conuexi uis et sine pondere caeli Emicuit summaque locum sibi fecit in arce. Proximus est aer illi leuitate locoque; Densior his tellus elementaque grandia traxit Et pressa est grauitate sua; circumfluit umor Vltima possedit solidumque coercuit orbem.</i>	20
<i>Sic ubi dispositam, quisquis fuit ille deorum, Congeriem secuit sectamque in membra redegit, Principio terram, ne non aequalis ab omni Parte foret, magni speciem glomerauit in orbis. Tum freta diffundit rapidisque tumescere uentis Iussit et ambitae circumdare litora terrae. Addidit et fontes et stagna immensa lacusque Fluminaque obliquis cinxit decliua ripis,</i>	25
	30
	35

Quae, diversa locis, partim sorbentur ab ipsa, 40
In mare perueniunt partim campoque recepta
Liberioris aquae pro ripis litora pulsant.
Iussit et extendi campos, subsidere ualles,
Fronde tegi siluas, lapidosos surgere montes.
Vtque duae dextra caelum totidemque sinistra 45
Parte secant zonae, quinta est ardentior illis,
Sic onus inclusum numero distinxit eodem
Cura dei totidemque plagae tellure premuntur.
Quarum quae media est non est habitabilis aestu;
Nix tegit alta duas; totidem inter utramque locauit 50
Temperiemque dedit mixta cum frigore flamma.
Imminet his aer; qui, quanto est pondere terrae,
Pondere aquae leuior, tanto est onerosior igni.
Illic et nebulas, illic consistere nubes
Iussit et humanas motura tonitrua mentes 55
Et cum fulminibus facientes fulgora uentos.
His quoque non passim mundi fabricator habendum
Aera permisit; uix nunc obsistitur illis,
Cum sua quisque regat diuerso flamina tractu,
Quin lanient mundum; tanta est discordia fratrum. 60
Eurus ad Auroram Nabataeaeque regna recessit
Persidaeque et radiis iuga subdita matutinis;
Vesper et occiduo quae litora sole tepescunt
Proxima sunt Zephyro; Scythiam septemque triones
Horrifer inuasit Boreas; contraria tellus 65
Nubibus assiduis pluuioque madescit ab Austro.
Haec super inposuit liquidum et grauitate carentem
Aethera nec quicquam terrenae faecis habentem.
Vix ita limitibus dissaepserat omnia certis
Cum, quae pressa diu massa latuere sub illa, 70
Sidera coeperunt toto efferuescere caelo.
Neu regio foret ulla suis animalibus orba,
Astra tenent caeleste solum formaeque deorum,
Cesserunt nitidis habitandae piscibus undae,
Terra feras cepit, uolucres agitabilis aer. 75
Sanctius his animal mentisque capacius altae
Deerat adhuc et quod dominari in cetera posset.
Natus homo est, siue hunc diuino semine fecit
Ille opifex rerum, mundi melioris origo,
Siue recens tellus seductaque nuper ab alto 80
Aethere cognati retinebat semina caeli;
Quam satus Iapeto mixtam pluuiialibus undis
Finxit in effigiem moderantum cuncta deorum;
Pronaque cum spectent animalia cetera terram,
Os homini sublime dedit caelumque tueri 85
Iussit et erectos ad sidera tollere uultus.
Sic, modo quae fuerat rudis et sine imagine, tellus
Induit ignotas hominum conuersa figuras.
Aurea prima sata est aetas, quae uindice nullo,
Sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat. 90
Poena metusque aberant nec uerba minantia fixo
Aere legebantur, nec supplex turba timebat
Iudicis ora sui, sed erant sine uindice tuti.
Nondum caesa suis, peregrinum ut uiseret orbem,

<i>Montibus in liquidas pinus descenderat undas</i>	95
<i>Nullaque mortales praeter sua litora norant.</i>	
<i>Nondum praecipites cingebant oppida fossae;</i>	
<i>Non tuba directi, non aeris cornua flexi,</i>	
<i>Non galeae, non ensis erat; sine militis usu</i>	
<i>Mollia securae peragebant otia gentes.</i>	100
<i>Ipsa quoque immunis rastrisque intacta nec ullis</i>	
<i>Saucia uomeribus per se dabat omnia tellus;</i>	
<i>Contentique cibus nullo cogente creatis</i>	
<i>Arbuteos fetus montanaque fraga legebant</i>	
<i>Cornaque et in duris haerentia mora rubetis</i>	105
<i>Et quae deciderant patula Iovis arbore glandes.</i>	
<i>Ver erat aeternum placidique tepentibus auris</i>	
<i>Mulcebant zephyri natos sine semine flores.</i>	
<i>Mox etiam fruges tellus inarata ferebat</i>	
<i>Nec renouatus ager grauidis canebat aristis;</i>	110
<i>Flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant</i>	
<i>Flauaque de uiridi stillabant ilice mella.</i>	
<i>Postquam, Saturno tenebrosa in Tartara misso,</i>	
<i>Sub Ioue mundus erat, subiit argentea proles,</i>	
<i>Auro deterior, fuluo pretiosior aere.</i>	115
<i>Iuppiter antiqui contraxit tempora ueris</i>	
<i>Perque hiemes aestusque et inaequalis autumnos</i>	
<i>Et breue uer spatium exegit quattuor annum.</i>	
<i>Tum primum siccis aer feruoribus ustus</i>	
<i>Canduit et uentis glacies adstricta pependit.</i>	120
<i>Tum primum subiere domos; domus antra fuerunt</i>	
<i>Et densi frutices et uinctae cortice uirgae.</i>	
<i>Semina tum primum longis Cerealia sulcis</i>	
<i>Obruta sunt pressique iugo gemuere iuueni.</i>	
<i>Tertia post illam successit aenea proles,</i>	125
<i>Saeuior ingeniis et ad horrida promptior arma,</i>	
<i>Non scelerata tamen. De duro est ultima ferro;</i>	
<i>Protinus inrupit uenae peioris in aeuum</i>	
<i>Omne nefas; fugere pudor uerumque fidesque,</i>	
<i>In quorum subiere locum fraudesque dolique</i>	130
<i>Insidiaeque et uis et amor sceleratus habendi.</i>	
<i>Vela dabant uentis neque adhuc bene nouerat illos</i>	
<i>Nauita quaeque diu steterant in montibus altis</i>	
<i>Fluctibus ignotis insultauere carinae</i>	
<i>Communemque prius, ceu lumina solis et auras,</i>	135
<i>Cautus humum longo signauit limite mensor.</i>	
<i>Nec tantum segetes alimentaue debita diues</i>	
<i>Poscebatur humus; sed itum est in uiscera terrae</i>	
<i>Quasque recondiderat Stygiisque admouerat umbris,</i>	
<i>Effodiuntur opes, irritamenta malorum.</i>	140
<i>Iamque nocens ferrum ferroque nocentius aurum</i>	
<i>Prodiert; prodit bellum, quod pugnat utroque</i>	
<i>Sanguineaue manu crepitantia concutit arma.</i>	
<i>Viuitur ex raptis; non hospes ab hospite tutus,</i>	
<i>Non socer a gēnero; fratrum quoque gratia rara est.</i>	145
<i>Imminet exitio uir coniugis, illa mariti;</i>	
<i>Lurida terribiles miscent aconita nouercae;</i>	
<i>Filius ante diem patrios inquirat in annos.</i>	
<i>Victa iacet pietas et uirgo caede madentis,</i>	

<i>Vltima caelestum, terras Astraera reliquit.</i>	150
<i>Neue foret terris securior arduus aether, Adfectasse ferunt regnum caeleste Gigantas Altaque congestos struxisse ad sidera montes. Tum pater omnipotens misso perfregit Olympum</i>	
<i>Fulmine et excussit subiectae Pelion Ossae.</i>	155
<i>Obruta mole sua cum corpora dira iacerent, Perfusam multo natorum sanguine Terram Inmaduisse ferunt calidumque animasse cruorem Et, ne nulla suae stirpis monimenta manerent, In faciem uertisse hominum. Sed et illa propago</i>	160
<i>Contemprix superum saeuaeque audivissima caedis Et uiolenta fuit; scires e sanguine natos.</i>	
<i>Quae pater ut summa uidit Saturnius arce, Ingemit et, facto nondum uulgata recenti Foeda Lycaoniae referens conuiuia mensae,</i>	165
<i>Ingentes animo et dignas Ioue concipit iras Conciliumque uocat; tenuit mora nulla uocatos. Est uia sublimis, caelo manifesta sereno; Lactea nomen habet, candore notabilis ipso.</i>	
<i>Hac iter est superis ad magni tecta Tonantis Regalemque domum. Dextra laeuaque deorum Atria nobilium ualuis celebrantur apertis. Plebs habitat diuersa locis; a fronte potentes Caelicolae circaque suos posuere penates.</i>	170
<i>Hic locus est quem, si uerbis audacia detur, Haud timeam magni dixisse Palatia caeli.</i>	175
<i>Ergo ubi marmoreo superi sedere recessu, Celsior ipse loco sceptroque innixus eburno Terrificam capitis concussit terque quaterque Caesariem, cum qua terram, mare, sidera mouit.</i>	180
<i>Talibus inde modis ora indignantia soluit :</i>	
<i>“Non ego pro mundi regno magis anxius illa Tempestate fui qua centum quisque parabat Inicere anguipedum captiuo bracchia caelo. Nam quamquam ferus hostis erat, tamen illud ab uno</i>	185
<i>Corpore et ex una pendebat origine bellum. Nunc mihi, qua totum Nereus circumsonat orbem, Perdendum est mortale genus. Per flumina iuro Infera, sub terras Stygio labentia luco, Cuncta prius temptata; sed inmedicabile uulnus</i>	190
<i>Ense recidendum est, ne pars sincera trahatur. Sunt mihi semidei, sunt rustica numina, nymphae Faunisque Satyrique et monticolae Siluani; Quos, quoniam caeli nondum dignamur honore, Quas dedimus certe terras habitare sinamus.</i>	195
<i>An satis, o superi, tutos fore creditis illos, Cum mihi, qui fulmen, qui uos habeoque regoque, Struxerit insidias notus feritate Lycaon?”</i>	
<i>Confremuere omnes studiisque ardentibus ausum Talia deposcunt. Sic, cum manus inopia saeuit</i>	200
<i>Sanguine Caesareo Romanum extinguere nomen, Attonitum tanto subitae terrore ruinae Humanum genus est totusque perhorruit orbis. Nec tibi grata minus pietas, Auguste, tuorum est</i>	

<i>Quam fuit illa Ioui. Qui postquam uoce manuque Murmura compressit, tenuere silentia cuncti. Substitit ut clamor pressus grauitate regentis, Iuppiter hoc iterum sermone silentia rupit:</i>	205
<i>“Ille quidem poenas, curam hanc dimittite, soluit. Quod tamen admissum, quae sit uindicta, docebo.</i>	210
<i>Contigerat nostras infamia temporis aures; Quam cupiens falsam, summo delabor Olympo Et deus humana lustris sub imagine terras. Longa mora est, quantum noxae sit ubique repertum, Enumerare; minor fuit ipsa infamia uero.</i>	215
<i>Maenala transieram latebris horrenda ferarum Et cum Cyllene gelidi pineta Lycaei; Arcadis hic sedes et inhospita tecta tyranni Ingredior, traherent cum sera crepuscula noctem.</i>	220
<i>Signa dedi uenisse deum uulgusque precari Cooperat. Irridet primo pia uota Lycaon; Mox ait: "Experiar, deus hic, discrimine aperto, An sit mortalis. Nec erit dubitabile uerum."</i>	225
<i>Nocte grauem somno necopina perdere morte Me parat; haec illi placet experientia ueri. Nec contentus eo est; missi de gente Molossa Obsidis unius iugulum mucrone resoluit Atque ita semineces partim feruentibus artus Mollit aquis, partim subiecto torruit igni.</i>	230
<i>Quod simul imposuit mensis, ego uindice flamma In domino dignos euerti tecta penates. Territus ipse fugit nactusque silentia ruris Exululat frustra loqui conatur; ab ipso Colligit os rabiem solitaeque cupidine caedis Vititur in pecudes et nunc quoque sanguine gaudet.</i>	235
<i>In uillos abeunt uestes, in crura lacerti; Fit lupus et ueteris seruat uestigia formae. Canities eadem est, eadem uiolentia uultus, Idem oculi lucent, eadem feritatis imago est. Occidit una domus; sed non domus una perire Digna fuit; qua terra patet, fera regnat Erinys; In facinus iurasse putes. Dent ocium omnes, Quas meruere pati (sic stat sententia), poenas.”</i>	240
<i>Dicta Iouis pars uoce probant stimulosque frementi Adiciunt, alii partes assensibus implent.</i>	245
<i>Est tamen humani generis iactura dolori Omnibus et, quae sit terrae mortalibus orbae Forma futura, rogant, quis sit laturus in aras Tura, ferisne paret populandas tradere terras. Talia quaerentes, sibi enim fore cetera curae, Rex superum trepidare uetat sobolemque priori Dissimilem populo promittit origine mira.</i>	250
<i>Iamque erat in totas sparsurus fulmina terras; Sed timuit ne forte sacer tot ab ignibus aether Conciperet flammam longusque ardesceret axis.</i>	255
<i>Esse quoque in fati reminiscitur adfore tempus Quo mare, quo tellus correptaque regia caeli Ardeat, et mundi moles obsessa laboret. Tela reponuntur manibus fabricata Cyclopum;</i>	

<i>Poena placet diuersa, genus mortale sub undis</i>	260
<i>Perdere et ex omni nimbos demittere caelo.</i>	
<i>Protinus Aeoliis Aquilonem claudit in antris</i>	
<i>Et quaecumque fugant inductas flamina nubes</i>	
<i>Emittitque Notum. Madidis Notus euolat alis,</i>	
<i>Terribilem picea tectus caligine uultum;</i>	265
<i>Barba grauis nimbis, canis fluit unda capillis,</i>	
<i>Fronte sedent nebulae, rorant pennaeeque sinusque.</i>	
<i>Vtque manu lata pendentia nubila pressit,</i>	
<i>Fit fragor; hinc densi funduntur ab aethere nimbi.</i>	
<i>Nuntia Iunonis uarios induta colores</i>	270
<i>Concipit Iris aquas alimentaue nubibus affert.</i>	
<i>Sternuntur segetes et deplorata colonis</i>	
<i>Vota iacent longique perit labor irritus anni.</i>	
<i>Nec caelo contenta suo est Iouis ira, sed illum</i>	
<i>Caeruleus frater iuuat auxiliaribus undis.</i>	275
<i>Conuocat hic amnes; qui postquam tecta tyranni</i>	
<i>Intrauere sui: "Non est hortamine longo</i>	
<i>Nunc" ait "utendum. Vires effundite uestras;</i>	
<i>Sic opus est. Aperite domos ac, mole remota,</i>	
<i>Fluminibus uestris totas inmittite habenas."</i>	280
<i>Iusserat; hi redeunt ac fontibus ora relaxant</i>	
<i>Et defrenato uoluuntur in aequora cursu.</i>	
<i>Ipse tridente suo terram percussit; at illa</i>	
<i>Intremuit motuque uias patefecit aquarum.</i>	
<i>Exspatiata ruunt per apertos flumina campos;</i>	285
<i>Cumque satis arbusta simul pecudesque uirosque</i>	
<i>Tectaue cumque suis rapiunt penetralia sacris.</i>	
<i>Siqua domus mansit potuitque resistere tanto</i>	
<i>Indeiecta malo, culmen tamen altior huius</i>	
<i>Vnda tegit pressaeque latent sub gurgite tures.</i>	290
<i>Iamque mare et tellus nullum discrimen habebant;</i>	
<i>Omnia pontus erant; derant quoque litora ponto.</i>	
<i>Occupat hic collem; cumba sedet alter adunca</i>	
<i>Et ducit remos illic ubi nuper arabat.</i>	
<i>Ille supra segetes aut mersae culmina uillae</i>	295
<i>Nauigat, hic summa piscem deprendit in ulmo;</i>	
<i>Figitur in uiridi, si fors tulit, ancora prato,</i>	
<i>Aut subiecta terunt curuae uineta carinae</i>	
<i>Et, modo qua graciles gramen carpsere capellae,</i>	
<i>Nunc ibi deformes ponunt sua corpora phocae.</i>	300
<i>Mirantur sub aqua lucos urbesque domosque</i>	
<i>Nereides siluasque tenent delphines et altis</i>	
<i>Incursant ramis agitataue robora pulsant.</i>	
<i>Nat lupus inter oues, fuluos uehit unda leones,</i>	
<i>Vnda uehit tigres; nec uires fulminis apro,</i>	305
<i>Crura nec ablato prosunt uelocia ceruo</i>	
<i>Quaesitisque diu terris, ubi sistere possit,</i>	
<i>In mare lassatis uolucris uaga decidit alis.</i>	
<i>Obruerat tumulos inmensa licentia ponti</i>	
<i>Pulsabantque noui montana cacumina fluctus.</i>	310
<i>Maxima pars unda rapitur; quibus unda pepercit</i>	
<i>Illos longa domant inopi ieiunia uictu.</i>	
<i>Separat Aonios Oetaeis Phocis ab aruis,</i>	
<i>Terra ferax, dum terra fuit, sed tempore in illo</i>	

Pars maris et latus subitarum campus aquarum. 315
Mons ibi verticibus petit arduus astra duobus,
Nomine Parnasus, superantque cacumina nubes.
Hic ubi Deucalion, nam cetera texerat aequor,
Cum consorte tori parua rate uectus adhaesit,
Corycidas nymphas et numina montis adorant 320
Fatidicamque Themis, quae tunc oracla tenebat.
Non illo melior quisquam nec amantior aequi
Vir fuit, aut illa metuentior ulla deorum.
Iuppiter ut liquidis stagnare paludibus orbem
Et superesse uirum de tot modo milibus unum, 325
Et supresse uidit de tot modo milibus unam,
Innocuos ambo, cultores numinis ambo,
Nubila disiecit nimbisque aquilone remotis
Et caelo terras ostendit et aethera terris.
Nec maris ira manet positoque tricuspile telo 330
Mulcet aquas rector pelagi supraque profundum
Extantem atque umeros innato murice tectum
Caeruleum Tritona uocat conchaeque sonante
Inspirare iubet fluctusque et flumina signo
Iam reuocare dato. Caua bucina sumitur illi 335
Tortilis, in latum quae turbine crescit ab imo,
Bucina, quae, medio concepit ubi aera ponto,
Litora uoce replet sub utroque iacentia Phoebos.
Tunc quoque, ut ora dei madida rorantia barba
Contigit et cecinit iussos inflata receptus, 340
Omnibus audita est telluris et aequoris undis
Et quibus est undis audita coercuit omnes.
Iam mare litus habet, plenos capit alueus amnes,
Flumina subsidunt collesque exire uidentur;
Surgit humus, crescunt sola decrescentibus undis, 345
Postque diem longam nudata cacumina siluae
Ostendunt limumque tenent in fronde relictum.
Redditus orbis erat; quem postquam uidit inanem
Et desolatas agere alta silentia terras,
Deucalion lacrimis ita Pyrrham affatur obortis: 350
“O soror, o coniunx, o femina sola superstes,
Quam commune mihi genus et patruelis origo,
Deinde torus iunxit, nunc ipsa pericula iungunt,
Terrarum, quascumque uident occasus et ortus,
Nos duo turba sumus; possedit cetera pontus. 355
Haec quoque adhuc uitae non est fiducia nostrae
Certa satis; terrent etiamnunc nubila mentem.
Quis tibi, si sine me fatis erepta fuisses,
Nunc animus, miseranda, foret? quo sola timorem
Ferre modo posses? quo consolante doleres? 360
Namque ego, crede mihi, si te quoque pontus haberet,
Te sequerer, coniunx, et me quoque pontus haberet.
O utinam possim populos reparare paternis
Artibus atque animas formatae infundere terrae!
Nunc genus in nobis restat mortale duobus, 365
Sic uisum superis, hominumque exempla manemus.”
Dixerat et flebant. Placuit caeleste precari
Numen et auxilium per sacras quaerere sortes.
Nulla mora est; adeunt pariter Cephisidas undas,

<i>Vt nondum liquidas, sic iam uada nota secantes.</i>	370
<i>Inde ubi libatos inrorauere liquores</i>	
<i>Vestibus et capiti, flectunt uestigia sanctae</i>	
<i>Ad delubra deae, quorum fastigia turpi</i>	
<i>Pallebant musco stabantque sine ignibus arae.</i>	
<i>Vt templi tetigere gradus, procumbit uterque</i>	375
<i>Pronus humi gelidoque pauens dedit oscula saxo</i>	
<i>Atque ita: "si precibus" dixerunt "numina iustis</i>	
<i>Victa remollescunt, si flectitur ira deorum,</i>	
<i>Dic, Themis, qua generis damnum reparabile nostri</i>	380
<i>Arte sit et mersis fer opem, mitissima, rebus."</i>	
<i>Mota dea est sortemque dedit: "Discedite templo</i>	
<i>Et uelate caput cinctasque resolute uestes</i>	
<i>Ossaque post tergum magnae iactate parentis."</i>	
<i>Obstipere diu rumpitque silentia uoce</i>	
<i>Pyrrha prior iussisque deae parere recusat</i>	385
<i>Detque sibi ueniam pauido rogat ore pauetque</i>	
<i>Laedere iactatis maternas ossibus umbras.</i>	
<i>Interea repetunt caecis obscura latebris</i>	
<i>Verba datae sortis secum inter seque uolunt.</i>	
<i>Inde Promethides placidis Epimethida dictis</i>	390
<i>Mulcet et: "aut fallax" ait "est sollertia nobis,</i>	
<i>Aut pia sunt nullumque nefas oracula suadent.</i>	
<i>Magna parens terra est; lapides in corpore terrae</i>	
<i>Ossa reor dici; iacere hos post terga iubemur."</i>	
<i>Coniugis augurio quamquam Titania mota est,</i>	395
<i>Spes tamen in dubio est; adeo caelestibus ambo</i>	
<i>Diffidunt monitis; sed quid temptare nocebit?</i>	
<i>Discidunt uelantque caput tunicasque recingunt</i>	
<i>Et iussos lapides sua post uestigia mittunt.</i>	
<i>Saxa (quis hoc credat, nisi sit pro teste uetustas?)</i>	400
<i>Ponere duritiem coepere suumque rigorem</i>	
<i>Mollirique mora mollitaque ducere formam.</i>	
<i>Mox, ubi creuerunt naturaque mitior illis</i>	
<i>Contigit, ut quaedam, sic non manifesta, uideri</i>	405
<i>Forma potest hominis, sed uti de marmore coepta</i>	
<i>Non exacta satis rudibusque simillima signis.</i>	
<i>Quae tamen ex illis aliquo pars umida suco</i>	
<i>Et terrena fuit, uersa est in corporis usum;</i>	
<i>Quod solidum est flectique nequit mutatur in ossa;</i>	410
<i>Quae modo uena fuit sub eodem nomine mansit;</i>	
<i>Inque breui spatio, superiorum numine, saxa</i>	
<i>Missa uiri manibus faciem traxere uirorum</i>	
<i>Et de femineo reparata est femina iactu.</i>	
<i>Inde genus durum sumus experiensque laborum</i>	415
<i>Et documenta damus qua simus origine nati.</i>	
<i>Cetera diuersis tellus animalia formis</i>	
<i>Sponte sua peperit, postquam uetus umor ab igne</i>	
<i>Percaluit solis caenumque uadaeque paludes</i>	
<i>Intumescere aestu fecundaque semina rerum</i>	
<i>Viuaci nutrita solo, ceu matris in aluo,</i>	420
<i>Creuerunt faciemque aliquam cepere morando.</i>	
<i>Sic ubi deseruit madidos septemfluus agros</i>	
<i>Nilus et antiquo sua flumina reddidit alueo</i>	
<i>Aetherioque recens exarsit sidere limus,</i>	

Plurima cultores uersis animalia glaebis 425
Inueniunt et in his quaedam modo coepta per ipsum
Nascendi spatium, quaedam imperfecta suisque
Trunca uident numeris et eodem in corpore saepe
Altera pars uiuit, rudis est pars altera tellus.
Quippe ubi temperiem sumpsere umorque calorque, 430
Concipiunt et ab his oriuntur cuncta duobus;
Cumque sit ignis aquae pugnax, uapor umidus omnes
Res creat et discors concordia fetibus apta est.
Ergo ubi diluuio tellus lutulenta recenti
Solibus aetheriis altoque recanduit aestu, 435
Edidit innumeras species partimque figuras
Rettulit antiquas, partim noua monstra creauit.
Illa quidem nollet, sed te quoque, maxime Python,
Tum genuit populisque nouis, incognita serpens,
Terror eras, tantum spatii de monte tenebas. 440
Hunc deus arquitebens et numquam talibus armis
Ante nisi in dammis capreisque fugacibus usus,
Mille grauem telis, exhausta paene pharetra,
Perdidit effuso per uulnera nigra ueneno.
Neue operis famam possit delere uetustas, 445
Instituit sacros celebri certamine ludos,
Pythia perdomitae serpentis nomine dictos.
Hic iuuenum quicumque manu pedibusue rotaue
Vicerat aesculeae capiebat frondis honorem;
Nondum laurus erat longoque decentia crine 450
Tempora cingebat de qualibet arbore Phoebus.

3. CONSIDERAÇÕES SOBRE TRADUÇÃO E NOTAS

Traduzir é conviver.
(ROSA, 2003, p. 06)

A tradução proposta neste trabalho serve de subsídio à análise literária. Haja vista a finalidade de dar suporte ao estudo do texto, foi feita uma tradução em prosa, mantendo o texto de chegada, o Português, o mais próximo possível da estrutura gramatical do texto de partida, o Latim. Em outras palavras, essa tradução teve como objetivo principal compreender o texto original em seu nível linguístico, não se ocupando em verter ao Português possíveis equivalências expressivas, na linguagem poética.

“Tradução e Notas”, dessa forma, é um trabalho de base dos Estudos Clássicos, cujo objetivo primeiro é dar sustentação à leitura do original latino. Não se pretende resgatar a poeticidade dos hexâmetros de Ovídio, senão em compreendê-los de um ponto de vista gramatical, privilegiando a *língua*, como sistema, a partir da *fala* ovidiana, no sentido que Saussure atribui a ambos os conceitos.

Por essa razão, a de que o texto, na proposta de tradução, constitui-se como um sistema linguístico, mais ainda, como um sistema de oposição, ressaltou-se, do original latino, a estrutura gramatical, principalmente a morfossintática, descrevendo-lhe.

Tendo em vista o nível linguístico da frase latina, propôs-se, desse modo, uma tradução que pode ser intitulada de “servil”, “de estudo” ou ainda “tradução de serviço”. Sobre ela, assim comenta Lima:

(...) tratando-se de línguas antigas, é com pelo menos duas acepções da tradução que se há de trabalhar: 1) a que, considerada a enorme distância em que o tradutor moderno se encontra da vida quotidiana e coloquial do idioma do qual deve traduzir, o obriga ao trabalho, frase a frase, em que, por isso mesmo, o resultado da tarefa de traduzir não se distingue muito da análise ou descrição do sistema gramatical. A esta podemos chamar tradução de serviço (...) (LIMA, 2003, p. 13).

A tradução de serviço, ademais, exige a leitura frase a frase do original, o que assegura, do Latim, uma leitura sistematizada, para fins, em outra instância, de análise literária. Considerando, logo, a distância, como afirmou Lima, entre o falante moderno e o antigo, é essa tradução que melhor serve a proposta de descrição metalinguística, primeira. No entanto, não se entende o texto somente no nível morfossintático; ao contrário, a estrutura semântica, muitas vezes, pede, do leitor, a compreensão intertextual da frase, isto é, o diálogo dela com a cultura

do falante romano. Em termos de intertexto, as “Notas”, que acompanham a tradução, seriam, em tal caso, a ponte que conecta, temporalmente, o falante moderno com o antigo, tendo em vista o uso linguístico.

Ressalta-se que as “Notas” foram dispostas em rodapé, para melhor organizar a leitura da tradução. Elas, logo, estabelecem uma relação entre o texto com os elementos presentes na Cultura, em âmbito intertextual. Por meio delas, descrevem-se as referências mítico-culturais, que são importantes para a compreensão do conteúdo do texto pelo falante moderno. Assim, o trabalho de tradução e notas teve como intuito entender o texto latino, primeiramente, em seu nível linguístico, isto é, compreendendo a *língua* latina, isolada de sua atuação (LONGO, 2006, p. 28). Também, considera-se o poema em seu nível intertextual, ou seja, o texto em relação à Cultura.

Reforça-se o que se afirma com Segá e Tappi, que propõe o conceito de *traduzione di lavoro* (literalmente, tradução de trabalho ou de serviço), a que se serve a tradução proposta:

(...) riteniamo utile separare i due momenti della comprensione del testo originale e della sua traduzione in italiano. Ai fini della comprensione, può costituire uno strumento corretto quella che chiamiamo “traduzione di lavoro”, nella quale si rende esplicito e cosciente il ruolo strumentale del tradurre: non per tradurre, ma per capire (SEGA; TAPPI, 1986, p. 16).³³

Os autores italianos, portanto, delegam à tradução de serviço a função de compreender gramaticalmente o texto latino, como um primeiro momento de contato com o texto de partida. O termo “de serviço”, desse modo, cabe à tradução proposta, que não tem fins poéticos, mas que, como instrumento tradutório, visa à compreensão da frase gramatical latina, bem como, no caso das notas, aos aspectos míticos-culturais.

Acrescenta-se, por fim, que, para traduzir o texto de Ovídio, bem como estabelecer as notas de referência, houve cotejo com as edições *Les Belles Lettres* (OVIDE, 2009), cujo texto foi assentado por Georges Lafaye e cuja tradução, realizada por Olivier Sers. Além dessa edição, destacam-se o trabalho de Anderson (OVID, 1998), em *Ovid’s Metamorphoses*, e o de Danièle Robert (OVIDE, 2001). Em língua portuguesa, foram utilizadas as traduções de Paulo Farmhouse Alberto (2007), em *Metamorfoses*, em cotejo também com a tradução poética de Raimundo Carvalho (2010), em *Metamorfoses em tradução*. Ademais, a tradução de Bocage (OVÍDIO, 2000), tendo em vista a sua importância, é a referência eleita como tradução poética

³³ (...) consideramos útil separar os dois momentos de compreensão do texto original e a sua tradução para o italiano. Com o objetivo de entender, uma ferramenta correta pode ser o que chamamos de “tradução de serviço”, na qual o papel instrumental da tradução torna-se explícito e consciente: não para traduzir, mas para entender.

em língua portuguesa, com a finalidade de que o leitor tenha uma dimensão poética do texto de Ovídio, em língua vernácula, já que a tradução de estudo proposta não contempla os recursos poéticos e estilísticos presentes no original. Por essa razão, a tradução do autor setubalense encontra-se no final da pesquisa, em anexo, a fim de garantir que o leitor tenha acesso a essa tradução.

3.1. Tradução e Notas

O ânimo leva-me a cantar as formas mudadas em novos corpos; ó deuses, inspirem os meus projetos, pois também as³⁴ mudaram, e, desde a prima origem do mundo até os meus dias atuais, conduzam o meu canto ininterrupto³⁵.

Antes do mar e das terras e do céu, que cobre tudo, o rosto da natureza era um em todo orbe, chamaram-no Caos: massa informe e desordenada³⁶. Nada havia, senão um peso inerte e, amontoadas nele, desunidas sementes de coisas não bem conexas³⁷. Ainda nenhum Titã³⁸ dava luz ao mundo, nem Febe³⁹ nova, crescendo, recuperava os cornos, nem a terra pendia no ar que a envolve, com seus próprios pesos equilibrada, nem Anfitrite⁴⁰ estendera os braços, pela extensa margem das terras. Ainda que houvesse ali terra e oceano e ar, a terra era ainda instável,

³⁴ Vale lembrar que os deuses, nos mais diversos mitos, são capazes de transformar as formas de tudo, inclusive a própria imagem. Júpiter, por exemplo, transforma-se em águia para raptar Ganimedes ou ainda converte Filemão e Báucis em duas árvores.

³⁵ Todo o poema configura-se como uma narrativa contínua sobre inúmeros mitos. Considerando os quinze livros, as *Metamorfoses*, portanto, são um único poema, com muitas narrativas coerentemente interligadas.

³⁶ Pode-se afirmar, logo, que o Caos, segundo a mitologia romana, é uma entidade primitiva, senão a primeira a existir. O Caos representa o mundo ainda não organizado, sem a separação dos quatro elementos fundamentais, quais sejam, água, ar, fogo e terra. Essa enorme massa, sem forma e ordem, portanto, contém toda a matéria que, ao ser organizada, resultaria nas coisas e nos seres. Sobre o Caos, Commelin afirma que seria “o estado primordial, primitivo do mundo” (COMMELIN, [19--], p. 18). Assim, ele “era, segundo os poetas, uma matéria que existia desde tempos imemoriais, sob uma forma vaga, indefinível, indescritível, na qual se confundiam os princípios de todos os seres particulares.” (*Idem, ibidem*). O Caos seria, assim, a mistura das substâncias não ainda enformadas, isto é, sem formas.

³⁷ Essa imagem, a de uma massa inativa, espécie de útero que guarda sementes, ainda sem organização, configura o estado inicial do mundo. Não existe ainda conexão ou harmonia entre os elementos.

³⁸ O Sol, responsável por dar luz ao mundo, é filho do Titã Hiperião, cujos pais são Uranos e Terra. Por essa razão, o sol é chamado de Titã (NAGEOTTE, [s. d.], p. 2).

³⁹ Em oposição ao Sol, Febe corresponde à Lua. Em relação aos diversos nomes associados tanto à Lua, quanto ao Sol, Commelin destaca que “assim como os poetas confundem muitas vezes Apolo, Febo e o Sol na mesma personalidade, também assim identificaram frequentemente Ártemis e Selene, Diana e a Lua” (COMMELIN, [19--], p. 71). Em relação à passagem, acrescenta-se o comentário de Anderson: “*Ovid uses Phoebe and Phoebus for Moon and Sun and also for Diana and Apollo, originally two quite different pairs*” (OVID, 1998, p. 154). [Ovídio emprega Febe e Febo para, respectivamente, a Lua e o Sol e, também, para Diana e Apolo, originalmente dois pares bem distintos.]

⁴⁰ Anfitrite, filha de Nereu, é rainha do mar, casada com Netuno, senhor das águas. Essa deusa, logo, personifica o mar. Anderson, a respeito dessa passagem, comenta que “*Ovid juxtaposes a poetic picture of the sea. The “arms” here will combine with verb and subject to create an image of a feminine embrace*” (OVID, 1998, p. 154). [Ovídio justapõe uma Imagem poética do mar. Os “braços”, aqui, combinarão com o verbo e o sujeito para criar uma imagem de um abraçar feminino].

as ondas inábeis, o ar desprovido de luz. A forma de nada permanecia, e uma coisa fazia obstáculo a outra, porque, em um mesmo corpo, as frias temperaturas lutavam contra as quentes, as coisas úmidas, com as secas, as moles, com as duras, as com peso, com as sem peso⁴¹.

Um deus⁴², uma natureza melhor, dissolveu a discórdia⁴³. De fato, separou do céu as terras, das terras as águas e distinguiu o céu puro do ar espesso. Depois que desembarçou as coisas, extraiu-as, dissociadas, da massa obscura, uniu-as nos lugares com harmoniosa paz⁴⁴. A força ígnea do céu convexo e sem peso brilhou e fez para si um lugar no alto arco. Próximo ficou-lhe o ar, pelo lugar e pela leveza. Mais densa do que eles, a terra arrastou elementos mais amplos e foi comprimida pelo próprio peso. A água que corre em roda ocupou-se dos extremos e encerrou o sólido globo⁴⁵.

Assim quando dividiu o montão bem ordenado, qualquer que fosse o deus⁴⁶, e reconduziu a parte em membros, primeiro aglomerou a terra à imagem de um grande círculo, para que não fosse desigual por toda a parte. Depois, derramou os mares e ordenou que se encrespassem com os ventos rápidos e que circundassem as costas em torno da terra. Adicionou também as fontes e as enormes lagoas e os lagos, e cingiu os declives dos rios com margens sinuosas, os quais, em diversos lugares, em parte são engolidos pela própria terra, em parte chegam ao mar e, recebidos pelo campo de águas mais livres, batem contra as costas ao invés das margens. Ordenou, também, que os campos se estendessem, vales rebaixassem, os bosques se revestissem com folhagem, os montes surgissem pedregosos. E como duas zonas⁴⁷ cortam o céu na parte direita e precisamente outras duas na esquerda (havendo uma quinta⁴⁸ mais ardente do que aquelas), assim o cuidado do deus distinguiu a massa inclusa⁴⁹ com igual número, e precisamente outras tantas regiões foram comprimidas sobre a terra. Destas, a média é a que não é habitável devido ao calor⁵⁰; a neve profunda cobre duas delas, precisamente entre elas

⁴¹ Em estado de caos, portanto, tudo se misturava, isto é, os opostos estavam misturados, formando uma substância complexa.

⁴² Em nenhum momento, Ovídio determina qual deus é, de fato, responsável por organizar o Caos.

⁴³ A discórdia ou disputa, no caso, associa-se ao estado caótico, de latência e complexidade. Os elementos disputam, embatem, por estarem misturados.

⁴⁴ Concórdia. O princípio de criação do mundo, portanto, é a organização dos elementos em seus respectivos lugares.

⁴⁵ Nessa passagem, note-se a organização dos quatro elementos da natureza: fogo, ar, terra e água. Cada elemento toma o seu lugar no espaço conforme o peso ou a gravidade. O fogo, mais leve que o ar, fica na parte mais alta, depois o ar e, mais pesada, a terra. A água, fluindo nos extremos, pela natureza líquida, rodeia a terra.

⁴⁶ O substantivo comum, em letra minúscula, reforça a ausência de personalidade e de forma definida desse deus, construtor do mundo. Logo, sublinha-se o seu anonimato.

⁴⁷ Ovídio, nesse momento, descreve a organização das zonas ou regiões climáticas da terra, divididas em cinco partes: duas glaciais, ao extremo norte e sul, duas temperadas e uma central, muito quente.

⁴⁸ A quinta região corresponderia à parte central da terra, entendida, hoje, como zona equatorial ou região tropical.

⁴⁹ A terra, que o céu rodeia (FARMHOUSE, 2004, p. 36), foi dividida em regiões.

⁵⁰ Para os romanos, essa zona, a central, por ser quente, era supostamente inabitável (OVID, 1998, p. 157).

colocou outras, e a chama junto com o frio deu-lhes um clima temperado. O ar está sobre elas; que, tanto quanto é mais leve do que o peso da água, quanto do que o peso da terra, é mais pesado do que o fogo⁵¹.

Ordenou, aqui, firmarem-se as névoas, ali, as nuvens, e os trovões que haveriam de perturbar as mentes humanas e os ventos fazendo relâmpago com raios. O construtor do mundo, também, não permitiu a eles possuírem os ares indistintamente; ainda hoje são impedidos de rasgarem o mundo, embora cada um governe seus sopros por trajetões diferentes, tamanha é a discórdia dos irmãos⁵². O Euro⁵³ retirou-se à Aurora⁵⁴ e aos reinos nabateus⁵⁵ e à Pérsia, e às montanhas expostas aos raios matutinos⁵⁶. Vésper⁵⁷ e os litorais que se aquecem com o sol poente estão próximos de Zéfiro⁵⁸. O horrível Bóreas⁵⁹ invadiu os sete Triões⁶⁰ e a Cítia⁶¹; a terra contrária encharcou-se pelas nuvens constantes e pelo chuvoso Austro⁶². Sobre tudo isso, colocou o éter límpido e carente de gravidade, não tendo nenhum resíduo terreno. Assim a custo separara todas as coisas com limites precisos, as quais durante muito tempo permaneceram sob aquela massa comprimida⁶³, foi quando as estrelas começaram a efervescer por todo céu. Para que nenhuma região fosse privada de seus seres vivos, os astros e as formas dos deuses contêm o solo celeste⁶⁴; as ondas, devendo ser habitadas, couberam aos reluzentes peixes; a terra conteve os animais selvagens; o ar flexível, as aves⁶⁵.

Faltava um animal ainda mais nobre do que esses e mais digno de alta inteligência e que pudesse dominar os outros. O homem nasceu. Ou o artífice das coisas, princípio de um mundo melhor, fê-lo com divina semente, ou a terra recente e há pouco separada do alto éter continha

⁵¹ Novamente, há uma gradação dos elementos conforme o peso.

⁵² Os ventos, divindades poderosas, devem ser rigorosamente controladas, a mando de Júpiter, pois, caso contrário, são capazes de destruir a terra, misturando, novamente, todos os elementos e instaurando o caos (COMMELIN, [s. d.], p. 82).

⁵³ O Euro é filho de Aurora e vem do Oriente, tanto que é representado como um jovem alado, de traços asiáticos (COMMELIN, [s. d.], p. 82). Nota-se que Ovídio, por meio dos ventos, destaca os quatro pontos cardeais da terra.

⁵⁴ A Aurora era filha de Titã e da Terra, responsável por abrir as portas do dia (COMMELIN, [s. d.], p. 68).

⁵⁵ Região da atual Arábia Saudita (OVID, 1998, p. 158).

⁵⁶ Ou seja, do Leste para o Oeste.

⁵⁷ Vésper ou Hésperos representa, geograficamente, o Oeste, em oposição ao Euro.

⁵⁸ Zéfiro é o vento ocidental. Normalmente, os poetas associam a ele a frescura e a doçura, tendo o poder de dar vida à natureza, por sua temperatura tépida (COMMELIN, [s. d.], p. 83).

⁵⁹ Bóreas é o vento do norte.

⁶⁰ Os sete Triões são as estrelas que formam a constelação da Ursa menor. *Septentrio* refere-se, mais especificamente, ao Setentrão ou vento do norte; por isso o termo “região setentrional” (SARAIVA, 2000, p. 1088).

⁶¹ A Cítia é uma região muito fria que se localiza no Norte, para os romanos.

⁶² O Austro, também conhecido como Noto, é o vento quente e tempestuoso que vem do Sul, trazendo chuva, em oposição a Bóreas e à fria Cítia, no Norte (COMMELIN, [s. d.], p. 83). Ademais, observa-se, na passagem, que os sentidos dos ventos permitem estabelecer os pontos cardinais e suas referências.

⁶³ Massa comprimida: o Caos.

⁶⁴ Alude-se às formas de animais e deuses das constelações.

⁶⁵ O mundo, portanto, foi povoado por seres, sejam deuses, sejam animais.

as sementes do céu aparentado⁶⁶, a qual, misturada com água da chuva⁶⁷, o filho de Jápeto⁶⁸ modelou à imagem dos deuses que governam todas as coisas. E enquanto os outros seres estão voltados para o chão, deu ao homem um rosto sublime e ordenou olhar o céu e erguer, aos astros, o nobre semblante. Assim a terra transformada, que há pouco fora informe e sem aspecto, atribuiu as formas desconhecidas dos homens.

A primeira idade semeada⁶⁹ foi a de ouro⁷⁰, que, sem nenhum vingador⁷¹, sem lei, por vontade própria, cultivava a honestidade e a retidão. A punição e o medo apartavam-se; nem se liam palavras ameaçadoras no bronze afixado⁷², nem a multidão suplicante temia o rosto de seu juiz, mas estavam seguros, sem vingador. O pinheiro⁷³ cortado em seus montes ainda não descera às ondas límpidas, a fim de ver um mundo estranho, e os mortais não conheciam nenhum litoral além dos seus. Ainda os fossos íngremes não circundavam as cidades⁷⁴, a trombeta reta, a trompa de bronze⁷⁵ curva, nem capacete, nem espada existiam; sem necessidade de soldado, as pessoas seguras viviam descansos doces⁷⁶. Também a própria terra, livre de deveres, intocada pela enxada, e não ferida por nenhum arado, espontaneamente dava tudo. Além disso, contentes com os alimentos criados sem esforço algum, apanhavam os frutos dos arbustos e os morangos dos montes e as cerejas bravas⁷⁷ e também, nos duros silvados, as amoras pendentes e também as pinhas que tinham caído da copada árvore de Júpiter⁷⁸. A primavera era eterna, e os zéfiros⁷⁹ plácidos, com brisas suaves, tocavam as flores nascidas sem

⁶⁶ O céu seria, logo, parente da terra, já que vieram do Caos (OVID, 1998, p. 160).

⁶⁷ O homem nasce do barro formado pela terra com a água da chuva.

⁶⁸ O filho de Jápeto é Prometeu, que roubou o fogo divino e fabricou o homem (NAGEOTTE, [s. d.], p. 4).

⁶⁹ Ovídio, ao associar *sata* a *aetas*, estabelece, logo no início, uma metáfora incomum, que transporta à noção de “idade” ou “período” a característica de “semente”, estrutura orgânica passível de plantio e germinação. Anderson comenta que “this verb [*sata est*] is unusual with *aetas*: it implies the natural abundance characteristic of the age but does not specify the sower” (OVID, 1998, p. 161). [este verbo {*sata est*} é incomum com *aetas*: implica a abundância natural característica da idade, mas não especifica o semeador].

⁷⁰ Na mitologia romana, a primeira idade do mundo é a de Ouro, em que a humanidade vivia tranquila, sem necessidade de trabalho, de leis e de soldados, e a terra oferecia aos homens os frutos em abundância. A Idade de Ouro é seguida pelas Idades de Prata, Bronze e Ferro. Trata-se, portanto, de um período feliz, fértil e ocioso.

⁷¹ Não havia necessidade, no período áureo, de aparatos militares e jurídicos que garantissem a proteção dos indivíduos, uma vez que não havia injustiça e guerra.

⁷² As leis eram escritas no bronze para divulgação pública (OVID, 1998, p. 161).

⁷³ No caso, transformado em barco para navegação.

⁷⁴ Por proteção, era comum que as cidades, além dos muros, tivessem um fosso que as circundava.

⁷⁵ Trata-se de instrumentos bélicos, utilizados em batalha, para dar ordens aos soldados em campo. Vale notar que as figuras em sequência, que reforçam o caráter militar dos instrumentos, são a espada e o capacete.

⁷⁶ Cultivava-se, portanto, o ócio.

⁷⁷ Trata-se de frutos selvagens, sem cultura, o que sugere que o homem do período áureo alimentava-se de modo simples e natural e era vegetariano (OVID, 1998, p. 162).

⁷⁸ A “grande árvore de Júpiter”, considerada sagrada, é o carvalho. A respeito da importância simbólica dessa árvore para os romanos, conta-se que Rômulo pendurou as armas de um rei conquistado no sagrado carvalho de Júpiter, no Capitólio (HOWATSON, 2005, p. 308).

⁷⁹ Zéfiro é uma divindade eólica, caracterizada como um vento brando, ou seja, uma brisa, vindo do Ocidente. Esse vento é associado à primavera, uma vez que tem o dom de dar vida à natureza (COMMELIN, [19--], p. 83).

semente. Além disso, a terra não arada já oferecia cereais, e o campo não renovado embranquecia-se com as espigas carregadas⁸⁰. Os rios, ora de leite, ora de néctar⁸¹, corriam, e o mel amarelo pingava da verdejante azinheira⁸².

Depois que, com Saturno⁸³ lançado no tenebroso Tártaro⁸⁴, o mundo estava sob Júpiter⁸⁵, sucedeu a raça argêntea, mais vil que o ouro, mais valioso que o amarelado bronze⁸⁶. Júpiter encurtou o tempo da primavera antiga⁸⁷ e, através dos invernos, dos verões, dos outonos inconstantes e da primavera breve, dividiu o ano em quatro. Pela primeira vez, então, o ar, queimado pelos calores secos, incandesceu, e o gelo pendeu, contraído pelos ventos⁸⁸. Pela primeira vez então, eles entraram nas casas; as casas eram cavernas, arbustos densos e ramos atados com cortiça. As sementes, então pela primeira vez, são enterradas em longos sulcos, e os bezerros, apertados pelo jugo, geram⁸⁹.

Após aquela geração, com a terceira idade, sucedeu a raça brônzea, de natureza mais furiosa e mais preparada para as armas horrendas, não criminoso⁹⁰ ainda. Do duro ferro⁹¹, vem a última idade. De súbito, tudo o que é ímpio irrompeu, nessa idade de pior veio; fugiram o pudor, a verdade e a lealdade. Em seus lugares, entram as fraudes, os dolos, as traições, a

⁸⁰ Espigas de trigo.

⁸¹ Rios de leite e de néctar sugerem um mundo maravilhoso e onírico. Néctar está associado à bebida dos deuses do Olimpo, caracterizando a Idade de Ouro como paradisíaca e superior. Depois desse período, somente os deuses tomavam do néctar, alimento negado aos mortais (OVID, 1998, p. 162-163).

⁸² Ovídio encerra o episódio da Idade de Ouro explorando o aspecto cromático do mel (amarelo-ouro) e da árvore (verde). Anderson comenta que as cores definem o respectivo período (áureo), de extrema fertilidade (verde) (OVID, 1998, p. 163). A azinheira (*Quercus ilex*), nativa da Europa e Norte da África, é uma árvore cujo fruto é a bolota (HOUAISS, 2001).

⁸³ Filho de Urano e Gaia ou do Céu e da Terra, Saturno destronou o pai e foi destronado pelo filho, Júpiter. Saturno ou, segundo os gregos, Cronos, é identificado como sendo o Tempo (COMMELIN, [19--], p. 22).

⁸⁴ O tártaro é a terceira região do mundo infernal, localizado no subterrâneo da terra. Era a prisão dos deuses, onde estavam os Titãs, os Gigantes e Saturno (COMMELIN, [19--], p. 136-137).

⁸⁵ Depois que o seu pai, Saturno, é deposto, Júpiter assume o controle do Olimpo e torna-se o deus onipotente.

⁸⁶ Ressalta-se a associação das idades com os metais e as cores. A segunda raça, que representa a segunda Idade, é a de Prata, pior que a de Ouro. Ela é comparada também com a seguinte, a brônzea, amarelada, ainda menos valiosa. Há uma comparação dos valores dos metais, mas que incide em uma comparação moral.

⁸⁷ A primavera antiga faz referência à Idade de Ouro, quando não havia outras estações. Ovídio opõe a primavera antiga (*uer antiquus*) à primavera breve (*uer breue*), já transformada. Trata-se da metamorfoses das estações ou do tempo.

⁸⁸ Os homens, portanto, passaram a sentir frio e calor.

⁸⁹ Nota-se, assim, na Idade de Prata, o advento da agricultura e das comunidades sedentárias. Na Idade anterior, a de Ouro, infere-se que a humanidade era nômade, pois vivia da coleta do que a natureza, generosa, dava. Agora, surgem as plantações. Destaca-se, nesse trecho, ainda, o início do sofrimento dos animais, utilizados na agricultura.

⁹⁰ Sublinha-se a gradação da Idade de Ouro à de Bronze, em que a humanidade, agora, volta-se às armas, mas ainda não é criminoso de fato. Ovídio dedica apenas dois hexâmetros e meio à Idade de Bronze, sem dar-lhe relevância. A pequena descrição dessa terceira Idade serve de ponte narrativa para a Idade de Ferro, de maior destaque na obra ovidiana, assim como a Idade de Ouro.

⁹¹ A última Idade, assim como todas as outras, é caracterizada por um metal, no caso dela, o ferro, associado à dureza e à belicosidade. “O ferro é comumente adotado como símbolo de robustez, de dureza, de obstinação, de rigor excessivo e de inflexibilidade. (...) [Na] visão apocalíptica de Hesíodo, a raça de ferro simboliza o reino da materialidade, da regressão para a força bruta, e da inconsciência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012).

violência e o criminoso amor da posse. Ainda nem bem os conhecera, o marinheiro abria as velas aos ventos, e as quilhas, que, há muito, ergueram-se nos montes altos, saltaram nas ondas desconhecidas⁹². O agrimensur prudente demarcou a terra, antes comum, assim como as luzes solares e os ares, com longa distância⁹³. As searas e os alimentos já não reclamavam tanto o chão, mas adentram as vísceras da terra⁹⁴. Escavam-se as riquezas, incitamentos dos males, as quais escondera e movera para perto das sombras estíguas⁹⁵. E já o ferro nocivo surgira, e o ouro mais nocivo ainda do que o ferro. Surge a guerra, que combate por ambos e que, com a mão ensanguentada, agita as armas ruidosas⁹⁶. Vive-se do roubo. O hóspede não está a salvo do anfitrião; o sogro, do genro. Até a benevolência entre os irmãos é rara. O homem ameaça a morte da esposa; ela, do marido. As terríveis madrastas preparam os venenos amarelos⁹⁷. O filho, antes do tempo, procura saber quantos anos viverá o pai. A piedade jaz vencida, e a virgem Astreia⁹⁸, última entre os celestes, abandona as terras úmidas de carnificina.

Para que o alto éter não fosse mais seguro do que as terras, conta-se que os gigantes⁹⁹ desejaram o reino celeste e empilharam montanhas acumuladas até às altas estrelas. Então o pai onipotente¹⁰⁰, com o raio lançado, rachou o Olimpo e abalou o Pélio de Ossa sotoposto¹⁰¹. Jazessem os terríveis corpos soterrados sob a própria construção, conta-se que a terra encharcada de sangue dos filhos ensopou-se, que animou o sangue quente e que, para que subsistissem as memórias de sua estirpe, converteu em rosto de homens. Porém, esta raça

⁹² Surgem, assim, a navegação e o desejo de explorar.

⁹³ Com a demarcação de terras, nasce a propriedade privada. A terra não é mais comum a todos; tornam-se salientes a falta de liberdade e o senso de violação (OVID, 1998, p. 165).

⁹⁴ Assim, o cultivo da terra torna-se mais difícil ainda, assim como a sobrevivência.

⁹⁵ As riquezas, tais como os metais valiosos, como o ouro, adentram profundamente a terra, escondidas por ela, e incitam os males. Ovídio, com a metáfora, explica o surgimento da mineração e da escavação, nessas sociedades. Ademais, o poeta exalta a profundidade em que a terra esconde suas riquezas, pois elas ficam próximas às sombras do Estige. Acredita-se que o mundo dos mortos seja subterrâneo, isto é, esteja dentro da terra, em sua extrema profundidade (COMMELIN, [19--], p. 136).

⁹⁶ Nota-se uma gradação: na Idade de Ferro, nasce a navegação, depois a propriedade privada, em seguida a agricultura, então a mineração e, por fim, a guerra, como atividade humana.

⁹⁷ Anderson comenta que a cor amarela faz referência, na verdade, à aparência de quem toma o veneno acônito. (OVID, 1998, p. 166). Ademais, compara a antiguidade clássica e a modernidade em relacionar, proverbialmente, em histórias, a madrasta a comportamentos viciosos.

⁹⁸ Trata-se de uma divindade alegórica. Astreia seria a alegoria da Justiça. “Pintavam-na como uma virgem de olhar severo sem ser feroz; o seu rosto exprimia ao mesmo tempo tristeza e dignidade” (COMMELIN, [19--], p. 258). No relato ovidiano, entende-se que, tendo Astreia abandonado a terra, não há mais justiça na terra.

⁹⁹ Os gigantes eram filhos de Gaia, nascidos do sangue de Urano, após sua castração por Saturno. Eles se rebelaram contra Zeus e os deuses olímpicos. A guerra entre deuses e gigantes é chamada de gigantomaquia (HOWATSON, 2005).

¹⁰⁰ Júpiter.

¹⁰¹ O Pélio e o Ossa são montes localizados na Tessália, na Grécia (HOWATSON, 2005). Nessa passagem, Júpiter atira um raio na base do Olimpo, rachando-o, uma vez que os Gigantes, no caso, Otus e Efialtes, colocaram a montanha Pélio sobre o Olimpo e a montanha Ossa sobre o Pélio, a fim de construir um caminho até o reino celeste. Abalando o Olimpo, com o raio, Júpiter desmonta a gigante construção.

também foi desprezadora das divindades, avidíssima de carnificina atroz e violenta. Sabes que nasceram do sangue.

Quando o pai saturnino¹⁰² viu aquilo, da alta abóbada, gemeu e, recordando o asqueroso conviva da mesa de Licaão¹⁰³, ainda não divulgado por ser ação recente, contraiu no ânimo cóleras terríveis e dignas de Júpiter; e convoca uma assembleia. Nenhuma demora reteve os convocados. Há um caminho elevado, evidente no céu sereno. Tem o nome de Láctea¹⁰⁴, notável pela sua brancura. O caminho por ali vai aos deuses até aos tetos do grande Tonante¹⁰⁵ e à casa real. À direita e à esquerda, honram-se as moradas dos deuses nobres, de portas abertas. A plebe¹⁰⁶ habita lugares diferentes. Os deuses potentes dispuseram os seus penates¹⁰⁷ na frente e nas imediações. Este é o lugar que, se a audácia fosse dada às palavras, eu não hesitaria em chamá-lo de Palatino do grande céu¹⁰⁸. Assim, logo que os deuses sentaram em um recanto marmóreo¹⁰⁹, ele, no lugar mais alto, apoiado no cetro ebúrneo¹¹⁰, sacudiu três ou quatro vezes a terrível cabeleira da cabeça, com isso moveu a terra, o mar e as estrelas. Então, abriu a boca indignada com tais termos:

“Eu não estava mais ansioso pelo governo do mundo naquele tempo, quando cada um preparava lançar os cem braços de gigantes ao céu prisioneiro, pois, ainda que o inimigo fosse feroz, aquela guerra dependia, porém, de um só corpo e de uma só origem. Agora, por toda a terra onde Nereu¹¹¹ ressoa, a raça mortal deve ser destruída por mim. Juro, pelos rios infernais¹¹², que deslizam sob as terras na floresta estígia: tudo foi tentado antes, mas a ferida

¹⁰² Júpiter, filho de Saturno.

¹⁰³ Licaão serviu a Júpiter comida humana, a fim de testar a onisciência divina. Profundamente triste com a raça humana, Júpiter transformou Licaão em lobo e destruiu sua casa e seus filhos, com exceção de um, vítima dos irmãos (HOWATSON, 2005). Licaão representa o estopim da credulidade de Júpiter em relação à humanidade. Depois desse fato, Júpiter envia o dilúvio, a fim de destruir toda a raça humana. Ovídio, nesse momento, adianta o relato, demonstrando a onisciência do deus do Olimpo, que conhece o futuro.

¹⁰⁴ É pela Via-Láctea ou Galáxia “que se vai ao palácio de Júpiter, e que os heróis entram no céu; à direita e à esquerda estão as habitações dos deuses mais poderosos” (COMMELIN, [19--], p. 75).

¹⁰⁵ Júpiter.

¹⁰⁶ Há, entre os deuses, uma distinção hierárquica: deuses que pertencem à nobreza e os que são a plebe e vivem mais afastados do Palácio central. Por meio de uma simile, aproximam-se os deuses ao modelo romano, humanizando-os.

¹⁰⁷ Os Penates são deuses escolhidos pelas famílias, em geral, figuras de grandes deuses ou grandes homens deificados. “Em cada habitação, reservavam-lhes um lugar, ao menos um retiro, quase sempre um altar e algumas vezes um santuário” (COMMELIN, [19--], p. 128).

¹⁰⁸ Trata-se do palácio do rei dos deuses.

¹⁰⁹ O Consílio encontra-se em uma sala de mármore, que lembra a decoração romana da época de Augusto (OVID, 1998, p. 170).

¹¹⁰ O cetro representa a imagem do poder real (OVID, 1998, p. 170).

¹¹¹ Nereu, filho de Oceano e de Tetis, é um deus marinho, anterior a Netuno (COMMELIN, [19--]). Por extensão de sentido, Nereu, no trecho, pode ser entendido como o mar.

¹¹² “Quando o próprio Júpiter jura pelo Estige, a sua palavra é irrevogável” (COMMELIN, [19--], p. 137). O Estige, assim como o Aqueronte, o Cócito e o Flegeton, é um dos rios infernais. Assim, jurar pelos rios infernais é assumir um compromisso que jamais pode ser desfeito.

incurável deve ser cortada com a espada, para que não arruine a parte pura. Os semideuses estão comigo, as divindades rústicas, as ninfas, os faunos, os sátiros e os silvanos serranos; já que ainda não os julgamos com a honra do céu, permitamos habitar, ao menos, as terras que demos. Acaso, ó deuses, acreditai que estarão suficientemente a salvos, depois de Licaão, famoso pela selvageria, ter maquinado insídias contra mim, que tenho o raio e que vos guio?”

Todos murmuraram e, com opiniões inflamadas, exigem a pena de quem ousou tais coisas¹¹³. Assim, quando a mão ímpia exaspera em extinguir o nome de Roma com o sangue de César¹¹⁴, a raça humana ficou atônita com tamanho medo de súbita destruição, e todo o mundo estremeceu. Nem a piedade dos teus, a ti, ó Augusto¹¹⁵, foi menos grata do que foi aquela a Júpiter. Depois que, com a voz e com a mão, acalmou os murmúrios, todos fizeram silêncio. Quando o clamor parou, contido pela autoridade do regente, Júpiter quebrou, novamente, o silêncio com este discurso: “Ele, por certo, pagou as penas, abandonai esta inquietação. Porém, mostrarei qual foi o crime, qual a punição.

A perversidade desse tempo alcançara os nossos ouvidos. Desejando ser falsa, desço do alto Olimpo¹¹⁶ e percorro as terras, deus sob imagem humana. Uma longa demora seria enumerar quanta descoberta de crime por toda a parte: a verdade foi pior que a própria perversidade. Eu passara o Ménalo¹¹⁷, horrendo pelos covis das feras, e os pinhais do gélido Liceu¹¹⁸, com Cilene¹¹⁹. Ali, adentro as sedes e os tetos inospitais do tirano da Arcádia¹²⁰, quando o fim do crepúsculo arrastava a noite. Dei sinais de que um deus chegava, e o povo começara a rezar. Licaão¹²¹, primeiramente, ri das preces sagradas. Então, disse: “Testarei, com clara distinção, acaso seja mortal, este deus. A verdade não será questionada”. De noite, estava eu em um sono pesado, planeja matar-me com morte inesperada: é este o teste da verdade que lhe agrada. Nem contente com isso, desuniu o pescoço de um certo refém enviado do povo de

¹¹³ Trata-se dos crimes de Licaão, que testou a divindade de Júpiter.

¹¹⁴ César faz referência a Augusto, herdeiro do imperador Júlio César (OVID, 1998, p. 172).

¹¹⁵ Novamente, a comparação de Júpiter com Augusto, o imperador romano, que viveu entre 63 a. C. a 14 d. C. e foi responsável pela ascensão do império e florescimento das artes, período conhecido como de Ouro. Nessa época, vivia Ovídio (HOWATSON, 2005).

¹¹⁶ O Olimpo é o lugar onde moram os deuses, isto é, onde os doze deuses possuem suas casas. Júpiter, no caso, reside no Palácio, no alto do Olimpo, acima de todos. Ademais, o Olimpo é a montanha mais alta da Grécia (HOWATSON, 2005).

¹¹⁷ Ménalo é uma montanha da Arcádia, consagrada ao deus Pã (SARAIVA, 2000).

¹¹⁸ Liceu é um monte da Arcádia, também consagrado ao deus Pã (SARAIVA, 2000).

¹¹⁹ Cilene é uma montanha da região da Arcádia. Nesse monte, diz-se que nasceu Mercúrio (SARAIVA, 2000). Ovídio, assim, enumera três montanhas da Arcádia, sugerindo que Júpiter percorreria toda a região.

¹²⁰ O tirano da Arcádia seria Licaão, rei dessa região, quem Júpiter transformou em lobo. Vale ressaltar que o termo “tirano” enfatiza a violência do regente (OVID, 1998, p. 173).

¹²¹ Licaão, assim, é um rei da Arcádia, transformado em lobo por Júpiter devido aos crimes cometidos contra o deus. Querendo testá-lo, oferece-lhe carne humana (HOWATSON, 2005).

Molóssia¹²², e assim também, parte dos membros ainda vivos, amoleceu em águas ferventes, parte assou com fogo embaixo. Ao mesmo tempo que o colocou nas mesas, eu, com chama vingadora, destruí, com o teto, os penates¹²³ dignos do senhor. Ele fugiu desesperado e, encontrado no silêncio dos campos, uiva e tenta falar em vão¹²⁴. Dele próprio, a boca colhe a raiva e serve-se de rebanhos, com desejo de massacre habitual; e, ainda hoje, rejubila com sangue. As vestes tornam-se pelos, os braços, pernas. Tornou-se lobo, mas conserva traços da forma antiga: o pelo grisalho é o mesmo, o mesmo rosto violento, os mesmos olhos ardentes, é a mesma a aparência de ferocidade. Uma casa caiu, mas só uma casa não foi digna de perecer, por onde a terra estende, a feroz Erínia¹²⁵ reina. Penses ter conspirado contra o crime: que entreguem rapidamente todos, que merecem sofrer castigos (assim firmo o decreto).

Aprovam, uma parte com voz alta, as palavras de Jove¹²⁶ e lançam incitamentos; já outras partes rematam com aplausos. Ainda, a perda do gênero humano causa muita dor a todos, e questionam qual seria a forma futura da terra desprovida de mortais, quem levaria incensos aos altares, se se planeje abandonar as terras devastadas pelas feras. Questionado sobre tais coisas, de fato havendo de ser todo o restante preocupação sua, o rei dos deuses proíbe ter medo e promete uma raça diferente do povo anterior, com origem admirável.

Já estava para lançar em todas as terras os raios, mas recebeu para que, por ventura, não incendiasse o sacro éter com tantos fogos e queimasse o longo eixo¹²⁷. Recorda-se, também, nos fados, haver um tempo que chegaria em que o mar, a terra e o palácio do céu tomados arderiam, e a massa unida do mundo padeceria. As lanças fabricadas pelas mãos dos Ciclopes¹²⁸ são guardadas; agrada um castigo diferente: destruir a raça mortal sob as águas e lançar tempestades por todo o céu. Rapidamente encerra o Aquilão¹²⁹ nas cavernas de Éolo¹³⁰ e todos

¹²² Região do Epiro, habitada pelos Molossos, atual Pandósia, no sudoeste da península balcânica (SARAIVA, 2000).

¹²³ “Os povos, nas suas migrações, não esqueçam de levar com eles, não somente o culto de seu país de origem, como principalmente as estátuas antigas, veneradas pelos seus antepassados. Esses ídolos ficavam sendo uma espécie de talismã nos novos Estados ou nas novas cidades, e eram chamados os deuses Penates” (COMMELIN, [19--], p. 128).

¹²⁴ Trata-se da metamorfose de Licaão em lobo.

¹²⁵ As Erínies ou Fúrias ou Eumênides são “divindades infernais encarregadas de executar sobre os culpados a sentença dos juizes” (COMMELIN, [19--], p. 144). No entanto, Anderson (OVID, 1998, p. 175) chama a atenção de que não se trata da Fúria que pune o mal, mas da representação da loucura criminosa que exige a atuação das Fúrias ou Erínies, castigadoras dos homens.

¹²⁶ Júpiter.

¹²⁷ Anderson (OVID, 1998, p. 176) comenta que, por metonímia, o eixo significa os céus.

¹²⁸ Os Ciclopes, gigantes monstruosos, possuíam apenas um olho na testa. São os ferreiros de Vulcano ou Hefesto. Há três Ciclopes principais, quais sejam, Brontes, Esteropes e Piracmon, responsáveis pela forja do raio de Júpiter (COMMELIN, [19--], p. 96). Assim, essas lanças fabricadas pelas mãos dos Ciclopes são os raios de Júpiter.

¹²⁹ O Aquilão, um dos oito ventos, é frio e violento (COMMELIN, [19--], p. 83).

¹³⁰ Embora subordinado a Júpiter, Éolo é o rei dos ventos (COMMELIN, [19--], p. 82).

aqueles ventos que abalam as nuvens estendidas e libera o Noto¹³¹. O Noto voa com asas enopadas, de rosto terrível, tendo coberto o rosto terrível com uma névoa tenebrosa. A barba é pesada de nuvens, água emana dos cabelos brancos, névoas residem na testa, as asas e as roupas escorrem. Mal, com a mão, pressiona as nuvens suspensas ao longe, faz-se um ruído. Dali, densas nuvens derramam-se do céu. Vestida com várias cores, Íris¹³², a mensageira de Juno, recolhe águas e leva alimentos às nuvens. As searas são destruídas, e jazem as súplicas perdidas com os colonos, e o trabalho inútil de um longo ano perece.

Nem a ira de Júpiter está contente com o seu céu, mas o irmão azul¹³³ ajuda com ondas auxiliares. Este convoca os rios. Depois que adentram os tetos de seu rei, diz: “agora não é para fazer uso de longas exortações. Derramai vossas forças. Assim é necessário. Abri as casas, removendo suas fundações, e afrouxai todas as rédeas de vossas águas”. Ordenara! Aqueles retornam e até aumentam as bocas nas fontes e, com o curso sem freio, lançam-se no mar. Ele próprio, com seu tridente, bateu com força a terra, e ela estremeceu e abriu os caminhos das águas com o gesto. Os rios espalhados desabam pelos campos abertos, e ao mesmo tempo em que arrastam as colheitas e as árvores e, simultaneamente, os animais e as pessoas, ao mesmo tempo, as casas e os santuários com seus objetos sagrados. Se alguma casa permaneceu e pôde, não derrubada, resistir a tanto mal, também a onda cobriu a parte mais alta dela, e as torres esmagadas ocultam-se sob o abismo.

E já mar e terra não tinham nenhuma delimitação. Tudo era mar; no mar, também, faltavam litorais. Um ocupa um monte; o outro senta na barca adunca e conduz os remos ali onde recentemente arara. Aquele navega sobre as searas ou os telhados da fazenda submersa; este pesca um peixe no alto ulmeiro. A âncora é fixada em um prado verde, se o acaso a levou, ou as quilhas curvas esfregam-se nos vinhedos abaixo. E onde há pouco as pequenas cabras colheram a grama, agora aí mesmo focas disformes põem seus corpos. Sob a água, as Nereidas¹³⁴ admiram os bosques, as cidades e as casas, e os golfinhos ocupam florestas e atiram-se contra os altos galhos e tocam os carvalhos agitados. O lobo nada entre ovelhas; a onda leva leões fulvos; tigres a onda carrega. Nem são úteis as forças do raio¹³⁵ no javali, nem as pernas velozes no cervo arrastado. E por terras muito tempo procuradas, onde possa pousar, a ave com

¹³¹ O Noto ou Austro é o vento quente e tempestuoso que sopra do sul (COMMELIN, [19--], p. 83).

¹³² Íris, filha de Taumas e de Eletra, era a mensageira de Juno, tal qual Mercúrio era de Júpiter. Era representada como uma jovem, com asas brilhantes e multicoloridas (COMMELIN, [19--], p. 59).

¹³³ O irmão azul é Netuno, o deus marinho, filho de Saturno, logo, irmão de Júpiter (OVID, 1998).

¹³⁴ As Nereidas são as filhas de Nereu, deus marinho. São jovens, com cabeleira entrelaçada de pérolas e cavalgam cavalos-marinhos ou golfinhos. Podem ser representadas também como mulheres com corpo de peixe (COMMELIN, [19--], p. 87).

¹³⁵ Anderson (OVID, 1998, p. 180) aponta que o raio ou relâmpago é a metáfora favorita para representar o poder do javali.

asas exaustas cai no mar. A liberdade desmedida do mar cobrira as colinas, e vagas inusitadas tocavam os picos montanhosos. A maior parte de tudo é arrastada pela água; quem a onda poupou, uma longa fome subjuga-os, com falta de alimento.

A Fócida¹³⁶ separa as regiões da Aônia¹³⁷ dos campos do Eta¹³⁸, terra fértil, enquanto era terra, mas, naquele tempo, era parte do mar e um campo amplo de águas repentinas. Ali, uma montanha alta, com dois picos, eleva-se às nuvens de nome Parnaso¹³⁹, e seus cumes superam as nuvens. Nesse lugar, uma vez que a água cobrira todo o restante, Deucalião¹⁴⁰, carregado em um pequeno barco¹⁴¹, com a companheira de leito¹⁴², desembarcou; e adoram as ninfas da Corícia¹⁴³, divindades dos montes, e a profética Têmis¹⁴⁴, que, então, possuía os oráculos. Não houve homem algum mais virtuoso do que ele, nem mais amante da igualdade, nem outra mais temente aos deuses do que ela.

Tão logo Júpiter vê o mundo inundar-se com águas paradas transparentes, e um só homem sobreviver de tanta quantidade de milhares e uma só sobreviver de tanta quantidade de milhares, ambos inocentes, ambos adoradores das divindades, dissipou as nuvens e, afastadas as tempestades com o Aquilão¹⁴⁵, revelou, também, as terras ao céu e o éter às terras. Nem a ira do mar permanece, e, com a lança tricúspide¹⁴⁶ deposta, o tirano do mar¹⁴⁷ afaga as águas e chama Tritão¹⁴⁸ azulado, emergente sobre o abismo e também coberto nos ombros com concha nascida, e ordena assoprar na concha sonora e, assim, chamar já de volta os rios e as ondas com o sinal dado. A buzina oca é tomada por ele, a qual, desde a espiral da base, cresce pelo corpo,

¹³⁶ Região da Grécia central, a Oeste da Beócia (HOWATSON, 2005).

¹³⁷ A Beócia, uma das regiões da Grécia central (HOWATSON, 2005).

¹³⁸ O Monte Eta localiza-se entre a Tessália e a Macedônia (SARAIVA, 2000).

¹³⁹ Na Grécia, o Monte Parnaso, com cerca de 2460 metros de altura, localiza-se próximo de Delfos (HOWATSON, 2005).

¹⁴⁰ Deucalião é filho de Prometeu e primo de sua esposa, Pirra, filha de Epimeteu. É considerado o mais justo dos homens, juntamente com sua esposa, a mais virtuosa das mulheres (COMMELIN, [19--], p. 150).

¹⁴¹ Com o dilúvio, tudo ficou inundado, “exceto uma montanha da Fócida, onde parou a barquinha que conduzia Deucalião, o mais justo dos homens, e Pirra, a mais virtuosa das mulheres” (COMMELIN, [19--], p. 150).

¹⁴² Ovídio ainda não anuncia o nome da esposa de Deucalião, Pirra, filha de Epimeteu (COMMELIN, [19--], p. 150).

¹⁴³ As corícias são ninfas que vivem em uma caverna do Parnaso (OVID, 1998, p. 182).

¹⁴⁴ “Têmis, filha do Céu e da Terra, ou de Urano e de Titeia, era irmã mais velha de Saturno e tia de Júpiter. (...) Os seus atributos mais ordinários são os da justiça; a balança e a espada, ou um feixe de machados, cercados de varas, símbolo de autoridade entre os romanos. Uma das mãos sobre a extremidade de um cetro é ainda um dos seus atributos. Algumas vezes, é representada com os olhos vendados, para designar a imparcialidade que convém ao caráter de juiz” (COMMELIN, [19--], p. 57).

¹⁴⁵ O Aquilão é um vento frio e violento, representado como um velho com barbas e cabelos desorganizados (COMMELIN, [19--], p. 83).

¹⁴⁶ O tridente de Netuno.

¹⁴⁷ Netuno, senhor das águas, irmão de Júpiter e Plutão (COMMELIN, [19--], p. 87).

¹⁴⁸ Tritão, um semideus marinho, é filho de Netuno e de Anfítrite. Metade de seu corpo, da cintura para cima, era homem; da cintura para baixo, peixe. Em Ovídio, Tritão ganha, claramente, a função de, com a concha, acalmar as ondas e parar as tempestades (COMMELIN, [19--], p. 89).

buzina torcida que, depois que recebeu ar, no meio do mar, enche com som os litorais que jazem sob cada um dos Febos¹⁴⁹. Também agora, quando a boca molhada do deus, com barba que escorre¹⁵⁰, tocou e soou, inflada, ordens de retirada, foi ouvida por todas as águas da terra e do mar e fez parar todas as águas pelas quais foi ouvida. Já tem o mar litoral, o leite ocupa os rios cheios, os rios descem e os montes são vistos despontar, a terra surge, crescem os territórios com as águas decrescentes. Após um longo dia, os cumes desnudados das árvores revelam-se e carregam o lodo deixado na fronde.

O mundo foi restaurado. Quando Deucalião viu-o vazio e viu as terras desertas estarem em profundo silêncio, assim fala à Pirra¹⁵¹, com lágrimas caindo: “Ó prima, ó esposa, ó mulher, única sobrevivente, quem a raça com origem comum de parentesco, depois o leite, uniu a mim, agora unem os mesmos perigos; das terras, de toda quantas o ocaso e o nascente veem, nós dois somos a população; o mar possui todo o restante. Esta confiança em nossa vida até agora não é suficientemente garantida: as nuvens ainda agora aterrorizam a mente. Ó digna de compaixão, qual seria, agora, teu estado, se tivesses sido salva sem mim? De que modo poderias suportar, sozinha, o medo? Sofreria com qual consolo? Eu, pois, acredita em mim, seguir-te-ia, ó esposa, se também o mar a tivesse, e também o mar ter-me-ia. Ó se eu pudesse restaurar os povos com as artes paternas¹⁵² e também povoar a terra de seres vivos! Agora a raça mortal sobrevive em nós dois, assim é visto pelos deuses, e restamos modelos de homens.”

Dissera, e choravam. Resolveu implorar proteção ao céu e buscar auxílio nos oráculos sagrados. Sem demora, vão juntos para as águas do Céfiso¹⁵³, ainda que não límpidas, que já sulcam, de notável leite. Daquele lugar, verteram os líquidos libados nas vestes e na cabeça. Retornam os caminhos aos santuários da deusa sagrada¹⁵⁴, cujos picos desbotam-se com um musgo sujo, sem fogos no altar. Desde que tocaram os degraus do tempo, ambos prostraram-se inclinados ao chão e, temerosos, deram beijos na pedra fria. Então, assim disseram: “Se com preces justas amolecem os deuses vencidos, se a ira dos deuses abrandar-se, digas, ó Têmis gentilíssima, de que forma o dano de nossa raça seja reparável e tragas socorro às coisas

¹⁴⁹ Febo é o Sol. No plural, faz-se referência ao Leste e ao Oeste, onde o sol nasce e morre (OVID, 1998, p. 183).

¹⁵⁰ Descrição de Tritão.

¹⁵¹ Pirra, a mais virtuosa das mulheres, era filha de Epimeteu, irmão de Prometeu. Era ao mesmo tempo esposa e prima de Deucalião (COMMELIN, [19--], p. 150).

¹⁵² Prometeu, “filho de Japeto e da Oceânida Climene, ou, segundo outro, da Nereida Ásia, ou ainda de Temis, irmã mais velha de Saturno” (COMMELIN, [19--], p. 80). Trata-se de um deus criador, que formou o homem a partir do barro e deu-lhe o fogo dos deuses (COMMELIN, [19--], p. 80).

¹⁵³ O Céfiso é um rio sagrado, considerado um deus, que passa “ao norte de Atenas e vai desaguar no porto de Falero” (COMMELIN, [19--], p. 101).

¹⁵⁴ Têmis.

enterradas. A deusa foi comovida e deu o oráculo: Saí do templo, cobri a cabeça, afrouxai as vestes cingidas e lançai pelas costas os ossos da grande mãe.

Espantaram-se por muito tempo. Pirra é a primeira a romper os silêncios com a voz, recusa obedecer às ordens da deusa e roga que lhe desse perdão, com a fala trêmula, e receia ofender as sombras maternas com os ossos lançados. Enquanto isso, repetem, consigo, as palavras obscuras do oráculo dado, com enigmas secretos, e refletem entre si. Até que o filho de Prometeu¹⁵⁵ acalma a filha de Epimeteu¹⁵⁶, com palavras calmas, e diz: “Ou a sagacidade nos é falaciosa ou os oráculos são piedosos e não sugerem nenhum ato ímpio. A grande mãe é a terra; as pedras no corpo da terra penso ela ter chamado de ossos; nós somos ordenados a lançá-las pelas costas”. A Titânia¹⁵⁷ comoveu-se com a interpretação do esposo, no entanto, a espera ainda hesita; a tal ponto ambos desconfiavam dos conselhos celestes, mas fará mal tentar? Afastam-se, velam a cabeça e soltam as túnicas e arremessam as pedras ordenadas para trás de seus passos. As pedras começaram a dispensar a sua dureza e rigor (quem acreditaria nisso, se não atestasse a tradição?) e a amolecer com vagar e a tomar forma, amolecidas. Logo, quando se alongaram, e a natureza mais branda lhes tocou, como uma certa forma humana, ainda não clara, pode ser vislumbrada, mas como se iniciada em mármore não suficientemente acabada, e parecidíssima com rudes estátuas. Ainda uma parte deles estava úmida e terrosa, com um certo sulco. O que era sólido e incapaz de ser dobrado é transformado em ossos; aquilo que foi veio, permaneceu sob o nome de veia. E, em curto tempo, pelo desejo dos deuses, as pedras lançadas pelas mãos do homem ganharam o aspecto de homens, e, do lançamento feminino, mulher reviveu-se¹⁵⁸. Por isso, somos uma raça dura, que sofre de trabalhar¹⁵⁹. E damos provas da origem de que nascemos.

A terra gerou espontaneamente os outros animais, de formas diversas, desde que a umidade remanescente aqueceu-se muito com o fogo solar e a lama e os pântanos unidos incharam com o calor e as férteis sementes fecundas das coisas no vivaz solo, nutridas, como no útero da mãe, cresceram e tomaram alguma forma gradualmente. Assim quando deixou o Nilo septêmfluo¹⁶⁰ os campos molhados e retornou suas correntes ao leito original e a lama fresca secou com o sol etéreo e os lavradores encontram muitos animais com as terras

¹⁵⁵ Deucalião.

¹⁵⁶ Pirra.

¹⁵⁷ Pirra era filha do Titã Epimeteu, irmão de Prometeu, daí o epíteto “Titânia”.

¹⁵⁸ As pedras que Deucalião atirou viraram homens; as que Pirra atirou, mulheres.

¹⁵⁹ “Assim foi repovoada a terra; mas a Idade de Ferro continuou com o gênero humano, cuja dureza de coração e sofrimento no trabalho lembram essa segunda origem” (COMMELIN, [19--], p. 150).

¹⁶⁰ O rio Nilo, no Egito, transborda anualmente. Ovídio cria o epíteto “septêmfluo” devido às sete bocas do rio em seu delta (OVID, 1998, p. 188).

revolvidas e, entre eles, veem alguns apenas começados pelo próprio tempo de nascer, outros incompletos e mutilados em suas partes e, muitas vezes no mesmo corpo, uma parte vive, a outra é terra bruta. Naturalmente, quando a umidade e o calor combinam-se, concebem e, a partir da união dos dois, tudo se origina. Embora o fogo, em todas as vezes, seja o combatente da água, o úmido vapor cria todas as coisas, e a concórdia discordante é adequada à procriação, ou ainda, criação.

Assim quando a terra reaqueceu, lamacenta pelo dilúvio recente, com os sois celestiais e com o calor do alto, espalhou inúmeras espécies, e parte reproduziu formas antigas, parte criou novas feras. Ela, por certo, recusasse, mas também a ti gerou, ó Píton¹⁶¹ gigantesca, serpente então desconhecida, dos novos povos, eras o terror, ocupavas muitos espaços da montanha. O deus que tem o arco¹⁶² destruiu-o, carregado de mil setas, com a alvaja quase vazia – antes nunca usara, com as tamanhas armas, a não ser contra corças e cabras em fuga – com veneno espalhado pelas feridas negras¹⁶³. Para que não possa destruir a memória do feito, institui os jogos sagrados com uma célebre competição, denominados “Píticos”¹⁶⁴, devido ao nome da serpente subjugada. Nela, todo jovem que vencesse pela mão, pelo pé ou pela roda¹⁶⁵, conquistava a honra da folha de carvalho¹⁶⁶. O loureiro¹⁶⁷ ainda não existia e Febo cingia as fronteiras graciosas de cabelo longo com qualquer árvore¹⁶⁸.

¹⁶¹ Píton, uma enorme serpente, havia perseguido a mãe de Febo, Latona. O deus sol, por isso, mata a fera terrível, atirando suas inúmeras flechas letais (COMMELIN, [19--], p. 37).

¹⁶² Febo ou Apolo, filho de Júpiter e de Latona e irmão gêmeo de Diana, era um deus arqueiro, marcado pela beleza. É considerado, também, como o deus da música, da poesia, da eloquência, da Medicina, dos augúrios e das artes (COMMELIN, [19--]).

¹⁶³ As feridas são negras devido ao efeito do veneno (OVID, 1998, p. 189).

¹⁶⁴ “Havia, na Grécia, quatro jogos solenes: os Ístmicos, Nemésios, os Píticos e os Olímpicos” (COMMELIN, [19--], p. 276). Os jogos píticos e os olímpicos ocorriam a cada quatro anos. Esses jogos eram em honra a Apolo. No início, havia competições musicais; depois, aproximaram-se ao modelo olímpico, incluindo competições atléticas e corridas de cavalos (HOWATSON, 2005, p. 245).

¹⁶⁵ Competições atléticas que envolviam lutas corporais, corridas a pé e corridas a cavalo.

¹⁶⁶ O prêmio dos jogos píticos era a coroa de folhas de uma árvore. Tradicionalmente, essas folhas vinham do carvalho (COMMELIN, [19--], p. 277).

¹⁶⁷ O loureiro é uma árvore cuja folha era utilizada como prêmio aos vencedores dos jogos.

¹⁶⁸ Ovídio descreve o período inicial dos jogos píticos em que as folhas de louro ainda não eram utilizadas na confecção da coroa, que representava o prêmio (OVID, 1998, p. 189).

4. ANÁLISE DAS FIGURAS DO EPISÓDIO COSMOGÔNICO

A pesquisa privilegiou a análise das figuras do episódio cosmogônico, tendo em vista o tema da Cosmogonia, subdivido em eixos subtemáticos. Assim, o cópuz, composto de 452 versos, foi dividido em trechos. Cada um deles foi delimitado conforme um recorte temático (por exemplo, os versos 76 a 88 contam o nascimento do homem, isto é, a Antropogonia, como subtema).

Cada subcapítulo da análise, desse modo, apresentou um recorte do cópuz com o tema identificado no título e, entre parênteses, o número dos hexâmetros correspondentes. O intuito foi padronizar a disposição das análises, a fim de organizar a apresentação, tendo em vista a proposta de estudar a relação entre tema e figura.

Em cada seção, pois, apresentou-se o título do episódio, identificou-se o número de versos correspondentes e propôs-se uma análise, tendo em vista a isotopia figurativa, à luz da semiótica francesa. Antes de cada análise, por sua vez, apresentaram-se o texto original latino do fragmento e a tradução de serviço, sem as notas, a fim de facilitar a leitura da tese, que deseja estar sempre próxima do texto, por isso a intenção de trazer para perto da análise o texto no original latino.

Tendo em vista que os versos referentes à Proposição e à Invocação não se referem ao episódio cosmogônico, mas à obra ovidiana em geral, a análise inicia-se, a seguir, no hexâmetro de número cinco, sobre a origem do mundo, a partir do Caos.

4.1. A origem do mundo (hex. 5-20)

Nesta seção, analisaram-se os hexâmetros de número 5 a 20 que tratam do tema da “origem do mundo”, mais especificamente da origem dos elementos, ainda discordes, a partir do Caos. Observaram-se, com mais ênfase, as escolhas figurativas que o poeta fez para a construção desse tema.

Abaixo, dispõem-se o texto latino e a tradução de serviço do excerto. Em sequência, segue a análise literária referente ao trecho.

*Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum
 Vnus erat toto naturae uultus in orbe,
 Quem dixere chaos: rudis indigestaque moles
 Nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem
 Non bene iunctarum discordia semina rerum.
 Nullus adhuc mundo praebebat lumina Titan,
 Nec noua crescendo reparabat cornua Phoebe,
 Nec circumfuso pendebat in aere tellus
 Ponderibus librata suis, nec bracchia longo
 Margine terrarum porrexerat Amphitrite.
 Vtque erat et tellus illic et pontus et aer,
 Sic erat instabilis tellus, innabilis unda,
 Lucis egens aer; nulli sua forma manebat
 Obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno
 Frigida pugnabant calidis, umentia siccis,
 Mollia cum duris, sine pondere habentia pondus.*

(OVÍDIO, I, 5-20)

[Antes do mar e das terras e do céu, que cobre tudo, o rosto da natureza era um em todo orbe, chamaram-no Caos: massa informe e confusa. Nada havia, senão um peso inerte e, amontoadas nele, desunidas sementes de coisas não bem conexas. Ainda nenhum Titã dava luz ao mundo, nem Febe nova, crescendo, recuperava os cornos, nem a terra pendia no ar envolto, com seus próprios pesos equilibrada, nem Anfritrite estendera os braços pela extensa margem das terras. Ainda que houvesse ali terra e oceano e ar, a terra era ainda instável, as ondas inavegáveis, o ar desprovido de luz. A forma de nada permanecia, e uma coisa fazia obstáculo a outra, porque, em um mesmo corpo, as frias temperaturas lutavam contra as quentes, as coisas úmidas, com as secas, as moles, com as duras, as com peso, com as sem peso.]

Ovídio inicia o episódio cosmogônico relatando a origem do mundo a partir do Caos, massa composta por diversos elementos sem forma definida e sem organização. Trata-se, portanto, de um período anterior à separação dos quatro elementos fundamentais que constituem todo o universo, qual seja, a água, o ar, a terra e o fogo, e que estão, ainda, misturados.

O primeiro verso destaca os três elementos primordiais da formação do mundo, enumerando-os: o mar, a terra e o céu, futuros “genitores” de todos os outros. O Caos seria,

portanto, um período anterior à organização desses elementos, em que tudo se encontra amalgamado na mesma substância, inativa.

O único rosto da natureza, portanto, era o Caos, ou seja, a mistura de tudo. Assim, o mundo inicial configura-se como um estado de indistinção das coisas, em que as “sementes” - isto é, substâncias que, ao separar-se do todo, têm o potencial de tomar forma e corpo - ainda se encontram indistintas e sem lugar.

Portanto, a figura do Caos, haja vista a sua descrição como um amálgama ou uma substância inativa (*pondus iners*), com sementes, representa um estado universal de latência, potencialidade ou complexidade, em que há, senão, uma grande mistura de tudo que possa vir a ser. O Caos precede a triagem de todos os elementos, permanecendo como um estado de coisas sem acontecimento.

O conceito de um corpo dotado de potência (*semina*) tem sua imbricação filosófica na obra *De rerum natura* de Lucrécio (96 – 55 a. C.), um poeta epicurista anterior a Ovídio. A semente é, pois, uma substância complexa, dotada da capacidade de gerar, sendo um princípio básico do funcionamento do mundo, mais especificamente do mundo físico. Lucrécio, assim, estabelece uma doutrina epicurista sobre o universo físico. Sendo matéria, tudo surge dos corpos primordiais, as sementes:

(...) vou começar a expor-te a essência do céu e dos deuses, e revelar-te-ei os princípios das coisas, donde as cria a natureza e as faz crescer e as alimenta, e para onde de novo as leva a mesma natureza, já exaustas; a estes princípios, na exposição da doutrina, damos nós habitualmente o nome de matéria, de corpos geradores e de sementes das coisas; e até lhes chamamos corpos primordiais, porque deles, como princípio, tudo surge (LUCRÉCIO, *Da Natureza*, I, 53-60).¹⁶⁹

Ademais, em relação ao nascimento das coisas, o epicurista sugere que, já que não é possível tudo nascer de tudo, é pertinente haver um corpo primordial, em estado de potência, qual seja, a semente. “Realmente, se fosse possível nascer do nada, tudo poderia nascer de tudo, e coisa alguma teria necessidade de semente” (LUCRÉCIO, *Da Natureza*, I, 160).¹⁷⁰ O Caos seria, logo, a reunião desconexa de sementes, constituindo-se no mais complexo amálgama de corpos primordiais.

Acresce-se que, nas *Metamorfoses*, há uma rede de correspondências com outras obras anteriores ao poeta, Ovídio, estabelecendo com o poema um fator de unidade. Por exemplo, duas obras exerceram influência sobre a narrativa das *Metamorfoses* e o seu desencadeamento:

¹⁶⁹ Tradução de Agostinho da Silva (In: LUCRÉCIO. *Da natureza*. São Paulo: Abril Cultural, 1985, p. 31-32).

¹⁷⁰ Tradução de Agostinho da Silva (In: LUCRÉCIO. *Da natureza*. São Paulo: Abril Cultural, 1985, p. 33).

“Panegírico de Messala”, de Tibulo, e a Sexta Bucólica, de Virgílio (SANTOS, [s. d.]) Ademais, a cosmogonia do Livro I das *Metamorfoses* dialoga com Empédocles, entre outras referências. Logo após o prólogo, praticamente termo a termo, os versos 5 e 6 da obra ovidiana foram inspirados nos versos 496 e 497 do Livro I das *Argonáuticas*, cuja voz seja a de Orfeu. A Cosmogonia de Ovídio, assim, está eivada da noção empedocleana, que também se encontra em Apolônio (*Arg. I*, 498), ao apontar “a luta entre os elementos como fator de diferenciação, enquanto Ovídio faz intervir uma divindade anônima ao lado da natureza, para instaurar a ordem universal, a harmonia” (SANTOS, [s. d., n. p.]). Além da inspiração empedocleana, órfica, apoloniana e lucreciana, pode-se dizer que Ovídio (I, 21) traz a voz de Horácio, quando menciona o deus, um demiurgo, que separa as diversas partes do mundo (SANTOS, [s. d.]).

No Caos, portanto, ainda não foram dados função, lugar e nome aos seres e às coisas. Ele se configura, pois, como uma massa informe em que tudo está latente, tudo se mistura. O Caos, por certo, é uma situação de amálgama, que, segundo Zilberberg, a partir da definição do dicionário francês Micro-Robert, é a “mistura de elementos que não combinam bem” (ZILBERBERG, 2004, p. 85). De fato, em Ovídio, os elementos “lutam” entre si (*pugnabant*), pois não há, ainda, lugar. Ou seja, a triagem das substâncias ainda não foi feita.

Basicamente, segundo o dicionário Houaiss, a mistura é um “conjunto, composto ou produto resultante de coisas misturadas; mescla, misto, amálgama” (HOUAISS, 2001). O dicionário ainda sugere: uma “reunião de coisas diversas e/ou opostas; misto, mescla (...), ‘o que é composto de vários elementos ou resulta da junção de elementos diversos’” (*Ibidem*). Já a triagem, segundo o mesmo dicionário, seria a ação de separar, de selecionar ou escolher com base em algum critério definido (HOUAISS, 2001).

A mistura, assim, torna-se a operação fundamental que constitui o Caos, cuja transformação ocorre mediante o processo de triagem¹⁷¹, verificada no episódio seguinte, em que os quatro elementos fundamentais – ar, terra, fogo e água – separam-se. Tria-se com base na densidade ou no peso dos elementos, como critério de seleção. O Caos, no entanto, é um estado anterior, de mistura, mais especificamente, de amálgama.

Além da ideia de mistura, um outro ponto revelante na construção da figura do Caos é, em Ovídio, a sua descrição por meio da negação. Isto é, Ovídio estabelece uma “poética da

¹⁷¹ Mistura e Triagem, em suma, são conceitos advindos dos estudos de Zilberberg (1988; 2004; 2011). Sugere-se, nesta nota, que ambos os termos podem ajudar a compreender o fenômeno cosmogônico na obra ovidiana, em se tratando principalmente do Caos e de sua dissolução. De modo sucinto, para Zilberberg, a mistura e a triagem seriam “duas grandes operações da sintaxe extensiva, ou seja, a sintaxe referente aos estados de coisas” (ZILBERBERG, 2011, p. 268). A triagem pressupõe a operação de mistura, isto é, ela “recai sobre misturas que ela desfaz” (ZILBERBERG, 2004, p. 72); já a mistura, como “prática semiótica figural” (*idem*, p. 71), em se tratando da Cosmogonia, é resultado da junção não planejada de elementos opostos e aleatórios.

negação” para configurar o Caos. O poeta consegue descrever visualmente o início do universo por meio de um artifício descritivo embasado na negação e em sua repetição, isto é, mediante a anáfora. Ou seja, ele caracteriza esse momento primeiro do mundo negando a existência de deuses e seres e a ordem dos elementos e reiterando essas negativas. Ao negar, logo, define a situação primordial do universo e antecipa o estado da natureza seguinte, pois apontam-se os primeiros elementos que constituem um mundo já enformado. Assim ocorre, por exemplo, nos hexâmetros de número 10 e 11, em que se nega a existência de Titã e Febe, denominação do sol e da lua.

Vale notar, em relação ao décimo primeiro verso das *Metamorfoses*, um enfoque para o movimento das pontas da Lua, que crescem. O verso, pode-se dizer, focaliza, como uma câmera de cinema em *close-up*¹⁷², as pontas da Lua em movimento, efeito que o gerúndio, *crescendo*, provoca.

*Nec noua crescendo reparabat cornua Phoebe*¹⁷³,

Nem Febe nova, crescendo, recuperava os cornos,

Uma lua crescente, portanto, ganharia corpo a partir da extensão de suas pontas ou chifres, em uma visão mais lúdica da Lua a partir da Terra. Sugere-se, tendo em vista essa descrição poética – do movimento das pontas lunares (*cornua*) – um olhar metonímico, como a câmera de cinema em *close-up*.

Esse modo de olhar o mundo, por meio de traços típicos dos objetos, marca um estilo poético do narrador das *Metamorfoses*. Cria-se, na poesia, um modo sistemático de ver o universo, a partir de características salientes de cada objeto. O poeta faz saltar aos olhos propriedades ora distintas, ora comuns entre seres e coisas. Sobre a poesia narrativa de Ovídio em particular, o formalista russo, Chcheglóv comenta:

Descobre-se a semelhança e a diferença entre os objetos, suas gradações sutis. O princípio peculiar da mostra permite representar os objetos muito pequenos e muito grandes. Tudo isto pode ser descrito com a ajuda de traços simplíssimos dos objetos, que realizam um milagre: transformam o mundo num sistema (CHCHEGLÓV, 2010, p. 147).

¹⁷² *Close-up*: “Tomada em que a câmera, quer distante ou próxima do assunto, focaliza apenas uma parte dele” (HOUAISS, 2001).

¹⁷³ Nota-se o efeito icônico deste verso a partir do hipérbato.

O enunciador das *Metamorfoses* desenvolve, logo, um olhar metonímico, ainda mais, geométrico ou espacial, para os fenômenos de transformação. São os chifres da Lua crescente, afinal, que, crescendo, transformam-na em cheia. Da pequena particularidade desse objeto da natureza, suas pontas, narra-se, em um único hexâmetro, uma metamorfose mínima: a mudança de fase da Lua.

A obra constitui-se, portanto, dessas micronarrativas de transformação, cujo encadeamento, muitas vezes surpreendentes – pois, aparentemente, não apresentam relação direta – gera a coerência temática que une os 11.995 hexâmetros, cujo tema mais geral possível é a transformação. Na Cosmogonia, as transformações voltam-se ao processo criacional.

Um outro exemplo notável de encadeamento narrativo dos mitos de transformação ocorre quando, após a restauração da humanidade, pós-dilúvio, o poeta conta o nascimento dos seres e, inclusive, das feras, ponte narrativa para a história de Píton, a terrível serpente, aniquilada por Apolo. Nisso, emenda-se um comentário sobre os jogos píticos para contar que a coroa de louros ainda não existia como prêmio ao vencedor, pois ainda não existia o loureiro. Desse detalhe, da folha de louro da coroa do vencedor dos jogos píticos, estabelece o “gancho” para a história de Febo e Dafne, metamorfoseada em loureiro. Por meio de motivos nada óbvios, estabelece-se o fio condutor das narrativas de transformação.

Ainda em relação à poética da negação, como recurso poético de descrição do universo em caos, chamam atenção os hexâmetros de número 8 a 14:

*Nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem
Non bene iunctarum discordia semina rerum.
Nullus adhuc mundo praebebat lumina Titan,
Nec noua crescendo reparabat cornua Phoebe,
Nec circumfuso pendebat in aere tellus
Ponderibus librata suis, nec bracchia longo
Margine terrarum porrexerat Amphitrite.*

Nada havia, senão um peso inerte e, amontoadas,
desunidas sementes de coisas não bem conexas.
Ainda nenhum Titã dava luz ao mundo,
nem Febe nova, crescendo, recuperava os cornos,
nem a terra pendia no ar envolto, com seus próprios pesos equilibrada,
nem Anfítrite estendera os braços pela extensa margem das terras.

Neles, enumeram-se vários elementos que estão em estado de latência - como as sementes, que não encontraram, ainda, seu devido lugar – ou seja, ainda não foram separados, como a terra e o ar que a envolve. Vale observar que, de modo contíguo, as anáforas que iniciam cada verso têm sentido negativo. Destacam-se essas palavras da seguinte forma:

*Nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem
 Non bene iunctarum discordia semina rerum.
 Nullus adhuc mundo praebebat lumina Titan,
 Nec noua crescendo reparabat cornua Phoebe,
 Nec circumfuso pendebat in aere tellus
 Ponderibus librata suis, nec brachia longo
 Margine terrarum porrexerat Amphitrite.*

Ressalta-se que, no verso de número treze, a conjunção *nec* (nem) aparece exatamente após a cesura, negando a existência de Anfitrite, personificação do mar, como continuidade do efeito de negação e anáfora.

Há, portanto, sete palavras de acepção negativa ao longo de sete versos (entende-se, pois, o décimo quarto como continuação do segundo hemistíquio do décimo terceiro). Essas palavras em destaque reforçam, desse modo, a descrição de um estado inicial do mundo por negação. Os elementos futuros, portanto, ainda inexistem, porque os elementos encontram-se em mistura. O Caos deixa de sê-lo, dando origem às formas, aos elementos e aos primeiros deuses, após a triagem.

Ainda, no décimo terceiro e no décimo quarto versos,

*(...) nec brachia longo
 Margine terrarum porrexerat Amphitrite.*

nem os braços estendera,
 pela extensa margem das terras, Anfitrite.

salientam-se os longos braços de Anfitrite, personificação do mar e de sua vasta extensão pelas costas. Pode-se perceber, nessa passagem, a qualidade plástica dos versos de Ovídio, que busca concretizar, na expressão, aquilo que se narra. Ao afirmar que Anfitrite ainda não estendera os seus braços, pela extensa margem das terras, a palavra *brachia* (braços) encontra-se o mais distante possível do substantivo próprio *Amphitrite* (Anfitrite). Esse efeito de prolongamento reforça a extensão dos braços de Anfitrite, que representa a vasta extensão do mar pelos litorais. A combinação da metonímia (*brachia*) com o hipérbato (*Amphitrite*, sujeito no final do verso) produz esse efeito.

Esse fenômeno poético, que consiste nos aspectos mais concretos do texto a partir do hipérbato e da metonímia, tendo em vista a configuração espacial das palavras no verso, pode ser mais bem compreendido mediante o conceito de *iconicidade*.

A figurativização do discurso é, mais exatamente, um processo gradual sustentado de um lado pela iconização, que garante a semelhança com as figuras do mundo sensível e, de outro, pela abstração, que delas se afasta. Essa concepção permite explicitar, de passagem, as categorizações culturais da figuratividade. (...).

A semântica estrutural considera esses diferentes percursos semânticos em termos de “densidade sêmica” mais elevada ou menos: quanto mais elevada ela for, menos o termo afetado por ela admitirá compatibilidades com outros termos e mais o discurso tenderá para a iconicidade; quanto menor a densidade sêmica, mais combinações serão aceitas pelo termo afetado e maior será a tendência à abstração. (...).

Essa elasticidade semântica da figuratividade permite que se fale em uma “profundidade” do figurativo, que, longe de se manter na superfície do discurso, como a vestimenta de uma abstração mais profunda, pode ser considerado em si mesmo, por meio dos raciocínios figurativos, por exemplo, como um dado primário da linguagem (BERTRAND, 2003, p. 231).

Em suma, no verso sobre Anfitrite e seus braços que se estendem longamente pelos litorais do mundo, Ovídio planeja um hexâmetro em que se dispõem dois substantivos, *bracchia* e *Amphitrite*, o mais distante possível que o verso admite. Essa dimensão plástica do verso, por certo, está profundamente associada a um nível mais denso do discurso figurativo.

A predileção de Ovídio em focar particularidades geométricas dos objetos – em *close-up*, como os chifres da Lua – e em planejar a espacialidade do verso – como nos hexâmetros treze e quatorze – configura, nitidamente, a sua técnica. Semelhante efeito, também é possível perceber no quinto hexâmetro da obra,

Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum

Antes do mar e das terras e do céu, que cobre tudo,

em que se localiza o tempo inicial do mundo, anterior aos elementos básicos. Nesse período, tudo se mistura. Esse efeito de caos pode ser percebido, também, na construção plástica do verso, para além do conteúdo, por meio do polissíndeto, explicitado em seguida.

Assim, em relação à construção da imagem de Caos como um estado primordial em que tudo se encontra amalgamado e indistinto, é possível notar uma disposição frasal, em um nível mais concreto da palavra, que reforça, de modo mais expressivo, essa imagem. Pode-se perceber, no primeiro verso do excerto em destaque, por meio do polissíndeto, isto é, da repetição da conjunção *et*, um efeito de soma ou concomitância. No plano do conteúdo, todos os elementos enumerados não se encontram separados, mas ainda estariam amontoados numa

mesma substância, o próprio Caos, que é a mistura. No plano da expressão, o polissíndeto sugere, pois, esse efeito de soma e mistura.

Ademais, além dos dois *et*, explícitos, como enumeração, há uma sugestão sonora do verso em que se reverbera a conjunção aditiva *et*, tendo em vista os fonemas /e/ e /t/. Essa imitação sugestiva suporta, num nível mais concreto, a construção imagética da figura de Caos, entidade em que se somam todos os elementos primordiais, de modo *simultâneo* e *sem ordenação*.

Vale perceber que, ao longo do verso, as conjunções embaralham-se, como se não houvesse, ainda, disposição. Assim, no primeiro verso desse episódio, sublinham-se os sons, assonantes e aliterantes, que reforçam a presença da conjunção aditiva, corroborando efeito de simultaneidade e de falta de distinção, devido à mistura, marcas próprias do Caos:

Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum

Antes do mar e das terras e do céu, que cobre tudo,

As conjunções *et*, portanto, bem como o baralhamento das letras (*et, te, it*), sugerem, sensorialmente, o estado inicial da natureza, cujo único rosto era o de Caos, isto é, princípio de indistinção.

Ainda em relação aos aspectos mais concretos desse verso, vale destacar o posicionamento do pronome relativo “que” (*quod*) e do substantivo céu (*caelum*). Na passagem, o céu tem como natureza cobrir todas as coisas (*tegit omnia*). Ao dizer que o céu tudo cobre, no segundo hemistíquio, após a cesura, o verbo e o acusativo plural (*tegit omnia*) estão, espacialmente, circunscritos entre a conjunção *et* e o próprio substantivo céu, como se ele, de fato, “cobrisse” todas as coisas. Há uma sugestão de que *caelum*, portanto, compreende a subordinada adjetiva, que contém a palavra *omnia* (todas as coisas), sugerindo um movimento.

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Āntě mǎ|r(e)_ēt tēr|rās ēt, | quōd tēgīt | ōmnīā, | cāelŭm

Destaca-se que a cesura, entre o terceiro e o quarto pé, reforça essa sugestão espacial, pois, no segundo hemistíquio, ela separa os outros elementos (*mare / terras*) do substantivo *caelum* e enfatiza o céu “cobrindo” *omnia*. Numa visão um pouco lúdica da Geografia, terra e mar estão mais próximas do que o céu, que dista de tudo. Assim, as palavras *mare* e *terras* estão

próximas e *caelum*, longe delas, como se a ordenação frasal sugerisse, também, uma disposição mítico-geográfica dos elementos. Ressalta-se que a sinalefa do segundo pé reforça essa leitura, pois amplia a ideia de mar e terra estarem misturados.

Ademais, pode-se estender essa sugestão, a do céu velando tudo, ao verso todo, tendo em vista o distanciamento espacial entre a preposição *ante* e o termo que a ela se liga, *caelum*. *Ante caelum* é um sintagma temporal, haja vista a relação sintático-coesiva entre os termos. Apesar da conexão entre eles, *ante* e *caelum* estão dispostos no hexâmetro o mais distante possível um do outro, conscientemente separados, pelo hipérbato, o que demonstra uma semelhança ou homologia entre conteúdo e expressão. A extensão do céu, que tudo cobre, é também, pois, a extensão do próprio verso.

Tendo em vista o distanciamento do latim clássico com a contemporaneidade e a dificuldade em recuperar, sensorialmente, o que seria, de fato, a prosódia de um hexâmetro, propõe-se, abaixo, um esquema que procura demonstrar, visualmente, a sugestão imitativa de *caelum* (o céu) cobrindo o verso. É uma tentativa artificial de propor um “movimento de leitura”, considerando a suspensão morfossintática que as palavras *ante* e *quod* obrigariam, no caso, o ouvinte romano a fazer, até completar o sentido da frase, em *caelum*. Assim, em relação a esse efeito expressivo, sugere-se:



Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum

No quinto verso, em síntese, a ordem das palavras eleva, a um grau mais profundo, o discurso figurativo, em que os elementos que sucedem o estágio inicial do mundo, o Caos, ainda inexistem, como a água, o ar e a terra. Ao narrar a mistura de todos os elementos, amalgamados em uma massa sem forma e organização, repete-se a conjunção aditiva *et*, sustentando a ideia de simultaneidade, e embaralha-a, propiciando um efeito de indistinção. Ademais, ao afirmar, em uma subordinada, que o céu tudo cobre, espacialmente tem-se o efeito concreto disso.

Já nos hexâmetros de número 18 a 20,

*Obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno
Frigida pugnabant calidis, umentia siccis,
Mollia cum duris, sine pondere habentia pondus.*

e uma coisa fazia obstáculo a outra, porque, em um mesmo corpo,
as frias temperaturas lutavam contra as quentes, as coisas úmidas, com as secas,
as moles, com as duras, o peso com as sem peso,

tematiza-se a briga entre os elementos da natureza. Devido à falta de organização entre eles, a forma de nada se mantinha (*nulli sua forma manebat*). Ou seja, não era possível, por causa da contenda, gerar vida e estabelecer função. Um elemento, pois, impede o outro de surgir. Configura-se, assim, o Caos: um estado de luta interna.

O poeta seleciona, como enumeração, termos antitéticos. Opõem-se, pois, o frio e o quente, o úmido e o seco, o mole e o duro e, por fim, o pesado e o não pesado. Ou seja, são propriedades físicas gerais e primárias que passarão a constituir todos os outros elementos, sendo base das transformações. Por exemplo, nos hexâmetros 348 a 415, ao tratar do mito de Deucalião e Pirra, tem destaque a cena em que as pedras, de substância dura, amolecem, após terem sido arremessadas às costas, para dar forma a novos homens e mulheres. A transferência de natureza ou mudanças de estado, seja duro ou mole, seja quente ou frio, por exemplo, é característica básica de muitas metamorfoses. Mudam-se as formas, alteram-se, também, os estados físicos.

Vê-se pelos exemplos referidos que os objetos são caracterizados por Ovídio com a ajuda de um conjunto de noções físicas e espaciais abstratas, como por exemplo, a curvatura, o vazio, a dureza, a liquidez, a longuidão etc. Vê-se que este conjunto de noções é limitado em comparação com a variedade dos objetos do mundo real, que eles descrevem, pelo fato de que os mesmos epítetos se repetem na nomeação de diferentes objetos. Muitos objetos até bem diferentes, objetos e partes destes, recebem o mesmo traço e são assim justapostos. Por exemplo, a qualidade da curvatura, da forma oblíqua, torna possível justapor objetos como a foice, as costas do golfinho, o navio, o corno do carneiro e até a superfície do mar durante a tempestade (*curvum circumstetit aequor*) (CHCHEGLÓV, 2010, p. 144).

Assim, nas *Metamorfoses*, o enunciador observa, com enorme precisão, a propriedade ou natureza das coisas e dos seres. Esse olhar torna-se um sistema, que concebe o mundo por sua lógica, dando-lhe sentido. O estilo ovidiano interessa-se pela geometria das formas, chamando atenção do leitor para qualidades não comumente percebidas. Ovídio, portanto, arquiteta um estilo que visa a desautomatizar as formas da natureza, ora emparelhando, ora diferenciando, ora encontrando similitudes, ora exaltando dessemelhanças. Estabelece-se, pois, um sistema poético do mundo ou, ainda mais, da constituição orgânica dele.

O princípio cosmogônico, qual seja, a mistura dos elementos e a sua triagem, aparece tanto no início do episódio cosmogônico quanto no final, após o dilúvio e a restauração da humanidade. Sugere-se que Ovídio, nos últimos hexâmetros (430-433) sobre a Cosmogonia, queira fazer uma conclusão, extremamente lacônica, da equação do mundo físico, com ênfase

na procriação. Isto é, ele estabelece uma sentença que define o mecanismo mais primordial de funcionamento do universo físico associado à criação: o equilíbrio entre elementos opostos. Esse recurso demonstra também o projeto textual rigoroso de Ovídio, que concebe o seu *carmen perpetuum*, em que há uma profunda soliedaridade entre as narrativas, do primeiro ao último verso da obra inteira.

Como recurso didático, pois, ele retoma o pensamento inicial nos primeiros hexâmetros, sobre a origem do mundo, e conclui, no final do episódio inteiro, de modo “científico”:

*Quippe ubi temperiem sumpsere umorque calorque,
Concipiunt et ab his oriuntur cuncta duobus;
Cumque sit ignisi aquae pugnax, uapor umidus omnes
Res creat et discors concordia fetibus apta est.*

Naturalmente, quando a umidade e o calor combinam-se, concebem e, a partir da união dos dois, tudo se origina. Embora o fogo, em todas as vezes, seja o combatente da água, o úmido vapor cria todas as coisas, e a concórdia discordante é adequada à procriação.

A fórmula do mundo pode ser sintetizada, mais especificamente, em parte do hexâmetro 433: “*discors concordia fetibus apta est*”. Trata-se, portanto, do resumo do mecanismo da vida, cujo fundamento está na aproximação equilibrada dos elementos já distintos, após triagem. A procriação, logo, não se encontra nos opostos, mas na união deles, haja vista o equilíbrio.

Essa síntese, aponta Anderson, foi utilizada por Horácio, como fundamento do universo físico, assim como Manílio e Lucrecio valeram-se desse pensamento. Ovídio focaliza, particularmente, os elementos *água* e *fogo* que, em simbiose, propiciam a vida, sob forma de vapor.

“quippe ubi: commentators like Bömer and Lee focus on quippe alone (which Ovid employs only in the Met, and Tristia). However, it is the two words that define the style here, for they are characteristic of Lucretius and the “natural science” that Ovid affects in this long simile. (Cf. Lucr. 1. 167, 182, 242, etc.) temperiem sumpsere: the noun is an Augustan formation, to create a metrically usable equivalente for such words as temperatio. Ovid uses it before at 51. for the importance of moisture and heat, cf. 417-18. concipiunt 431: pregnancy occurs merely from the mixture of hot and cold, which then generates every animate thing. aquae: dative with pugnax, a bold poetic syntax that Ovid may well have invented here, later to be used by Silver Latin writers. vapor umidus: the combination of heat and moisture. discors concordia 433: this phrase had already been used by Horace of the operation of the physical universe in Epist. 1.12.19, reversing the words to make a hexameter ending; and Manilius has Horace's phrase in 1.142. Ovid has ingeniously transferred the sense specifically to the creative opposition of

*moist and hot. fetibus apta: "fosters the creation of living things" (grifos nossos) (OVID, 1998, p. 188).*¹⁷⁴

Assim, após a triagem dos elementos, já distintos, a vida surge com a combinação adequada deles. Não há mais "luta" entre eles, senão na intensidade adequada à procriação. A imagem emblemática que Ovídio constrói, como figura que melhor expressa a ideia de fonte de vida é o vapor, um estado de intensidade equilibrada entre água e fogo, elementos antagônicos.

Em resumo, os últimos versos do episódio Cosmogônico, 430 a 433, resgatam o episódio inicial em análise e demonstram um projeto textual coeso, que retoma a ideia central e estabelece uma síntese. A vida nasce do equilíbrio entre elementos opostos, que, separados, após triagem, "não lutam", senão se combinam, na devida intensidade. Esse comentário será retomado no último capítulo da análise, em que se comenta sobre a criação dos animais e da serpente Píton.

Por fim, em relação aos versos iniciais do episódio cosmogônico, vale ressaltar ainda que o estado de caos ressurgue sempre que as substâncias e os seres não estão mais em ordem ou no devido lugar, como se pode perceber, mais adiante, ainda no Livro I, com o dilúvio, quando água, ar e terra voltam a se misturar, por ordem de Júpiter, e quase tudo é destruído, regressando a um estado semelhante ao Caos. No dilúvio, seres terrestres dividem espaço com os seres aquáticos. Ou seja, há, novamente, uma mistura. O dilúvio, portanto, seria um retorno parcial ao Caos.

À guisa de ilustração – pois o excerto será discutido com mais fôlego no subcapítulo intitulado "O dilúvio" – no primeiro hemistíquio do hexâmetro 304,

Nat lupus inter oues

O lobo nada entre as ovelhas,

¹⁷⁴ *quippe ubi*: comentadores como Bömer e Lee focam em *quippe* sozinho (o que Ovídio emprega apenas nas *Met.* e *Tristia*). No entanto, são as duas palavras que definem o estilo aqui, pois são características de Lucrecio e a "ciência natural" que influenciam Ovídio neste longo símile. (Ver *Lucr.* 1. 167, 182, 242, etc.) *temperiem sumpseret*: o substantivo é uma formação augustana, para criar um equivalente metricamente útil para palavras como *temperatio*. Ovídio usa-o antes aos 51. para a importância da umidade e do calor, ver 417-18. *concupiunt* 431: a gravidez ocorre meramente da mistura de calor e frio, que então gera cada coisa animada. *aquae*: dativo com *pugnax*, uma sintaxe poética corajosa que Ovídio pode ter inventado aqui, mais tarde usada por escritores latinos da "época de prata". *vapor umidus*: combinação de calor e umidade. *discors concordia* 433: esta frase já havia sido utilizada por Horácio na operação do universo físico em sua *Arte Poética* 1.12.19, revertendo as palavras para fazer um final hexamétrico; e Manílio tem a frase de Horácio em 1.142. Ovídio gentilmente transferiu o sentido especificamente para a oposição criativa de umidade e calor. *fetibus apta*: "promove a criação de seres vivos"¹³.

Ovídio estabelece uma imagem emblemática do retorno do mundo ao estado de Caos. À medida que as distinções deixam de existir, o mundo vai se tornando primordial. Nesse hemistíquio, lobo e ovelhas igualam-se, não mais se distinguem, tendo o mundo se transformado, em regresso à mistura.

Assim, Caos seria a substância total que contém todo o potencial de vida do universo, ou seja, as sementes do mundo, mas que se encontram inertes, sem função, porque não houve, ainda, a sua devida disposição no mundo, não houve a sua organização pelo artista do mundo, o *opifex rerum*. O universo físico, composto essencialmente de ar, terra, fogo e água, começa a tomar forma a partir do momento em que se separam os elementos dessa massa inerte e as propriedades físicas de cada um são estabelecidas.

Observou-se, nesse subcapítulo, a homologia entre plano de conteúdo e de expressão, tendo em vista a disposição das palavras no verso e o uso de figuras de linguagem como o hipérbato, que sugere a iconicidade, o polissíndeto, cujo efeito é reforçar, sensorialmente, o Caos como mistura, e a anáfora, fundamental à poética da negação, recurso de descrição do mundo primordial.

Desse modo, o que é substância ganha forma, com a triagem; aquilo que é Caos torna-se mundo enformado, com função, lugar e nome. A dicotomia mistura e triagem, portanto, é a operação cosmogônica primordial que estabelece, respectivamente, a substância e a forma, o Caos e o mundo.

4.2. A separação dos elementos (hex. 21-75)

Os hexâmetros de número 21 a 75 tratam, de modo geral, do processo de organização dos elementos fundamentais, quais sejam, água, ar, fogo e terra, e do surgimento dos animais. Com a distinção dos elementos, o mundo começa a ganhar forma. Com tudo em equilíbrio, não mais havendo luta entre as substâncias, tudo pode finalmente começar a ser distinguido.

Procurou-se observar de que modo Ovídio narra a separação dos elementos do mundo, haja vista uma sequência de figuras. Pode-se dizer que o deus anônimo responsável pela organização de tudo conhece uma “receita da vida”, passo a passo. O sistema de criação do mundo, assim, é gradativo e baseia-se no peso e na propriedade dos elementos.

O excerto situa-se depois dos hexâmetros de número 5 a 20, que narram o Caos, por negação, e precede os versos que contam a criação do homem, isto é, a Antropogonia. O trecho, portanto, é a parte fundamental da Cosmogonia, em que o universo ganha ordem, para que o homem, em seguida, com o mundo já estável, possa surgir e dominar os animais.

Seguem, abaixo, o texto latino, de Ovídio, a tradução de serviço e a análise do excerto, a qual procura descrever, pois, a “receita cosmogônica”.

*Hanc deus et melior litem natura diremit;
 Nam caelo terras et terris abscidit undas
 Et liquidum spisso secreuit ab aere caelum.
 Quae postquam euoluit caecoque exemit aceruo,
 Dissociata locis concordi pace ligauit.
 Ignea conuexi uis et sine pondere caeli
 Emicuit summaque locum sibi fecit in arce.
 Proximus est aer illi leuitate locoque;
 Densior his tellus elementaque grandia traxit
 Et pressa est grauitate sua; circumfluus umor
 Vltima possedit solidumque coercuit orbem.
 Sic ubi dispositam, quisquis fuit ille deorum,
 Congeriem secuit sectamque in membra redegit,
 Principio terram, ne non aequalis ab omni
 Parte foret, magni speciem glomerauit in orbis.
 Tum freta diffundit rapidisque tumescere uentis
 Iussit et ambitae circumdare litora terrae.
 Addidit et fontes et stagna inmensa lacusque
 Fluminaque obliquis cinxit decliui ripis,
 Quae, diversa locis, partim sorbentur ab ipsa,
 In mare perueniunt partim campoque recepta
 Liberioris aquae pro ripis litora pulsant.
 Iussit et extendi campos, subsidere ualles,
 Fronde tegi siluas, lapidosos surgere montes.
 Vtque duae dextra caelum totidemque sinistra
 Parte secant zonae, quinta est ardentior illis,
 Sic onus inclusum numero distinxit eodem
 Cura dei totidemque plagae tellure premuntur.*

*Quarum quae media est non est habitabilis aestu;
 Nix tegit alta duas; totidem inter utramque locavit
 Temperiemque dedit mixta cum frigore flamma.
 Imminet his aer; qui, quanto est pondere terrae,
 Pondere aquae leuior, tanto est onerosior igni.
 Illic et nebulas, illic consistere nubes
 Iussit et humanas motura tonitrua mentes
 Et cum fulminibus facientes fulgora uentos.
 His quoque non passim mundi fabricator habendum
 Aera permisit; uix nunc obsistitur illis,
 Cum sua quisque regat diuerso flamina tractu,
 Quin lanient mundum; tanta est discordia fratrum.
 Eurus ad Auroram Nabataeaeque regna recessit
 Persidaeque et radiis iuga subdita matutinis;
 Vesper et occiduo quae litora sole tepescunt
 Proxima sunt Zephyro; Scythiam septemque triones
 Horrifer inuasit Boreas; contraria tellus
 Nubibus assiduis pluuioque madescit ab Austro.
 Haec super inposuit liquidum et grauitate carentem
 Aethera nec quicquam terrenae faecis habentem.
 Vix ita limitibus dissaepserat omnia certis
 Cum, quae pressa diu massa latuere sub illa,
 Sidera coeperunt toto efferuescere caelo.
 Neu regio foret ulla suis animalibus orba,
 Astra tenent caeleste solum formaeque deorum,
 Cesserunt nitidis habitandae piscibus undae,
 Terra feras cepit, uolucres agitabilis aer.*

(OVÍDIO, I, 21-75)

[Um deus, uma natureza melhor, dissolveu a disputa. De fato, separou do céu as terras, das terras as águas e distinguiu o céu puro do ar espesso. Depois que desembaraçou as coisas, extraiu-as, dissociadas, da massa obscura, uniu-as nos lugares com harmoniosa paz. A força ígnea do céu convexo e sem peso brilhou e fez para si um lugar no alto arco. Próximo ficou-lhe o ar, pelo lugar e pela leveza. Mais densa do que eles, a terra arrastou elementos mais amplos e foi comprimida pelo próprio peso. A água que corre em roda ocupou-se dos extremos e encerrou o sólido globo.

Assim quando dividiu o montão bem ordenado, qualquer que fosse o deus, e reconduziu a parte em membros, primeiro aglomerou a terra à imagem de um grande círculo, para que não fosse desigual por toda a parte. Depois, derramou os mares e ordenou que se inchassem com os ventos e que circundassem as costas da terra circular. Adicionou também as fontes e as enormes lagoas e os lagos, e cingiu os declives dos rios com margens sinuosas, os quais, em diversos lugares, em parte são engolidos pela própria terra, em parte chegam ao mar e, recebidos pelo campo de águas mais livres, batem contra as costas ao invés das margens. Ordenou, também, que os campos estendessem, vales rebaixassem, os bosques se revestissem com folhagem, os montes surgissem pedregosos. E como duas zonas cortam o céu na parte direita e precisamente outras duas na esquerda (a quinta é mais ardente do que aquelas), assim o cuidado do deus distinguiu a massa inclusa com igual número, e precisamente outras tantas regiões foram comprimidas sobre a terra. Destas, a média é a que não é habitável devido ao calor; a neve profunda cobre duas, precisamente entre elas colocou outra e deu um clima temperado, com frio juntamente com chama. O ar está sobre elas; que, tanto quanto é mais leve do que o peso da água, quanto do que o peso da terra, é mais pesado do que o fogo.

Ordenou, aqui, firmarem-se as névoas, ali, as nuvens, e os trovões que haveriam de perturbar as mentes humanas e os relâmpagos fazendo ventos com o raio. O construtor do mundo, também, não permitiu a eles possuírem os ares indistintamente; ainda hoje são impedidos de rasgarem o mundo, embora cada um governe seus sopros por trajetões diferentes, tamanha é a discórdia dos irmãos. O Euro

retirou-se à Aurora e aos reinos nabateus e à Pérsia, e às montanhas expostas aos raios matutinos. Vésper e os litorais que se aquecem com o sol poente estão próximos de Zéfiro. O horrível Bóreas invadiu os sete Triões e a Cítia; a terra contrária encharcou-se pelas nuvens constantes e pelo chuvoso Austro. Sobre tudo isso, colocou o éter límpido e carente de gravidade, não tendo nenhum resíduo terreno. Assim a custo separara todas as coisas com limites precisos, as quais durante muito tempo permaneceram sob aquela massa comprimida, quando as estrelas começaram a efervescer por todo céu. Para que nenhuma região fosse privada de seus seres vivos, os astros e as formas dos deuses têm o solo celeste; as ondas, devendo ser habitadas, couberam aos reluzentes peixes; a terra conteve os animais selvagens; o ar ligeiro, as aves.]

Primeiramente, para equilibrar o mundo, foi necessário dissolver a “disputa” (*diremit litem*) que vinha ocorrendo entre os elementos da terra, que não conseguiam se organizar. Sem a distinção deles, há somente o Caos. Um deus anônimo, sem identidade e forma, foi o responsável pelo estabelecimento de tudo. Vale ressaltar que *deus* e *natura* devem ser entendidos como substantivos comuns, sem ser capitalizados.

By not naming the god at work, Ovid keeps our attention fixed on formal change. Neither god nor nature is to be capitalized; nature is a condition (cf. 6) which now experiences improvement. (...) The god “broke up” the dispute, and that action prepares for the definitive separation and permanent formation of the elements (OVID, 1998, p. 155).¹⁷⁵

Esse deus, portanto, não tem rosto, corpo ou forma; é, senão, uma sugestão de criador, que pode ser entendido como uma natureza superior que processa a triagem, como artesão, organizando e ajustando tudo manualmente, a fim de estabelecer, pois, o desejado equilíbrio. Robert, a respeito desse deus indefinido e de um mundo que deriva do Caos, aproxima Ovídio e Hesíodo:

*Ce dieu n’est pas nommé par Ovide, à dessein. Cette vision d’un monde formé à partir du chaos se rattache à celle d’Hésiode. Quant au qualificatif *melior*, attribué à la nature, il indique “un effort conscient des êtres vers le mieux”, selon la formule de Paul Lejay, et cet effort découle des principes de concorde et d’amitié insufflés aux êtres humains par Eros (OVIDE, 2001, p. 645).¹⁷⁶*

¹⁷⁵ Ao não nomear o deus a trabalho, Ovídio mantém nossa atenção fixada na transformação formal. Nem Deus nem a natureza devem ser capitalizados; a natureza é uma condição (ver 6) que agora apresenta melhorias. (...) O deus "rompeu" a disputa, e essa ação prepara-se para a separação definitiva e a formação permanente dos elementos.

¹⁷⁶ Este deus não é nomeado por Ovídio, de propósito. Essa visão de um mundo formado pelo caos está relacionada à de Hesíodo. Quanto ao termo *melior*, atribuído à natureza, indica-se "um esforço consciente de seres para o melhor", de acordo com a fórmula de Paul Lejay, e esse esforço decorre dos princípios de concordância e amizade infundidos em seres humanos por Eros.

Assim, há um esforço consciente de todos os seres para que haja o melhor mundo. Esse esforço pressupõe, como diz o tradutor francês, um princípio de concórdia e paz. Ovídio pouco comenta sobre esse deus, mais uma força que busca ordenar tudo do que uma personagem divina.

Em Hesíodo (1995) e na Cosmogonia grega, há a existência de um Eros primordial, que antecede o amor venéreo. Esse Eros é, por certo, uma sugestão de harmonia. Assim, o Eros primitivo, ou seja, o impulso criador do universo (VERNANT, 2000, p. 19), segundo os gregos, é o responsável por insuflar harmonia aos elementos, desejosos de princípio e de vida.

Ovídio, nas *Metamorfoses*, não nomeia o deus ou não o associa ao nome de Eros primordial. No entanto, a sua função é equivalente. Seja deus, seja artesão divino, como uma natureza melhor, é também o impulso que favorece a ordem ou o próprio desejo do universo em estabelecer a concórdia.

Ressalta-se que Ovídio, influenciado pelos epicuristas, no trato do tema cosmogônico, dialoga com Lucrécio, que, de modo mais evidente, não delega aos deuses a tarefa da criação. O autor de *De rerum natura* apresenta um posicionamento antirreligioso, que concebe a criação do mundo de ordem mais natural e científica do que divina. Diz o poeta que a religião oprime e pesa (I, 63-64) e que, ao desprender-se dos pensamentos religiosos, advindos do temor, o espírito humano pode conceber o mundo com lucidez, uma vez que a religião pode ser “derrubada e calcada aos pés, e a nós a vitória nos eleva até os céus” (LUCRÉCIO, *Da natureza*, I, 78-79)¹⁷⁷. Ainda, acusa a religião dos malefícios do mundo, pois, “na maior parte das vezes foi exatamente a religião que produziu feitos criminosos e ímpios” (*Idem, ibidem*). Conclui, pois, o epicurista: “A tão grande males pode a religião persuadir” (*Idem, ibidem*).

Ovídio, apesar de dialogar com Lucrécio em vários momentos, não tece nenhuma crítica explícita à religião; inclusive adota, com frequência, um olhar mítico às questões criacionais, sugerindo, com frequência, a presença de algum deus. Por outro lado, em nenhum momento credita a algum deus específico o processo de triagem, senão sugere um deus que seja mais próximo da natureza do que de alguma divindade.

O poeta sulmonense, portanto, caminha entre um olhar mais científico e um olhar mítico-poético. Afinal, o processo de separação dos elementos é bem “científico”, no sentido de prever um método de criação, mas, nele, pressupõe um deus anônimo, como parte do sistema, que seja, senão, a própria natureza.

¹⁷⁷ Tradução de Agostinho da Silva (*In: LUCRÉCIO. Da natureza*. São Paulo: Abril Cultural, 1985, p. 32).

Após dissolver a disputa, separam-se céu, terra e água, que não tinham ainda distinção. É expressivo, para o sentido do mito, o modo como Ovídio narra essa organização: a terra é separada do céu e, em seguida, a água é separada da terra.

Nam caelo terras et terris abscidit undas

De fato, separou as terras do céu e as águas das terras

Existe um movimento linear, expresso, iconicamente, pelo verso, como se as próprias palavras estivessem sendo separadas. De outro modo, como se um artesão retirasse, com as mãos, a terra do céu e a água da terra, no verso, as palavras são dispostas de modo a sugerir a iconicidade como efeito.

A repetição da palavra terra (*terras et terris*), que se encontra adjacente, enfatiza, visualmente, o processo de separação (OVID, 1998, p. 155). Ovídio, assim, explora a plasticidade do verso, valendo-se da linearidade dele e do signo, como se o ato de separar pudesse ser realmente visto, e de maneira lúdica, em termos de uma poética visual, como se separasse juntando.

A “receita do mundo” tem uma sequência, cuja aplicação seja uma atividade árdua. O trabalho de criação do universo demanda muito esforço e uma série de passos para a sua plena realização. É preciso separar, selecionar, combinar, entre outros procedimentos característicos de um trabalho braçal e paciente.

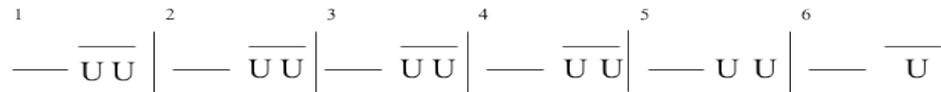
Anderson sugere ainda que a separação dos elementos seja uma tarefa, de fato, pesada, haja vista a quantidade de espondeus presentes no verso. “*A relatively rare use of the maximum number of spondees to suggest the heavy task being performed.*” (OVID, 1998, p. 155).¹⁷⁸ Observa-se, assim, o verso escandido:

1 2 3 || 4 5 6
Nām cāe|lō tēr|rās ēt | tērrīs | ābscīdīt | ūndās

A cesura, ainda, reforça o processo de separação, pois segmenta cada processo: primeiro a terra do céu; depois a água da terra. A terra resultante da separação permanece no centro, “amontoada”. O mundo, assim, inicialmente, nasce arduamente dessa tripartição, com muito esforço.

¹⁷⁸ Um uso relativamente raro do número máximo de espondeus para sugerir a tarefa pesada que está sendo realizada.

À guisa de explicação, ressalta-se que *as Metamorfoses* de Ovídio foram escritas em hexâmetros datílicos, compostos por seis pés métricos. Os quatro primeiros pés podem ser dátilos (- ~ ~) ou espondeus (- -). O quinto, no caso do hexâmetro datílico, é sempre um dátilo, por isso o seu nome. O sexto pé varia entre um troqueu (- ~) ou um espondeu. Tem-se, como esquema métrico geral para o hexâmetro datílicos,



É possível verificar que o dado da métrica, bem expressivo, carrega de sentido o verso, em que o plano do conteúdo homologa-se com o plano da expressão. Desconsiderando o quinto pé, que é sempre dátilo, todos os pés do hexâmetro 22 são espondeus (- -).

A respeito da natureza do dátilo e do espondeu, Prado (1997, p. 228), ao analisar os recursos expressivos dos hexâmetros 15 e 16, da Elegia I, de Tibulo,

*Flava Ceres, tibi sit nostro de reru corona
Spicea, quae templi pendeat ante fores,*¹⁷⁹

comenta:

(...) *spicea* faz parte da oração do hexâmetro e constitui um pé datílico, por isso, facilita a passagem do *enjambement*, devido à rapidez do dátilo; detém-se, contudo, quando começa a subordinada relativa do pentâmetro, com *quae*, que, aliás, é seguido de mais duas longas (*templi*), como que para desacelerar o andamento rítmico, favorecendo a unidade gramatical da nova proposição que inicia; (...) (PRADO, 1997, p. 228).

O que se afirma é que o dátilo imprime certa rapidez ao verso, enquanto o espondeu “desacelera o andamento rítmico”. No hexâmetro 22 das *Metamorfoses*, mais acima, a presença majoritária de pés espondeais conferem ao verso maior lentidão, por extensão de sentido, vagarosidade e solenidade¹⁸⁰; logo, reforçam a dureza do trabalho de criar o mundo, pois o processo é lento e grandioso.

¹⁷⁹ “Do meu campo é, Ceres Flava, a coroa / de espigas, presa à porta do teu templo”. Tradução de Lima (PRADO, 1997, p. 228).

¹⁸⁰ Horácio (hex. 255), em sua *Arte Poética*, qualifica o espondeu com dois adjetivos: “*tardior* (...) *paulo grauiorque* (...)” (mais lento e um pouco mais solene. Tradução de R. M. Rosado Fernandes, 1984).

Essa homologia que se percebe entre plano de conteúdo e plano de expressão é denominada *isomorfismo*.

A poesia, entretanto, não impõe regras ao sentido: além das convenções formais mais patentes percebidas nas sucessões recorrentes dos elementos prosódicos, que se percebem sobretudo na organização métrica do discurso poético, sua única lei parece ser a do isomorfismo entre os planos, e uma análise que se queira bastante para dar conta de explicar satisfatoriamente os meios por que produzem os efeitos de sentido poéticos precisa, partindo da análise do nível prosódico, chegar à investigação desse tipo de relacionamento linguístico (...).

Em todo caso, como o valor expressivo do signo, motivado pelo poema, se dá em função das homologias entre o plano de expressão e o plano de conteúdo, é pelo estudo do isomorfismo entre os dois planos que se vai chegar à formulação de um procedimento de leitura que leve em conta os imbricamentos do conteúdo no nível da expressão e vice-versa. (...) (PRADO, 1997, p. 150-151).

Os dados de métrica, portanto, são importantes na análise da expressividade do verso, uma vez que podem potencializar e até criar determinado efeito de sentido. No verso 22, os espondeus, logo, enfatizam o esforço do trabalho cosmogônico e apoiam o efeito de iconicidade presente na passagem, que sugere, visualmente, a separação dos elementos, mediante a disposição das palavras. Trata-se, pois, de um procedimento de leitura que faz saltar aos olhos a poética visual de Ovídio, isto é, o seu olhar orgânico do mundo.

Em seguida, após isolar céu, terra e água, diferencia-se a atmosfera em duas partes: a mais espessa da mais pura. Agora, o éter profundo difere-se da atmosfera terrestre. Nota-se que o mundo começa a tomar forma gradativamente, segundo uma orientação que perceba a densidade ou, inclusive, a gravidade.

Após o desembaraçamento dos elementos extraídos do montante, isto é, da massa obscura (*caeco aceruo*), tudo é colocado no devido lugar, pacificamente. Um dos princípios cosmogônicos fundamentais, assim, é a triagem dos elementos.

Logo após, descreve-se a quinta-essência. Referindo-se a ela, Ovídio cria o epíteto *uis ignea* (força ígnea). Anderson comenta a respeito da perífrase: “*aether, which above at 23 was called liquidum, receives an important new quality. Its fiery nature accounts for its ability to “flash” to the highest point and also for the light that it will supply*” (OVID, 1998, p. 155).¹⁸¹ Ou seja, a expressão é significativa para a construção imagética do mundo, pois sugere que a

¹⁸¹ O éter, que, como acima, em 23, foi chamado *liquidum*, recebe uma nova qualidade importante. Sua natureza ardente explica a sua capacidade de "reluzir" ao ponto mais alto e também a luz que ele fornecerá.

quinta-essência contenha a força da luz, especialmente acima do ar. O quarto elemento, agora, estabelece seu lugar no ponto mais alto do universo, iluminando-o.

As substâncias, enfim, ganham lugar no mundo, conforme, pois, peso e propriedade física. Sob o fogo e o éter, há o ar; sob o ar, a terra, que atrai as partículas mais pesadas, incapazes de flutuarem na atmosfera terrestre. Já a água, por sua natureza fluída, rodeia o mundo. Assim cada elemento encontra o seu lugar e a sua função no Cosmo.

Após a organização fundamental, o grande artista centra-se em ordenar o planeta terra e a sua superfície, adornando-a com vales, montanhas e rios. Ovídio parece manipular uma câmera de cinema, que sai do mais geral, o universo externo, para o mais específico, a superfície da terra; por fim, detém-se no homem, no excerto seguinte. Da tomada panorâmica, mais externa, ao *close*, perpassa-se pelo movimento de triagem cosmogônica.

Na Terra, que já se encontra circular e uniforme, estabelecem-se primeiramente as águas, sejam os mares, sejam os lagos. Nesse momento, o deus deixa de manipular os elementos e passa a ordenar (*Iussit*) e a dispor (*dispositam*). Assim, os ventos, por exemplo, tornam-se ferramenta de esculpir a terra. Dando ordens a eles, isto é, por meio das palavras, cria-se o mundo. A Cosmogonia de Ovídio é, também, uma metacriação, devido ao nível metalinguístico do discurso. O ato da fala divina, uma vez que exige o respirar, portanto, é também o ato da criação. Dizer é criar, organizar, fazer, tal qual o poeta, metalinguisticamente.

Em seguida, após os ventos e as águas darem formas ao planeta, tudo que se associa ao elemento terra ganha vez: os campos dilatam-se, os vales escavam-se, as folhas cobrem bosques, os montes surgem. A cada grupo de hexâmetros, determinado elemento tem destaque.

Depois, o planeta é dividido conforme as regiões climáticas. Anderson comenta que:

*The five earthly zones are: the central one running around the equator, what we would call the tropical region, hot and supposedly uninhabitable (49); the two frigid zones at either extreme, what we call the Arctic and Antarctic regions, also hard or impossible to live in (50); and finally the two temperate zones between (50-51), where fortunate humanity resides (OVID, 1998, p. 157).*¹⁸²

O artífice do mundo atua como um arquiteto, a cortar, a medir e a repartir a terra. Com as zonas organizadas, bem como as temperaturas do planeta, descreve-se a atmosfera, em que há nuvens, névoas, ventos, trovões e relâmpagos. Posteriormente, no episódio da Idade de

¹⁸² As cinco zonas terrestres são: a central que corre ao redor do equador, o que chamaríamos de zona tropical, quente e supostamente inabitável (49); as duas zonas frias em ambos os extremos, o que chamamos de regiões árticas e antárticas, também são difíceis ou impossíveis de viver (50); e, finalmente, as duas zonas temperadas no meio (50-51), onde a humanidade afortunada reside.

Ferro, a deus é novamente associada a figura de um construtor, pois ele partilha a terra, calculando suas extensões. No caso do episódio da Idade férrea, trata-se de Júpiter, como o agrimensur da terra (hex. 136).

Devido à riqueza mítica associada ao elemento aéreo, ganha fôlego a descrição dos ventos. Como são poderosos e capazes de estraçalhar toda a terra, o construtor do mundo não permitiu que corresse livres, por isso deu-lhes direções. Descrevem-se, nesse momento, os ventos, associando-os às regiões geográficas. Cada vento, assim, toma o seu devido lugar, a partir de agora. Bóreas, por exemplo, que é um vento frio, vem da Cítia, território situado mais ao norte. As regiões, assim como os pontos cardeais, são estabelecidas conforme a orientação dos ventos.

Em seguida, de uma névoa espessa, surgem as estrelas, adornando o céu já constituído, como retoque do mundo. Por fim, cada região ganha os seus seres. O céu é o espaço divino; a água tem seus peixes; a terra, os animais; e o ar terrestre, as aves. O mundo, fisicamente constituído, adornado pela fauna e pela flora, bem como pelas estrelas, está, enfim, formado, mas ainda incompleto, sem o homem.

Da separação da água e da terra ao surgimento das estrelas e dos animais, existe uma sequência gradativa de criação. Essa ordenação não é simples e exige do artesão divino um projeto cosmogônico. É necessário, logo, uma ordem para ordenar. Ganha destaque, nesse episódio, os verbos performativos que, pela ordem, estabelecem a triagem dos elementos.

O princípio de formação do mundo, enfim, é o peso ou a densidade dos elementos. A partir do instante em que as substâncias, já distintas, têm harmonia no universo, a fala ilocutória de deus, haja vista os verbos performativos, torna-se um meio de continuar a criação. A cada grupo de hexâmetros que visam a descrever parte do processo cosmogônico, um elemento tem destaque: fogo, água, terra e ar. Faz saltar aos olhos uma característica marcante do estilo ovidiano, ao descrever a separação dos elementos: o apelo visual, que estabelece uma poética da imagem.

4.3. A criação do homem (hex. 76-88)

Eu sou feita de palha,
mulher que os gregos desprezariam?
Eu sou de barro e oca.
Eu sou barroca.

(PRADO, 1991, p. 180).

Os hexâmetros de número 76 a 88 contam a história do surgimento do homem. Nesses versos, procurou-se observar, mais precisamente, o modo como Ovídio narra a Antropogonia – a criação do homem – com destaque às figuras. Examinou-se, com mais enfoque, o barro – a combinação de terra com água da chuva – como matéria-prima do homem, sua substância. Por meio da análise das figuras em destaque no episódio, descreveu-se metalinguisticamente a presença do ser humano no mundo, um fato inédito. Observou-se, por fim, a verticalidade como categoria geométrica-espacial eleita para configurar o ser humano, em oposição à horizontalidade dos animais.

Seguem os hexâmetros 76 a 88, cujo recorte temático seja a Antropogonia, com a tradução de serviço:

*Sanctius his animal mentisque capacius altae
Deerat adhuc et quod dominari in cetera posset.
Natus homo est, siue hunc diuino semine fecit
Ille opifex rerum, mundi melioris origo,
Siue recens tellus seductaque nuper ab alto
Aethere cognati retinebat semina caeli;
Quam satus Iapeto mixtam pluuiialibus undis
Finxit in effigiem moderantum cuncta deorum;
Pronaque cum spectent animalia cetera terram,
Os homini sublime dedit caelumque tueri
Iussit et erectos ad sidera tollere uultus.
Sic, modo quae fuerat rudis et sine imagine, tellus
Induit ignotas hominum conuersa figuras.*

(OVÍDIO, I, 76-88)

[Faltava um animal ainda mais nobre do que esses e mais digno de alta inteligência e que pudesse dominar os outros. O homem nasceu. Ou o artista das coisas, origem do melhor mundo, fê-lo com divina semente, ou a terra recente e há pouco separada do alto éter continha as sementes do céu aparentado, a qual, misturada com água da chuva, o filho de Jápeto modelou à imagem dos deuses que governam todas as coisas. E enquanto os outros seres estão voltados para o chão, deu ao homem um rosto sublime e ordenou olhar o céu e erguer, aos astros, o nobre semblante. Assim a terra transformada, que há pouco fora rude e sem aspecto, atribuiu as formas desconhecidas dos homens.]

O homem nasce por desejo da natureza ou de um deus. A Terra, para enfim deixar de ser rude e informe, completando o seu ciclo de formação, precisa ainda de um ser de profunda

inteligência que domine os outros, contemple o mundo e venere os deuses. O criador das coisas, ainda anônimo e sem forma, fê-lo a partir de uma semente divina. O homem, pois, tem alguma relação com os deuses ancestrais, seja na origem, a partir da semente divina, seja no semblante sublime (*os sublime*).

A humanidade, assim, encontra-se, por sua natureza, numa posição intermediária entre deuses e animais. Inclusive, o homem é o ser dotado de competência para servir de mediação entre a natureza e os deuses.

Vale ressaltar que o deus anônimo mencionado por Ovídio é o artista das coisas (*opifex rerum*): uma forma de deidade primordial, anterior a Júpiter, Saturno e Urano, sem forma, nem rosto e nem nome próprio. Ele é, senão, um artesão apenas (OVID, 1998, p. 160). Tendo em vista essa figura anônima, autor de toda a criação, sugere-se uma crença panteísta, que vê na natureza em si a manifestação direta da consciência divina (HOUAISS, 2001), sendo a própria natureza a expressão física dessa consciência, como se, inclusive, ela se autocriasse (*mundi melioris origo*).

Ovídio, no início da Antropogonia, estabelece orações alternativas (*siue...siue*), ora para dar uma explicação religiosa (o mundo como obra de um autor-deus), ora, científica (o mundo como obra da natureza). Assim, pode-se dizer que, na segunda alternativa, o poeta aproxima esse deus anônimo à própria natureza, mais especificamente, à Terra, como a grande criadora. A despeito de ambas as possibilidades, isto é, seja o homem feito por um deus, seja gerado pela Terra, a origem do ser humano vem a partir de uma semente primordial, fruto da união da terra e do céu.

Ovídio, que se inclina, em certa medida, à doutrina epicurista, enfatiza, figurativamente, a segunda explicação, de cunho mais científicista, pois explica o nascimento do homem pela matéria, não pelo divino. Ao invés, portanto, de debruçar-se na justificativa mítico-religiosa, a de que um deus artesão fez o homem, prolonga uma explicação mais naturalista, cuja tese é central na cosmogonia: a combinação dos elementos opostos gera vida (hex. 433¹⁸³). A terra, por si, é incapaz de gerar vida, tal qual a chuva isolada; a junção, em equilíbrio, entre terra e chuva, pois, é fonte da vida humana. Essa tese, também defendida por muitos filósofos epicuristas, como Lucrécio, que aboliam as explicações míticas a favor de elucidções materialistas, é recorrente na Cosmogonia.

Com a matéria-prima do homem pronta, o barro, Prometeu, filho de Jápeto, pode moldá-lo, dando ao novo ser formas. Ademais, é a segunda alternativa, a de que a própria Terra é a

¹⁸³ *Discors concordia fetibus apta est.*

grande geradora, que mais se desenvolve, em termos de extensão, na narrativa (OVID, 1998, p. 160). Em suma, Ovídio, na esteira de Lucrecio, propõe um viés mais naturalista, materialista ou “cientificista”, em detrimento da visão mítico-religiosa.

Em relação a Prometeu, o criador da forma humana, conta-se que é filho de Jápeto ou do Titã Eurimedão, com a ninfa Climene, sendo, portanto, um dos sete Titãs. Seus irmãos eram Epimeteu, Atlas e Menécio. Diferentemente deles, Prometeu era o mais astuto e inteligente, tanto que foi a própria deusa Atenas, nascida da cabeça de Júpiter, que ensinou ao filho de Jápeto Astronomia, Arquitetura, Matemática, Metalurgia, entre outras áreas do conhecimento.

Prometeu é considerado o grande defensor da humanidade, posicionando-se, muitas vezes, contra os deuses, a favor dos homens. Tanto é verdade que o arquiteto da raça humana, nascida do barro e moldada pelas mãos do Titã, roubou o fogo dos deuses e levou aos homens. Além disso, sendo árbitro de um julgamento sobre o que ficaria para os deuses, o que, para os homens, mediante o sacrifício de um boi, garantiu a melhor parte aos homens, enganando o próprio Júpiter (GRAVES, 2000, p. 140-145).

Ainda em relação ao nascimento do homem, a segunda explicação que oferece Ovídio é a terra tê-lo gerado, a partir de sementes advindas do pai primordial, no caso, Urano ou o Céu. Enquanto Terra representa o arquétipo do feminino, já que é responsável por gestar, sob a terra, as sementes; Urano é o masculino, que, inicialmente, quando ainda não havia se separado da Terra, impedia os filhos de crescerem à superfície. Acrescenta-se que Saturno, filho de Urano, com a ajuda da mãe, a Terra, foi responsável por castrar o pai e separá-lo dela, aprisionando-o em um ponto mais alto.

Começamos pelo Céu, isto é, Urano, gerado por Gaia e do mesmo tamanho que ela. Ele está deitado, estendido sobre quem o gerou. O Céu cobre completamente a Terra. Cada porção de terra é duplicada por um pedaço de céu que lhe corresponde perfeitamente. Quando Gaia, divindade poderosa, Mãe-Terra, produz Urano, que é seu correspondente exato, sua duplicação, seu duplo simétrico, nos encontramos em presença de um casal de contrários, de um macho e uma fêmea. Urano é o Céu, assim como Gaia é a Terra. Na presença de Urano, Amor age de outro modo. Nem Gaia nem Urano produzem sozinhos o que cada um tem dentro de si, mas da conjunção dessas duas forças nascem seres diferentes de uma e outra.

Urano está o tempo todo deitando-se sobre Gaia. Urano primordial não tem outra atividade além da sexual. Cobrir Gaia incessantemente, o mais possível: ele só pensa nisso, e só faz isso. Então essa pobre Terra acaba grávida de uma série de filhos que não conseguem sair de seu ventre e aí continuam alojados, aí mesmo onde Urano os concebeu. Como Céu nunca se distancia da Terra, não há espaço entre eles que permita aos seus filhos Titãs virem à luz e terem uma existência autônoma. Estes não podem tomar a forma que é a deles, não podem se transformar em seres individualizados (VERNANT, 2000, p. 20-21).

Vernant (2000) comenta, pois, que os filhos de Urano podem tomar forma e definir-se como indivíduo somente a partir da separação do Céu e da Terra. O afastamento dos dois elementos primordiais é responsável por permitir a vida surgir ou, mais concretamente, por dar espaço aos filhos da Terra, para que possam viver na sua superfície ou metamorfosear-se em formas melhores. Tendo a substância “humana” preparada, Prometeu molda os homens, enformando-os, a partir da Terra.

O homem, assim, advém da conjunção da Terra com o Céu, que também veio dela, sendo parente e esposo da Terra. Essa união, mais especificamente da terra com a água da chuva, que vem do céu, dá-se a matéria-prima para moldar o homem: o barro. Os deuses, nesse episódio, assemelham-se a artistas, seja o *opifex rerum*, seja Prometeu, tais quais escultores que dão forma às substâncias brutas.

Nota-se, além disso, que a água da chuva, em contato com a terra, que também é responsável por gerar a flora, não deixa de ser uma metáfora – em termos figurativos – da reprodução. Nessa imagem, sugere-se, inclusive, uma representação, de caráter fálico, como se as gotas da chuva fecundassem a terra (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 879). É como se Urano fecundasse Gaia.

É importante salientar que, na formação do barro, substância do homem primordial, é exclusivamente a água procedente da chuva que funciona como ingrediente primordial, não podendo ser a água do mar ingrediente da “receita antropogônica”.

A chuva é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. É um fato evidente o de que ela é o agente fecundador do solo, o qual obtém a sua fertilidade dela. (...)

A chuva vinda do céu fertiliza a terra, é o que traz à luz a lenda grega Dânae. Encerrada por seu pai em uma câmara subterrânea de bronze para não se arriscar a ter filho, ela recebe a visita de Zeus, sob a forma de chuva de ouro, que penetra por uma fenda do teto, e do qual ela se deixa engravidar. Simbolismo sexual da chuva considerada esperma e simbolismo agrário da vegetação, que tem necessidade da chuva para se desenvolver, reúnem-se aqui estritamente. O mito lembra igualmente os pares luzes-trevas, céu-inferno, ouro-bronze, que evocam a união dos contrários, origem da manifestação e da fecundidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 235-236).

A chuva, logo, está associada à fecundação, contendo as sementes do céu. A conjunção harmoniosa de terra e chuva corresponde a essa união dos contrários, princípio cosmogônico básico. Vale lembrar que, no estado de Caos, enquanto os pares básicos, como leveza e dureza, “lutavam”, no mesmo amálgama, tudo se encontrava em potência. Ademais, a água da chuva,

isto é, a água doce e terrestre, tem certa supremacia à água marinha, em se tratando dos mitos de formação (BACHELARD, 1998, p. 160), pois é potável e tem força criadora.

Com o barro em mãos, o filho de Jápeto, Prometeu, neto de Saturno, pôde, assim, modelar o homem à imagem dos deuses, conferindo-lhe, também, competência para governar os seres da terra. Prometeu era astuto e ardiloso, possuindo uma inteligência profunda, digna de deuses como Júpiter. À imagem deles e feito pelo filho de Jápeto, o homem torna-se um ser hábil, mas que, ao mesmo tempo, não é nem divino – apesar de sua procedência –, nem animal, pois a inteligência e a nobreza lhe foram conferidas.

O barro, matéria-prima que forma o homem, a que as mãos de Prometeu dão corpo, modelando-o, é uma massa, em que se combinam elementos. A junção da terra e da água da chuva, portanto, é o estado inicial do homem. A esse respeito, Bachelard comenta:

A união da água e da terra dá a massa. A massa é um dos esquemas fundamentais do materialismo. E sempre nos pareceu estranho que a filosofia tenha negligenciado o seu estudo. Com efeito, a massa nos parece ser o esquema do materialismo realmente íntimo em que a forma é excluída, apagada, dissolvida. A massa levanta, pois, os problemas do materialismo sob formas elementares, já que ela desembaraça a nossa intuição da preocupação com as formas. O problema das formas coloca-se então em segunda instância. A massa proporciona uma experiência inicial da matéria (BACHELARD, 1998, p. 109).

O barro, logo, é a “experiência inicial da matéria” que constitui o homem, sofrendo metamorfose até a sua forma definitiva. O barro é a substância primordial, que pode, mediante a inteligência de Prometeu, ser enformada ou moldada. A forma humana, portanto, tem como substância o barro, que é a água potável mais a terra. Os homens iniciais que vieram dessa massa mole, terra e água celeste, iniciam suas vidas sob a Idade de Ouro, tópico dos versos seguintes. Em contraposição, os homens da Idade de Ferro, pós-dilúvio, surgem da pedra, muito mais árdua do que o barro. A mudança de substância poderia justificar a natureza mais dura da raça humana pós-dilúvio, afeita ao trabalho incansante.

Posteriormente à Antropogonia, após a Idade de Ouro, o homem entra em decadência moral, tornando-se criminoso. Já na Idade de Ferro, a dureza do caráter do homem é condensada, metaforicamente, na figura da pedra, de onde, agora, provém a nova raça, filhos de Deucalião e Pirra - descendentes, respectivamente, de Prometeu e de Epimeteu -, casal que reconstitui a humanidade, após o dilúvio. O homem inicial, no entanto, que se orgulha do período áureo, vem do barro, substância maleável, mais delicada que a pedra.

Veremos que certas formas poéticas se nutrem de uma dupla matéria; que um duplo materialismo trabalha frequentemente a imaginação material. Em certos devaneios, parece que todo elemento busca um casamento ou um combate, aventuras que o apaziguem ou o excitam. Em outros devaneios, a água imaginária nos aparecerá como o elemento das transações, como o esquema fundamental das misturas. Eis por que daremos especial atenção à combinação da água com a terra, combinação que encontra na massa o seu pretexto realista. A massa é então o esquema fundamental da materialidade. A própria noção de matéria, acreditamos, está estreitamente ligada à noção de massa. Seria mesmo preciso partir de um longo estudo da amassadura e da modelagem para estabelecer corretamente as relações reais, experimentais, entre a causa formal e a causa material. Uma mão ociosa e acariciante que percorre linhas bem feitas, que inspeciona um trabalho concluído, pode ficar encantada com uma geometria fácil. Ela conduz a uma filosofia de um filósofo que vê o operário trabalhar. No reino da estética, essa visualização do trabalho concluído leva naturalmente à supremacia da imaginação formal. Ao contrário, a mão trabalhadora e imperiosa aprende a dinamogenia essencial do real ao trabalhar uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde. Acumula assim todas as ambivalências. Tal mão que trabalha tem necessidade da exata mistura de terra e água para bem compreender o que é uma matéria capaz de uma forma, uma substância capaz de uma vida. Para o inconsciente do homem que amassa, o esboço é o embrião da obra, a argila é a mãe do bronze. Por isso nunca será demais insistir, para a compreensão da psicologia do inconsciente criador, nas experiências da fluidez, da maleabilidade. Na experiência das massas, a água surgirá claramente como a matéria dominadora (BACHELARD, 1998, p. 14).

Assim, a base da materialidade humana é o barro, como massa, que passa a ser transformada mediante o toque de Prometeu. Esse barro tem uma afinidade figurativa com a Idade de Ouro, devido à consistência delicada, em relação à pedra, de onde vem os homens da Idade de Ferro, em que a vida é dura. Ainda mais, na formação do barro, a semente paterna é a água da chuva, que representa a força, o agente de maleabilidade, pois vence a terra para gerar uma massa manipulável, passível de enformação.

Quem manipula as substâncias que ganham forma são os deuses. O barro já está pronto para ser trabalhado por Prometeu. O deus anônimo, que cria o mundo, e Prometeu tornam-se, na Cosmogonia, sagazes artesãos ou arquitetos, pois ora medem o mundo, ora moldam as formas. O trabalho do deus é próximo ao do artista, do poeta, do arquiteto e do escultor, preferencialmente.

Vale lembrar que a fórmula do barro, água mais terra, não deixa de ser, em suma, a fórmula da procriação e, inclusive, da criação, estabelecida, como síntese cosmogônica, no hexâmetro 433: (...) *discors concordia fetibus apta est*, em que se afirma que a concórdia discordante é adequada à procriação. Não se deixa de perceber, no trecho, como a união equilibrada de elementos opostos, como o fogo e a água, gera a vida. Assim, o processo

cosmogônico pode ser resumido à triagem dos elementos a partir das substâncias misturadas; em seguida, a enformação das substâncias, estabelecendo, logo, forma e função no mundo.

Essa enformação, em geral, envolve a presença de algum deus que molda um ser, como artesão, a partir da conexão equilibrada de elementos de natureza distinta. Esse procedimento pode ser percebido nos hexâmetros 430 a 433, que contam como a adequada conexão de elementos é apta à procriação e à criação.

*Quippe ubi temperiem sumpsere umorque calorque,
Concipiunt et ab his oriuntur cuncta duobus;
Cumque sit ignisi aquae pugna, uapor umidus omnes
Res creat et discors concordia fetibus apta est.*

Naturalmente, quando a umidade e o calor combinam-se, concebem e, a partir da união dos dois, tudo se origina. Embora o fogo, em todas as vezes, seja o combatente da água, o úmido vapor cria todas as coisas, e a concórdia discordante é adequada à procriação.

O barro, tal qual o vapor, que é a união de fogo e água, não deixa de ser, também, a junção de dois elementos: água celeste e terra. Dessas substâncias opostas, unidas em equilíbrio, projeta-se a vida. Sugere-se, a partir da imagem da água da chuva fecundando a terra, um ponto de vista figurativo da reprodução humana.

Tendo em vista a narrativa cosmogônica desde o Caos até a formação do homem, propõe-se uma sequência ou um percurso – “passo a passo” – da criação, que percebesse, na Cosmogonia, uma “metodologia”. Desse modo, a partir da observação das figuras, pode-se sugerir um esquema que resumisse as etapas da criação do mundo, segundo Ovídio, que estabelece, pois, na narrativa, um “programa criacional”. O universo, logo, torna-se um sistema, cuja forma final pressupõe as seguintes etapas:

Mistura → Triagem → Combinação → Enformação → Transformação.

Com exceção do episódio cosmogônico, núcleo deste trabalho, o enfoque narrativo da obra, as *Metamorfoses*, volta-se, predominantemente, à última etapa do processo de criação do mundo volúvel: os mitos de transformação, após mistura, triagem, combinação e enformação. Trata-se de um mundo em constante mudança, de que provém a narrativa ovidiana.

Em relação aos hexâmetros 85 e 86,

*Os homini sublime dedit caelumque tueri
Iussit et erectos ad sidera tollere uultus.*

deu ao homem um rosto sublime e ordenou olhar o céu
e erguer, aos astros, o nobre semblante.

(*Os homini sublime dedit caelumque tueri*), além de nobreza e inteligência, nota-se que foi dado ao homem um rosto sublime (*os sublime*) para que o voltasse aos céus. O olhar para o alto pode representar, no contexto do discurso poético, a ligação do homem com os deuses. Afinal, ele não pode morar no Olimpo, por ser mortal, mas é a visão e o intelecto que os alcançam.

Ovídio, como se dirigisse, novamente, uma câmera em *close-up*, foca, ao descrever o homem, o seu rosto elevado aos astros. A altivez, a curiosidade e a sabedoria, associados ao homem, e não aos outros animais, reúnem-se simbolicamente nesse ato: elevar o rosto aos céus.

Pode-se dizer que o movimento do rosto do homem elevando-se ao alto torna-se uma imagem que sintetiza a representação humana, como um emblema. Destacam-se, portanto, a cabeça e a verticalidade como característica eleita para configurar o homem, que se diferencia dos outros seres voltados para o chão.

A cabeça geralmente simboliza o ardor do princípio ativo. Abrange a autoridade de governar, ordenar, instruir. (...).

Devido à sua forma esférica, a cabeça humana é comparável, segundo Platão, a um universo. É um microcosmo. (...).

Esses sentidos todos convergem para o simbolismo do único, da perfeição, do sol e da divindade. (...).

Da mesma maneira, quando os romanos, ao cavarem fundações de um templo de Júpiter, descobriram enterrado um crânio de dimensões excepcionais, os adivinhos interpretaram esse fato como um sinal de futura grandeza de Roma, que viria a tornar-se a cabeça do mundo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 151-152).

O rosto humano, portanto, que se encontra na parte alta do corpo, opõe-se ao chão, para onde se volta o olhar dos animais, no contexto do poema. Há uma dicotomia geométrica-espacial entre homens e animais, qual seja, respectivamente, verticalidade e horizontalidade. *Vultus erectos*, no hexâmetro 86, sustenta, imagetivamente, a figura do homem. A ele, também, foi dado o governo sobre os outros animais. A verticalidade, nesse sentido, tem um valor eufórico, pois, além de ereto, pode significar altivo, nobre ou sublime. A disposição física do homem, em pé, tem, pois, correspondência semântica, constituindo também sua identidade psíquica e intelectual.

Em relação ao termo “verticalidade”, Chevalier e Gheerbrant comentam: “(...) a postura ereta é, segundo Leroi-Gourhan (LERG, 33-34): o primeiro e mais importante dos critérios comuns à totalidade dos homens e a seus ancestrais” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012,

p. 946). Ovídio elege esse critério, o da verticalidade, para fundamentar a imagem do homem primordial, cujo semblante está voltado aos astros.

Com o homem, a Terra não se encontra mais rude e disforme (*rudis et sine imagine*). O processo de formação do mundo, que se iniciou a partir do Caos, encerra-se. Em sequência, nos hexâmetros seguintes, contam-se o mito das quatro Idades e a experiência do homem na Terra. Com ele, agora, a Terra está formada, a não ser que haja algum cataclisma que coloque o percurso cosmogônico em retrocesso, tendo que refazer alguns passos para a nova criação da Terra. Todas as histórias de transformação, com a Cosmogonia concluída, decorrem do ponto de vista do homem, principalmente da sua relação com os deuses.

Na Antropogonia, portanto, subtende-se o Antropocentrismo, uma vez que é o homem e a sua relação com os deuses a chave central da narrativa. Ou seja, após o surgimento do ser humano, afinal, ele se torna o centro de todas as histórias, com enfoque na sua relação com os deuses.

Vale destacar que a palavra *homo* (homem) aparece no poema somente quando se narra o surgimento do homem, como se o nascimento ocorresse concomitantemente à nomeação. Antes do verso 78, que conta o momento em que nasce o homem, a palavra empregada é *animal*, para referir-se a um ser que viria tornar-se o homem, como animal, mas dotado de nobreza. Ou seja, o homem nasce junto de sua nomeação, textualmente, nos versos. Assim, conteúdo e expressão associam-se para, de modo icônico, reforçar o momento do nascimento do homem, seja sob o viés mítico-etiológico, seja metalinguístico. A palavra, portanto, estabelece o mundo, logo, seu nascimento. Trata-se de uma constante na poética ovidiana: o ato da criação, mais uma vez, é um ato de linguagem.

Após o verso 78, tendo o homem já sido nomeado, o termo repete-se, como em 85 e 88, respectivamente, *Os homini sublime dedit caelumque tueri* e *Induit ignotas hominum conuersa figuras*. Essas ocorrências reforçam a ideia de que o ato da criação é um ato de nomeação, uma vez que, tendo o homem já sido criado, o nome pode se repetir, pois já existem homem e nome.

Ovídio, portanto, demonstra uma compreensão linguística do mundo, estabelecido pela língua. A criação cósmica, afinal, é também a criação linguística. Por meio da sutileza expressiva, isto é, do cuidado estético do verso, que combina nascimento e nomeação, sugere-se a ideia de que palavra e mundo são dois conceitos muito próximos. O homem, afinal, nasce no exato instante em que é nomeado (*Natus homo est*). Antes disso, antes do nome, cuja aparição não ocorre enquanto não nasce o sujeito, é apenas *animal*, ainda não distinto dos outros seres.

Essa compreensão de mundo, a de que língua e realidade estão amalgamados, dialoga com o que afirma Cassirer, em *Linguagem e Mito*:

(...) a unidade e a unicidade do nome não compõem somente o signo da unidade e unicidade da pessoa, mas a constituem realmente, pois o nome é que, antes de mais nada, faz do homem um indivíduo. Onde não existe esta distinção verbal, os limites da individualidade começam a apagar-se. Entre os algonquinos, uma pessoa com o mesmo nome que outra é considerada o seu outro eu, seu alter ego. Se, segundo costume muito difundido, uma criança recebe o nome do avô, expressa-se assim a crença de que o avô ressucitou na pessoa do neto (CASSIRER, 2009, p. 69).

Assim, o filósofo conclui: “Em geral, o ser e a vida do homem estão ligados tão estreitamente a seu nome, que, enquanto este se mantém e é pronunciado, seu portador é considerado como presente e diretamente ativo” (CASSIRER, 2009, p. 70). Ovídio, tal qual o filósofo, tem a consciência da língua como meio de estabelecer o mundo. Na sutileza do detalhe, o poeta revela-se como filósofo.

A Antropogonia, em resumo, constrói-se com um viés antropocêntrico, uma vez que, ao homem, foi ordenado dominar todos os outros seres, com exceção dos deuses. A partir do nascimento, o ser humano, seja mortal, seja semideus, torna-se o grande protagonista das histórias de transformação, que narram a experiência do homem com o mundo.

Reforça-se que a oposição, enfim, entre homens e animais, nos versos de Ovídio, é clara: os animais olham para o chão, horizontalmente, enquanto o homem é o único a voltar o semblante aos céus, verticalmente, e, por extensão de sentido, aos deuses. A imagem do homem elevando a face ao céu, portanto, sintetiza-o. Ademais, a sua diferença com os outros animais também é uma distinção linguística, pela palavra. O homem, afinal, deixa de ser *animal* para tornar-se *homo*.

Do barro, mistura de terra e água da chuva, simbolizando dois elementos fundamentais constituintes do universo, a Terra e o Céu, nasce o homem, modelado por Prometeu, à imagem dos deuses. Herdeiro da sagacidade do filho de Jápeto, o ser humano está, portanto, incumbido de dominar os animais, ou seja, de governar a natureza. Ovídio segue sua narrativa a partir da perspectiva do homem, tendo sido ele já criado, pela ideia e pelo nome.

Encerrado o episódio da criação do homem, segue o mito das quatro Idades, dividido em quatro partes, quais sejam, a Idade de Ouro, a de Prata, a de Bronze e a de Ferro. Os episódios seguintes contam a história da transformação do tempo e dos hábitos humanos, tendo como foco a experiência humana. Explica-se, pois, nos próximos versos, a mudança do

comportamento do homem em convivência com a natureza, que, também, transforma-se, como reflexo do caráter humano.

Ressalta-se ainda que o tema da criação do homem retorna nos episódios posteriores ao Dilúvio, quando a humanidade é destruída para ser recriada, mediante cataclisma enviado por Júpiter. Porém, diferentemente do episódio em análise, o qual elege o barro como a matéria-prima do homem, o segundo nascimento da raça humana dependerá de uma substância mais dura, a pedra.

4.4. O mito das quatro Idades

A seção intitulada “O mito das quatro Idades” reúne as análises, em tópicos, referentes ao episódio das quatro Idades, tema de muita relevância à Cosmogonia. Seguem quatro seções sobre, respectivamente, a “Idade de Ouro”, a “Idade de Prata”, a “Idade de Bronze” e a “Idade de Ferro”.

Explicita-se que a Idade de Ouro, tal qual a de Ferro, por serem opostas, ganham uma extensão maior do que a Idade de Prata e a de Bronze, que servem como transição. Por exemplo, o texto referente à Idade de Ouro é composto de vinte e quatro hexâmetros, enquanto a Idade de Ferro apresenta vinte e três versos e meio, considerando o seu início no segundo hemistíquio de um hexâmetro. Já as Idades intermediárias possuem uma extensão notadamente mais reduzida. A Idade de Bronze tem apenas dois hexâmetros e meio, pois finaliza-se no primeiro hemistíquio do terceiro hexâmetro. Já a Idade de Prata possui doze hexâmetros. Ovídio, dessa forma, parece querer ressaltar, por oposição, a Idade de Ouro e a Idade de Ferro, salientando a transformação dos tempos mais extremos e tratando as Idades de Prata e de Bronze como transição.

Vale lembrar que o mito das Idades conta, em suma, as alterações que ocorreram na natureza – em se tratando, principalmente, de variação climática – e no comportamento dos homens, que, dóceis e pacíficos, tornaram-se ambiciosos e violentos. A gradação dessas metamorfoses é percebida pela distinção entre as Idades, desde o período áureo até o férreo.

Assim, abaixo, seguem, inicialmente, os hexâmetros 89 a 112, como primeira parte do mito das quatro Idades: a Idade de Ouro. Na sequência, a Idade de Prata, a de Bronze e, por fim, a de Ferro, encerrando o item intitulado “O mito das quatro Idades”.

4.4.1. A Idade de Ouro (hex. 89-112)

Esta seção, intitulada “A Idade de Ouro (hex. 89-112)”, teve como objetivo principal verificar as sequências figurativas, no nível discursivo, a fim de perceber-lhe o tema subjacente. Observou-se, pois, uma série de figuras que, encadeadas, são responsáveis pela construção imagética da primeira Idade do mundo, em que predominam a alegria e a harmonia.

Também, quando relevante, destacaram-se possíveis homologias entre plano de conteúdo e plano de expressão, em se tratando do período áureo. É importante, assim, perceber, para uma maior compreensão do fenômeno poético, como a escolha, pelo poeta, de determinadas palavras, em posições específicas no verso, pode potencializar, a um elevado grau estético, a linguagem verbal.

O episódio da Idade de Ouro, no relato ovidiano, é precedido pelos hexâmetros de número 76 a 88, que narram a Antropogonia, isto é, contam a história da criação do homem, a partir da água da chuva e da terra, e é seguido pelos hexâmetros 113 a 124, que tratam da Idade de Prata, um período mítico que se inicia com a queda de Saturno ao Tártaro. Ovídio dedica a esse episódio o total de vinte e quatro versos, em hexâmetros datílicos, de número 89 a 112, do Livro I.

Abaixo, seguem o texto latino, estabelecido por Lafaye, nas edições *Les Belles Lettres*, em cotejo com Anderson (OVID, 1998) e Robert (OVIDE, 2001), e a tradução de serviço, seguida da análise.

*Aurea prima sata est aetas, quae uindice nullo,
Sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat.
Poena metusque aberant nec uerba minantia fixo
Aere legebantur, nec supplex turba timebat
Iudicis ora sui, sed erant sine uindice tuti.
Nondum caesa suis, peregrinum ut uiseret orbem,
Montibus in liquidas pinus descenderat undas
Nullaque mortales praeter sua litora norant.
Nondum praecipites cingebant oppida fossae;
Non tuba directi, non aeris cornua flexi,
Non galeae, non ensis erat; sine militis usu
Mollia securae peragebant otia gentes.
Ipsa quoque immunis rastroque intacta nec ullis
Saucia uomeribus per se dabat omnia tellus;
Contentique cibus nullo cogente creatis
Arbuteos fetus montanaque fraga legebant
Cornaque et in duris haerentia mora rubetis
Et quae deciderant patula Iovis arbore glandes.
Ver erat aeternum placidique tepentibus auris
Mulcebant zephyri natos sine semine flores.
Mox etiam fruges tellus inarata ferebat
Nec renouatus ager grauidis canebat aristis;*

*Flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant
Flauaque de uiridi stillabant ilice mella.*

(Ovídio, I, 89-112).

[A primeira idade semeada foi a de ouro, que, sem nenhum vingador, sem lei, por vontade própria, cultivava a honestidade e a retidão. A punição e o medo apartavam-se; nem se liam palavras ameaçadoras no bronze afixado, nem a multidão suplicante temia o rosto de seu juiz, mas estavam seguros, sem vingador. O pinheiro cortado em seus montes ainda não descera às ondas límpidas, a fim de ver um mundo estranho, e os mortais não conheciam nenhum litoral além dos seus. Ainda os fossos íngremes não circundavam as cidades, a trombeta reta, a trompa de bronze curva, nem capacete, nem espada existiam; sem necessidade de soldado, as pessoas seguras viviam descansos doces. Também a própria terra, livre de deveres, intocada pela enxada, e não ferida por nenhum arado, espontaneamente dava tudo. Além disso, contentes com os alimentos criados sem esforço algum, apanhavam os frutos dos arbustos e os morangos dos montes e as cerejas bravas e também, nos duros silvados, as amoras pendentes e também as bolotas que tinham caído da grande árvore de Júpiter. A primavera era eterna e os zéfiros plácidos, com brisas suaves, tocavam as flores nascidas sem semente. Além disso, a terra não arada já oferecia cereais, e o campo não renovado embranquecia-se com as espigas carregadas. Os rios, ora de leite, ora de néctar, corriam, e o mel amarelo pingava da verdejante azinheira.]

A mitologia romana estabelece quatro períodos distintos por que passou a humanidade, quais sejam, a Idade de Ouro, a de Prata, a de Bronze e a de Ferro. Nessa última, mais recente, os homens vivem em guerra, passam por fome e privações e necessitam de muito trabalho para sobreviver. Já a Idade de Ouro contempla o período mais alegre da humanidade, em que se gozava da vida plenamente, sem necessidade de soldados, do plantio e de qualquer esforço humano.

“Era tradicional entre os gregos e os latinos que a humanidade primitiva, isenta de vícios, tinha possuído todas as alegrias, todos os prazeres e todas as perfeições. Daí se origina a concepção da Idade de Ouro, que começa sob o reinado de Saturno” (COMMELIN, [19--], p. 150). É, portanto, um período mítico inicial, em que os homens viviam em plena harmonia com a natureza e com outros homens (não havia necessidade, por exemplo, de soldados) e obtinham da terra facilmente os frutos¹⁸⁴.

A primeira palavra com que Ovídio inicia o episódio é *aurea*, adjetivo que concorda com o substantivo *aetas*, no meio do verso, antes da cesura¹⁸⁵. Literalmente, lê-se “idade áurea”. O adjetivo associa a esse período mítico, portanto, o elemento ouro, que, nas mais diversas culturas, apresenta qualidades positivas. Segundo Chevalier e Gheerbrant,

o ouro torna-se o princípio original da construção cósmica, da solidez, da segurança humana e, por extensão, o *princípio da felicidade*. É nessa

¹⁸⁴ Informações gerais sobre a “Idade de Ouro” encontram-se no estudo introdutório.

¹⁸⁵ 1 2 3 4 || 5 6
 Āurēā | prīmā sã|t(a) ēst āe|tās, quāe | uīndīcē | nūllō,

qualificação, por seu valor espiritual e solar, que [por exemplo] Damballa se torna, no Haiti, o Deus da riqueza, e o ouro passa a ser o símbolo da riqueza material, que é, por sua vez, o princípio simbólico da riqueza espiritual. Reaparece, assim, no meio do pensamento dos povos africanos, o sentido alquímico e esotérico do ouro, tal como é concebido no pensamento tradicional europeu e asiático (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 670).

A felicidade é um estado eufórico em que vive a humanidade desse período. O ouro, simbolicamente, expressa esse momento pacífico e venturoso. Chama atenção o apelo visual do dourado ou do amarelo, que colore a Idade com tons vivos.

Ainda mais, Chevalier e Gheerbrant consagram ao ouro o estatuto da fertilidade: “Na tradição grega, o ouro evoca o Sol e toda a sua simbólica fecundidade-riqueza-dominação, centro de calor-amor-dom, foco de luz-conhecimento-brilho” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 671). Não é coincidência o fato de que a primeira Idade, denominada “de ouro”, seja, logo, a mais fértil. Lê-se, em parte do hexâmetro 102,

[...] *per se dabat omnia tellus.*

A terra, por si só, dava tudo.

A Idade de Ouro, portanto, é uma época em que os homens gozam de plena felicidade, pois a natureza é fértil e não há necessidade de qualquer trabalho. A generosidade da terra em prover espontaneamente a messe aos homens, no entanto, reduz-se nas Idades seguintes, à medida que a humanidade começa a tornar-se perversa, até à última Idade, a de Ferro, a mais cruel e violenta. Trata-se da transformação do tempo e da experiência humana.

Além disso, para caracterizar a Idade áurea, Ovídio vale-se da negação, o que reforça a qualidade ideal ou primordial do período. Isto é, os tempos áureos são definidos por aquilo que ainda não existia, como a necessidade de um protetor ou de soldados. Tal qual no episódio do Caos, Ovídio recorre, novamente, à anáfora e à negação como poética. Ovídio descreve um mundo simples e seguro, contestando a presença de elementos associados ao luxo, à guerra e à tecnologia.

This fortunate age is characterized by miraculous qualities that can best be expressed, as with Chaos, by negating ordinary experiences, a process that starts with the final word 89 [nullo]. It was a time of no government, no law

and order, no commerce, no fortifications, and no war; life was entirely secure (OVID, 1998, p. 161).¹⁸⁶

Nesse sentido, a abertura do episódio da Idade de Ouro é muito expressiva quanto à disposição das palavras e dos fonemas ao longo do verso. O hexâmetro inicia-se com a palavra “*aurea*” e fecha-se com “*nullo*”. Nota-se que é um verso cujo conteúdo procura caracterizar, por negação, o período áureo. Poeticamente, a ordem é expressiva, já que salienta, nos extremos do verso, ambos os termos.

Espacialmente, eles abrem e fecham o verso, logo, encerram as outras palavras. Também, ambos os vocábulos associam-se às qualidades da prima idade: ela é de *ouro* e *não* possui, por exemplo, lei, vingador, punição, ameaças, medo, capacete, espada, protetor, depredação, empreitadas marítimas, fossas e cidades, instrumentos musicais de guerra, soldado, trabalho, esforço, enxada, cultivo, agricultura, a não ser uma natureza selvagem, simples e altamente frutífera. Nota-se, assim, que tudo se forma por negação com as figuras associadas a um período que ainda não existe, a Idade de Ferro.

A *precariedade* de luxo e de objetos artificiais, em um sentido positivo, reforça a idealização do período. Conforme as Idades passam, a civilização torna-se complexa, gradativamente, à medida que surgem atividades contrárias ao ócio humano, como a guerra e o trabalho. O positivo, assim, define-se pelo negativo. Ou seja, o período é positivo porque ainda não existem os objetos frutos da ambição e da violência humanas.

Quanto à disposição fonética das palavras no hexâmetro, vale observar que *aurea* abre o verso do episódio, com o fonema inicial *a*, de total abertura; já *nullo* fecha o verso, com a vogal *o*, posterior, reforçada também pelo *u*, fechada, que a antecede. Tem-se, logo, um possível efeito de *abertura e fechamento*, em um nível fonético-espacial: a vogal mais aberta encontra-se no início do verso; as vogais mais fechadas, no final. Acresce que o ditongo *au*, de *aurea*, já sugere o efeito. Das sequências de vogais dominantes, insinua-se o prenúncio de um tempo precívél, que acabará para dar continuidade às outras Idades. Estabelece-se, portanto, uma sistematização fônica, no nível da manifestação, entre as vogais *a* e *o*, que sugerem, a partir da oposição *abertura e fechamento*, um início e fim, um efeito de temporalidade.

Reforça-se que, ao mesmo tempo, a disposição das palavras e dos fonemas destaca, de modo mais sensorial, as principais características da Idade de Ouro: ela é ideal (*aurea*) e

¹⁸⁶ Esta idade afortunada é caracterizada por qualidades milagrosas que podem ser mais bem expressas, como acontece com o Caos, negando experiências comuns, um processo que começa com a última palavra 89 [*nullo*]. Era um tempo sem governo, sem lei e ordem, sem comércio, sem fortificações e sem guerra; a vida era inteiramente segura.

precária (*nullo*). Em suma, o *a* inicial marca a primeira idade com a primeira letra do alfabeto, suscitando um efeito de início; o *u* e o *o* marcam as vogais posteriores e fechadas, sugerindo, logo, um fim.

De modo semelhante, pode-se opor a consoante *r* a *l*, em, respectivamente, *aurea* e *nullo*. O fonema /r/¹⁸⁷, vibrante, sugere uma aliteração mais forte, considerando, também, as palavras sequentes antes da cesura (*prima sata est aetas*) e seu efeito aliterante, pelo predomínio de consoantes plosivas, bilabiais e dentais, como /t/ e /p/. A sequência inicial é, quanto à aliteração, impactante, mais do que a sequência pós-cesura, que finaliza com a consoante nasal *n* e a líquida *l*, o que sugere uma distensão, fortalecendo a oposição entre início e fim.

A cesura, no primeiro hexâmetro, no quarto pé, separa, espacialmente, o verso em dois:

1 2 3 4 || 5 6
 Āurēã | prīmã sã|t(a) _ ēst āe|tās, quāe | uīndīcē | nūllō

No primeiro hemistíquio, que abre o episódio, afirma-se que a Idade de ouro foi semeada em primeiro lugar. O segundo hemistíquio inicia-se com um pronome relativo, *quae*, que retoma *aetas*, e apresenta uma característica fundamental do período áureo: sem uindex¹⁸⁸. Assim, a Idade de Ouro, ao longo do texto, é definida por oposição (aquilo que *não é* ou *não tem*).

Vale perceber que a palavra do sexto pé, *nullo*, é a primeira de uma série de palavras, de sentido negativo, que caracterizam essa Idade como *precária* ou *escassa*, como já observado. Além disso, pode-se comparar o período áureo com o início do mundo, o Caos, em que havia escassez de organização, de elementos e de seres, caracterizado também por negação. Ambos se definem pelo que não existe ainda.

A precariedade pode ser entendida como uma qualidade eufórica, presente em um período simples da vida humana, em que, utopicamente, os aparatos militar e judicial ainda não existem, pois são desnecessários a um mundo equilibrado e harmônico.

Da mesma forma que *nullo* (hex. 90, 96 e 103), há outras palavras que reforçam a negação, ao longo do excerto, como *sine* (hex. 91, 93, 99 e 108), *nec* (hex. 91, 92, 101 e 110), *nondum* (hex. 94 e 97) e *non* (hex. 98 e 99), além de prefixos, como *in-* (hex. 109) e expressões repetidas (como a ocorrência dupla de *non* no mesmo hexâmetro, como em 98 e 99). Tais

¹⁸⁷ Em latim reconstituído, a consoante /r/ é sempre pronunciada como um vibrante (NÓBREGA, 1962, p. 225).

¹⁸⁸ *Vindex*, segundo SARAIVA (2000), pode significar um defensor, patrono, advogado, protetor, vingador, ou seja, o que protege contra a injustiça. Trata-se, portanto, de um aparato legal que constitui as comunidades mais complexas, que precisam lidar com injustiças e, para isso, necessitam de proteção judicial e militar.

palavras, portanto, definem a Idade de ouro por negação, sendo um período precário, em sentido eufórico, pois trata-se de um momento inicial da humanidade em que inexistem os elementos próprios de uma sociedade complexa, como os instrumentos de guerra e as leis.

Há, nesse episódio, uma oposição entre os elementos naturais, de cunho positivo, e os elementos artificiais, que ainda inexistem, de cunho negativo. Tudo o que está no reino natural, dada pela generosidade da terra aos homens, tem valor eufórico, como os alimentos abundantes; já os elementos artificiais têm valor negativo, como a espada e os instrumentos de guerra, logo, são disfóricos, no sentido de que o processo civilizatório é doloroso, trabalhoso e violento.

A natureza, nessa Era, é autônoma, isto é, o cultivo da terra ocorre por ela mesma. Por exemplo, os dois primeiros hexâmetros trazem formas verbais que se aproximam, semanticamente, dos elementos do *cultivo espontâneo* (no caso, a agricultura seria uma habilidade humana posterior), quais sejam, *sata est* e *colebat*, literal e respectivamente, “foi semeada” e “cultivava”. Nesse exemplo, aquilo que a terra própria cultivava era *fidem* e *rectum*, que seriam qualidades humanas. Existe, pois, uma relação entre comportamento humano e natureza.

Em suma, o que é natural, cultivado pela Natureza, é positivo; aquilo que é artificial, criado pelo homem, é negativo. Quanto mais ele se afasta dessa Natureza, tornando-se mais corrupto e violento, mais complexa e difícil torna-se a vida, como se pode perceber nos hexâmetros seguintes que tratam das outras Idades.

Reforça-se ainda que todo elemento artificial, na Idade de Ouro, é negado, portanto, inexistente, como a Lei. Não havia ainda, portanto, a transformação, pelo homem, da matéria em objeto, assim como o cultivo da natureza. Enfim, a manipulação da matéria-prima em produto não existia. O pinheiro (*pinus*), por exemplo, ainda não foi cortado, nesse período, e transformado em madeira para barco (hex. 95 e 96). O homem, portanto, poderia gozar da plenitude do ócio¹⁸⁹, logo, de uma alegria constante.

É possível, portanto, opor as figuras de cunho eufórico, em geral associadas à natureza, daquelas de valor disfórico, construídas pelo homem. Vale ressaltar que o natural pode ser entendido como aquilo que é provido exclusivamente pela natureza, mesmo que de ordem humana, como a *fidem* (honestidade).

Assim é possível classificar as figuras desse episódio em dois grupos opostos: os elementos da ordem natural, como as amoras pendentes (*mora haerentia*), e os elementos da ordem artificial, que, no período áureo, inexistem, como a espada (*ensis*). Estabelece-se, assim,

¹⁸⁹ No poema ovidiano, vale observar que *otia* está no plural, o que potencializa o termo.

uma oposição entre natural e artificial ou, em outras palavras, natureza e sociedade. Da mesma forma, dado o valor associado ao que é natural e ao que é social, percebe-se a oposição: euforia e disforia.

Reforçam-se, assim, dois lados: a natureza, que dá aos homens os seus “presentes”, como os alimentos, providos pela própria terra, sem agricultura ou métodos de cultivo; e a sociedade, que deve trabalhar, cultivar os alimentos e forjar os objetos para defesa e sobrevivência. Todas as figuras associadas ao trabalho humano são, portanto, negadas ou inexistem na Idade de Ouro.

Vale notar que os produtos geridos pela terra, principalmente os alimentos, não são modificados pelo homem, logo são silvestres, isto é, não recebem cuidados especiais, pois nascem sem cultivo (*nullo cogente*) ou qualquer forma de controle. Tendo em vista a presença de uma natureza selvagem, provedora da alimentação humana, Ovídio caracteriza algumas figuras de modo, também, mais rude. Por exemplo, as amoras pendem nos duros silvados (*in duris haerentia mora rubetis*) e os morangos são montanhosos (*montana fraga*), ou seja, há um efeito de *rusticidade* no tratamento dos alimentos, que ganham um revestimento mais tosco ou selvagem, justamente porque não são produtos de cultura. Ademais, pode-se apontar, também, a cereja brava (*corna*) - no hexâmetro 105 – a qual é um fruto mais agreste, ainda não trabalhado pela agricultura - e as bolotas (*glandes*), no hexâmetro 106, os quais caíam da árvore de Júpiter, isto é, ainda não eram colhidas.

Nas *Metamorfoses*, em geral, as adjetivações e os epítetos¹⁹⁰ atribuídos aos nomes são fundamentais para a compreensão de sua poética. O autor sulmonense adota um olhar que procura recortar os objetos do mundo e salientar os seus traços mais significativos, no sentido de perceber o mundo por um viés físico e geométrico.

Vê-se (...) que os objetos são caracterizados por Ovídio com a ajuda de um conjunto de noções físicas e espaciais abstratas, como por exemplo, a curvatura, o vazio, a dureza, a liquidez, a longuidão etc. Vê-se que este conjunto de noções é limitado em comparação com a variedade dos objetos do mundo real, que eles descrevem, pelo fato de que os mesmos epítetos se repetem na nomeação de diferentes objetos. Muitos objetos até bem diferentes, objetos e partes destes, recebem o mesmo traço e são assim justapostos. Por exemplo, a qualidade da curvatura, da forma oblíqua, torna possível justapor a objetos como a foice as costas do golfinho, o navio, o corno do carneiro e até a superfície do mar durante a tempestade (*curvum circumstetit aequor*). O

¹⁹⁰ Exemplos de adjetivos ou epítetos que demonstram o ponto de vista ovidiano sobre o mundo, construído figurativamente por esses objetos qualificados e nomeados, nesse episódio, podem ser: *tellus inarata* (terra não arada), *flores sine semine* (flores sem semente), *fraga montana* (morangos montanhosos), *flava mella* (méis amarelos). Os adjetivos sugerem a característica do período: rústico e tranquilo.

traço da construção com um vazio torna semelhantes entre si as taças, a cana, os membros das rãs, as rugas de um velho etc. (CHCHEGLÓV, 2010, p. 144).

A metonímia torna-se um mecanismo fundamental na construção da poética ovidiana, em que os objetos são metamorfoseados tendo em vista uma parte de sua estrutura. Ademais, os recortes deles, bem como suas atribuições – que pressupõem a escolha de determinado ângulo ou determinada característica do objeto em detrimento de outra – são pertinentes para a construção do todo. Por exemplo, os morangos são montanhosos, os frutos, arbustivos e os zéfiros, tranquilos. No exemplo de Checheglóv, salienta-se, por exemplo, a curvatura de uma figura, um golfinho, – uma atribuição geométrica – que pode transformar-se em outra forma similar, uma foice, também curva. Pela semelhança, projeta-se a diferença.

No episódio da Idade de Ouro, as atribuições das figuras caracterizam, poeticamente, o respectivo período e dão-lhe uma tonalidade eufórica, além de enfatizar as qualidades selvagens dos alimentos, gerados pela Terra, a grande “mãe”. Nas *Metamorfoses*, a metonímia, portanto, determina as relações de identidade e diferença entre os objetos, favorece o encadeamento entre as figuras e move a sequência narrativa, garantindo-lhe coesão e coerência, haja vista a transformação.

O epíteto em Ovídio desempenha um duplo papel: em primeiro lugar, ele destaca, num grau máximo para o mundo ovidiano, a peculiaridade do objeto dado, sua individualidade, e, em segundo lugar, mostra de que modo ele se diferencia dos demais objetos ou se assemelha a eles, isto é, em essência o epíteto já contém indicação sobre o meio pelo qual o objeto pode transformar-se nos demais. Assim, quando se diz que a pedra é “dura” e “disforme”, isto suscita o pensamento de que há objetos macios e providos de forma etc. Todo o efeito da metamorfose ovidiana está em que o objeto não se assemelha a outro, e ao mesmo tempo, sendo comensurável com este, facilmente se transforma nele. O epíteto que torna os objetos tão diferentes (por exemplo, o homem tem espádua reta, o golfinho, recurvada), ao mesmo tempo serve de ponte entre um e outro. O leitor mal tem tempo de se espantar com a exterioridade do objeto, como que identificada neste, e já tem de se convencer de que esses traços tão “irrepetíveis” transformam-se facilmente no seu contrário; por exemplo, o macio facilmente se torna duro, e o duro, macio. E o objeto inesperadamente se transfigura em outro, que não se parece com o primeiro (CHCHEGLÓV, 2010, p. 148).

Em relação às transformações a partir dos opostos, pode-se ilustrar o exemplo de Checheglóv, quando se refere ao macio tornar-se duro e vice-versa, com uma passagem do episódio de Deucalião e Pirra. As personagens reconstróem a humanidade atirando pedras pelas costas. As pedras alteram sua natureza, tornando-se maleáveis. Essa nova natureza permite que o homem seja, novamente, moldado, não mais do barro, mas da pedra amolecida (hexâmetros

400-402), o que justifica a dureza do espírito humano. O que era da ordem física, a dureza da pedra, torna-se da ordem psíquica, o comportamento duro da nova geração.

*Saxa (quis hoc credat, nisi sit pro teste uetustas?)
Ponere duritiam coepere suumque rigorem
Molliri que mora mollita que ducere formam.*

As pedras começaram a dispensar a sua dureza e rigor
(quem acreditaria nisso, senão atestasse a antiguidade?)
e a amolecer com vagar e a tomar forma, amolecidas.

Perdendo o rigor, as pedras, de natureza dura, moldam-se, amolecidas, em formas humanas. Apesar da maleabilidade do novo material, a dureza da pedra permanece no homem, sendo transferida para o seu comportamento. Por isso, como explica Ovídio, somos uma raça dura, que sofre de trabalhar (*Inde genus durum sumus experiensque laborum*). Ou seja, a dureza é transferida, do físico ao psíquico, mediante metamorfose.

Nessa transformação, portanto, alguma característica permanece. Ou seja, as transformações nunca são totais e arbitrárias. Elas dependem da semelhança para que haja a diferença. Em outras palavras, elas resguardam “vestígios”, e sempre conserva-se alguma característica. Por exemplo, nos hexâmetros 233 a 239, Ovídio conta a transformação de Licaão em lobo:

*Exululat frustra que loqui conatur; ab ipso
Colligit os rabiem solitae que cupidine caedis
Vtitur in pecudes et nunc quoque sanguine gaudet.
In uillos abeunt uestes, in crura lacerti;
Fit lupus et ueteris seruat uestigia formae.
Canities eadem est, eadem uiolentia uultus,
Idem oculi lucent, eadem feritatis imago est.*

Dele próprio, a boca colhe a raiva
e serve-se de rebanhos, com desejo de massacre habitual;
e, ainda hoje, rejubila com sangue.
As vestes tornam-se pelos, os braços, pernas.
Tornou-se lobo, mas conserva traços da forma antiga:
o pelo grisalho é o mesmo, o mesmo rosto violento,
os mesmos olhos ardentes, é a mesma a aparência de ferocidade.

Após ser castigado por Júpiter, pelos crimes cometidos, Licaão torna-se lobo: as vestes tornam-se pelos, os braços, pernas. A função das vestes, no caso, é cobrir; transformam-se em pelos, cuja função permanece. O mesmo caso ocorre com os braços, membros do corpo, que se transformam em pernas, de mesma categoria. A similitude é um fenômeno das transformações.

Nos versos seguintes, Ovídio aponta a permanência: apesar de o homem tornar-se lobo, há traços que se mantêm (*eadem/idem*). Na passagem, a cor grisalha, a feição, os brilhos dos olhos e a ferocidade permanecem, isto é, são comuns tanto no homem, Licaão, quanto no lobo, a sua última forma. As metamorfoses, assim, processam-se com base nas dicotomias: permanência e mutação; semelhança e diferença.

Em suma, a dicotomia permanência e mutação pode ser entendida em função da parcialidade das metamorfoses, isto é, elas não são totais: apesar da transformação, há uma característica que permanece, seja a dureza, seja a cor, por exemplo. Já a dicotomia semelhança e diferença pode ser compreendida em função do que motiva a transformação, de algum aspecto físico em comum que se transformará. A semelhança entre a curvatura de um golfinho, como exemplificou Checheglóv (2010, p. 144), e a curvatura da foice pode resultar em nova forma.

Como apontado, o mecanismo central, no entanto, das transformações, movidas seja pela diferença e semelhança, seja pela permanência e mutação, é a metonímia (CHECHEGLÓV, 2010). É esse fenômeno linguístico que subjaz a todas as transformações.

Tradicionalmente, a figura retórica chamada metonímia (que inclui o caso mais particular da sinédoque) designa o fenômeno linguístico segundo o qual uma dada unidade frasal é substituída por outra unidade que a ela está “ligada” (numa relação de continente e conteúdo, de causa e efeito, de parte e todo etc.) Interpretada no quadro da semântica discursiva, a metonímia é o resultado de um procedimento de substituição pelo qual substitui um dado sema por um outro sema hipotático (ou hiperotático), pertencentes ambos ao mesmo semema. Desse ponto de vista, pode-se considerar a metonímia como uma metáfora “desviante”: C. Lévi-Strauss não pôde deixar de assinalar que, no pensamento mítico, “toda metáfora acaba em metonímia” e que toda metonímia é de natureza metafórica. Sua observação pode ser interpretada facilmente se se considera o fato de que, nessas duas figuras de retórica, se produz, com efeito, um fenômeno de substituição sobre um fundo de equivalência semântica (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 311-312).

Em suma, um objeto sempre transforma-se a partir de seu traço mais notável. Ou seja, a transformação do todo ocorre a partir de um aspecto físico, visível, recortado pelo olhar do poeta. O mundo das transformações é o mundo visível, assim como o universo da poesia é a imagem. Por ela, o mundo de Ovídio é descrito e estabelecido, com a profundidade a que o mito pode chegar. Os semas em comum, entre figuras, é o elo que estabelece a coerência narrativa das histórias. Esse fenômeno, notadamente, é metonímico.

Vale ressaltar que essas semelhanças que geram diferenças implicam em equivalência semântica, por meio da qual se estabelece uma comparação indireta. A símile, “comparação de coisas que tenham similitude entre si” (HOUAISS, 2001), assim, propicia a narratividade, haja

vista a construção imagética do mundo, com suas histórias. Ela, também, é o mecanismo central de coesão e coerência, por meio do qual se arrolam as mais diversas histórias.

Dessa forma, pode-se concluir que, pelo olhar metonímico de Ovídio, a imagem se constrói. Nela, reside a metáfora. “Em poesia, em que a similaridade se superpõe à contiguidade, toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz metonímico” (JAKOBSON, 2005, p. 149).

Nas *Metamorfoses*, em geral, a metonímia e a metáfora associam-se. Estabelecem-se os sentidos do mundo ovidiano pelo recorte do olhar, que concebe a imagem. Segundo o formalista Chklovski (1973, p. 39), “a poesia é uma maneira particular de pensar, a saber um pensamento por imagens; esta maneira traz uma certa economia de energias mentais, uma "sensação de leveza relativa", e o sentimento estético não passa de um reflexo desta economia. (...)”. A construção imagética e a concisão da linguagem, “carregada de sentido ao máximo grau possível” (POUND, 2001, p. 32), marcam o estilo ovidiano, senão a própria natureza da grande poesia.

Ademais, a construção imagética provoca uma sensação no receptor, que entende o texto por meio da imagem, isto é, dos aspectos mais concretos do poema.

A imagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima. Como meio, na sua função, é igual aos outros procedimentos da língua poética, é igual ao paralelismo simples e negativo, é igual à comparação, à repetição, à simetria, à hipérbole, é igual a tudo o que se chama uma figura, é igual a todos os meios próprios para reforçar a sensação produzida por um objeto (numa obra, as palavras e mesmo os sons podem também ser os objetos), (...) (CHKLOVSKI, 1973, p. 42).

A “impressão máxima” e a “economia de energias mentais”, a que Chklovski refere-se, estão relacionadas com a concisão da linguagem poética, fundamental à expressão da poesia.

A exterioridade do objeto, em suma, tem destaque no olhar ovidiano. Ora vista de modo panorâmico, ora aproximado, a forma do objeto é a matéria poética. O estilo de Ovídio, portanto, é plástico e metonímico. Conforme o movimento de sua “câmera poética”, o autor narra, aproximando-se ou afastando-se desses objetos. Assim, os cinco sentidos tornam-se o parâmetro narrativo, pois, por eles, sentem-se a dureza ou a moleza de um elemento, a sua temperatura ou as suas dimensões, entre outras qualidades que obrigam o leitor a sentir, a ver, a escutar, a perceber o poema pelo corpo. Dependendo das semelhanças entre os objetos e os seres, conta-se uma história, e não outra.

As figuras em Ovídio, mais especificamente no episódio da Idade de Ouro, podem se opor em dois grupos, portanto, os da ordem do natural, eufóricos, e os da ordem do artificial,

disfóricos. Com a passagem das Idades, até à de Ferro, observa-se a metamorfose do natural em artificial, do selvagem em cultural, da felicidade em infelicidade, do ócio em trabalho árduo, conforme a análise dos próximos episódios. Junto das Idades, portanto, transformam-se as figuras: o pinheiro torna-se barco e a lealdade, traição. A vida humana, assim, modifica-se, e a generosidade e tranquilidade oferecidas pela terra tornam-se ingratidão e sofrimento.

Nesse episódio, por fim, o olhar metonímico que concebe a Idade de Ouro reveste-a, figurativamente, de elementos rústicos. Nela, a vida é leve e tranquila, pois a natureza tudo oferta. Sendo a natureza generosa, os frutos rústicos dispensam o trabalho braçal e o advento da agricultura.

4.4.2. A Idade de Prata (hex. 113-124)

*Postquam, Saturno tenebrosa in Tartara misso,
 Sub Ioue mundus erat, subiit argentea proles,
 Auro deterior, fuluo pretiosior aere.
 Iuppiter antiqui contraxit tempora ueris
 Perque hiemes aestusque et inaequalis autumnos
 Et breue uer spatiis exegit quattuor annum.
 Tum primum siccis aer feruoribus ustus
 Canduit et uentis glacies adstricta pependit.
 Tum primum subiere domos; domus antra fuerunt
 Et densi frutices et uinctae cortice uirgae.
 Semina tum primum longis Cerealia sulcis
 Obruta sunt pressique iugo gemuere iuuenci.*

[Depois que o mundo estava sob Júpiter, com Saturno lançado no tenebroso Tártaro, sucedeu a raça argêntea, mais vil que o ouro, mais valioso que o amarelado bronze. Júpiter encurtou o tempo da primavera antiga e, através dos invernos, dos verões, dos outonos inconstantes e da primavera breve, dividiu o ano em quatro. Pela primeira vez, então, o ar, queimado pelos verões secos, incandesceu, e o gelo pendeu, contraído pelos ventos. Pela primeira vez então, eles entraram nas casas; as casas eram cavernas, arbustos densos e ramos atados com cortiça. As sementes, então pela primeira vez, são enterradas em longos sulcos, e os bezerros, apertados pelo jugo, gemeram.]

Nos hexâmetros 113 a 124, conta-se sobre o período denominado “a Idade de Prata”, o segundo momento em que vive a humanidade, posterior à Idade de Ouro. Vale observar que Ovídio dedica apenas doze hexâmetros para descrever esse período, metade da extensão do anterior, composto por vinte e quatro hexâmetros. O episódio seguinte, em que a Idade de Bronze é retratada, é ainda mais curto, contendo apenas dois versos e meio. Ambas as Idades, seja Prata, seja Bronze, não possuem muita relevância nas *Metamorfoses*, podendo ser consideradas como uma transição narrativa, isto é, a passagem da Idade de Ouro à Idade de Ferro. Ouro e Ferro totalizam aproximadamente quarenta e oito versos.

Ovídio, notadamente, enfatiza as Idades opostas, a de Ouro e a de Ferro, para salientar o contraste entre elas. No entanto, as Idades intermediárias não ganham tanta relevância, servindo, principalmente, como “ponte narrativa” entre os períodos extremos. Em suma, ambos os períodos intermediários funcionam, narrativamente, como gradação aos períodos principais.

Na Idade de Prata, Saturno, o senhor do mundo até então, é trancafiado no Tártaro, e Júpiter, seu filho, assume o Olimpo. A Idade de Ouro é governada pelo deus do tempo, enquanto as Idades seguintes, mais duras à humanidade, por Júpiter. Nota-se que Saturno era generoso com os homens; mas cruel com seus filhos, pois temia ser usurpado por um deles.¹⁹¹

¹⁹¹ “Though kind to human beings, Saturn was cruel to his own children, because he knew that one of them was destined to replace him, and so his youngest son, Jupiter, in self-defense overthrew him and dispatched him to Tartarus” (OVID, 1998, p. 163). [Embora gentil com os seres humanos, Saturno era cruel com seus próprios filhos,

Ovídio não narra a guerra entre Saturno e Júpiter, senão aponta as consequências ou efeitos de uma suposta decadência moral entre os deuses, que incide na raça humana. Agora os homens devem lidar com o frio e com o calor (*Tum primum siccis aer feruoribus ustus / Canduit et uentis glacies adstricta pependit*). A construção torna-se necessária, assim como a agricultura e o pastoreio, uma vez que a natureza torna-se menos generosa do que a Idade anterior (*Semina tum primum longis Cerealia sulcis / Obruta sunt pressique iugo gemuere iuuenti*).

Um grande acontecimento é a redução do tempo da primavera. Ela deixa de ser a única estação, como era na Idade de Ouro, e torna-se apenas uma das quatro estações. “Spring becomes merely one of four seasons” (OVID, 1998, p. 163)¹⁹². Trata-se da Metamorfose do tempo ou do clima, dividido em quatro partes iguais na duração.

Nota-se que, nos versos 116 a 118, narra-se que Júpiter, tendo dominado o pai, o deus do tempo, contrai o tempo da primavera antiga, que era a única sazão. O deus olímpico, agora, domina o tempo. A primavera transformou-se, e as estações são estabelecidas, a partir dela.

*Iuppiter antiqui contraxit tempora ueris
Perque hiemes aestusque et inaequalis autumnos
Et breue uer spatiis exegit quattuor annum.*

Júpiter encurtou o tempo da primavera antiga
e, através dos invernos, dos verões, dos outonos inconstantes
e da primavera breve, dividiu o ano em quatro.

Essa transformação, no verso, de modo icônico, não deixa de ser uma transformação da palavra e de sua disposição. Do 116 ao 118 verso, a palavra primavera modifica-se da forma “*ueris*” para “*uer*”, tornando-se mais breve. Da mesma maneira, o adjetivo “*antiqui*”, no verso 116, que se refere à primavera primordial, duradoura, está distante de seu núcleo, dando um efeito de suspensão ou duração. Já no verso 118, quando se refere à primavera breve, já dividida, o adjetivo encontra-se próximo ao substantivo “*uer*”, o que provoca um efeito de encurtamento.

Ademais, no hexâmetro 116, a sequência aliterada de fonemas, como /p/, /t/ /r/ e /k/, sugere um efeito de dureza, como se o trabalho de contração fosse um esforço quase físico, artesanal, braçal.

Ainda nesses versos, é relevante observar que a redução do tempo da primavera é potencializada pelas escolhas de desinência de número. Ao referir-se ao outono, ao verão e ao inverno, usa-se o plural: *hiemes aestusque et inaequalis autumnos* (os invernos e os verões e os

porque sabia que um deles estava destinado a substituí-lo, e assim seu filho mais novo, Júpiter, em legítima defesa, destronou-o e enviou-o ao Tártaro].

¹⁹² A primavera torna-se apenas uma das quatro estações.

outonos inconstantes); ao tratar da primavera, que foi encurtada, o termo encontra-se no singular, reforçando o efeito de encurtamento. Ou seja, iconicamente, o verso conta a redução da primavera e a extensão dos períodos menos agradáveis.

Em relação à expressividade dos versos, é notável perceber, na métrica, a homologação do sentido. No hexâmetro 117, ao descrever os climas mais duros e a inconstância das estações, cria-se um verso com métrica inconstante, em relação ao padrão métrico dos outros versos do episódio. (Para demonstrar a regularidade métrica, deixa-se, em anexo, no final do trabalho, um modelo de métrica, haja vista o episódio da Idade de Ouro e o início da Cosmogonia, à guisa de ilustração).

Comenta-se, mais especificamente, a particularidade do hexâmetro 117, em que se pode trabalhar com duas hipóteses de escansão. A primeira tem como base o argumento de Anderson, que afirma, em relação a esse verso:

the unevenness of the fall season, i. e., its erratic weather, shows itself in the unusual meter. Ovid uses a double spondee at the end, but, by apportioning it to the final stressed syllable of the adjective and the three syllables of the noun, roughens the rhythm. Since we expect accent and stress to coincide in the fifth and sixth feet, the "disagreement" emphasizes inaequalis (OVID, 1998, p. 163-164).¹⁹³

Anderson considera o substantivo, *autumnos*, como trissílabo. Trata-se, pois, de um hexâmetro não recorrente, não constante como as novas estações. Conforme esse ponto de vista, o trecho poderia ser assim escandido:

$$\begin{array}{cccccc} 1 & 2 & 3 & || & 4 & 5 & 6 \\ \text{Iūppītēr} & | & \text{āntī}|\text{quī} & \text{cōn}|\text{trāxīt} & | & \text{tēmpōrā} & | & \text{uērīs} \end{array}$$

$$\begin{array}{cccccc} 1 & 2 & 3 & || & 4 & 5 & 6 \\ \text{Pērqu(e)} & _ & \text{hīē}|\text{mēs} & \text{āes}|\text{tūsqu(e)} & _ & \text{ēt} & \text{ī}|\text{nāequā}|\text{līs} & \text{āu}|\text{tūmnōs} \end{array}$$

$$\begin{array}{cccccc} 1 & 2 & 3 & || & 4 & 5 & 6 \\ \text{Ēt} & \text{brēuē} & | & \text{uēr} & \text{spātī}|\text{līs} & \text{ēx}|\text{ēgīt} & | & \text{quāttūr} & | & \text{ānnūm}. \end{array}$$

Sugere-se, logo, um desbalanceamento métrico em virtude do sentido do verso. Ovídio, como diz Anderson (OVID, 1998, p. 163-164), faz um verso que apresenta um duplo espondeu nos quarto e quinto pés, quando se esperaria um espondeu no quarto pé e um dátilo no quinto.

¹⁹³ a ausência de uniformidade do outono, isto é, o seu clima errático, mostra-se no metro não usual. Ovídio usa um espondeu duplo no final, mas, ao ajustá-lo para a sílaba final, marcada, do adjetivo e das três sílabas do substantivo, torna o ritmo áspero. Como esperamos o acento e a tonicidade coincidir nos quinto e sexto pés, o "desacordo" enfatiza *inaequalis*.

Outra hipótese de métrica do verso é a de que o substantivo *autumnos* teria quatro sílabas, devido à diérese¹⁹⁴ do ditongo *au*, em discordância do que seria esperado do substantivo *autumnos*, segundo o registro do dicionário Saraiva (2000). Essa hipótese mantém o quinto pé como um dátilo, mas, ainda assim, sugere um efeito de inconstância, havendo uma transformação da primeira sílaba inicial do substantivo.

¹ *Pērqu(e)* ₂ *hĩ* ₃ *mēs āes* _{||} *tūsqu(e)* ₄ *ēt ĩ* ₅ *nāequā* ₆ *līs āũ* *tūmnōs*

Assim, ao narrar sobre a transformação do tempo, que se torna mais dividido, mais árduo e inconstante, cria-se uma métrica inconstante. A intercalação entre espondeus e dátilos na sequência métrica sugere, sensorialmente, o efeito de variabilidade ou inconstância. O dado da métrica, relevante e expressivo, carrega de sentido o verso, em que o plano do conteúdo homologa-se com o plano da expressão.

Essa homologia que se percebe entre plano de conteúdo e plano de expressão é denominada *isomorfismo*.

A poesia, entretanto, não impõe regras ao sentido: além das convenções formais mais patentes percebidas nas sucessões recorrentes dos elementos prosódicos, que se percebem sobretudo na organização métrica do discurso poético, sua única lei parece ser a do isomorfismo entre os planos, e uma análise que se queira bastante para dar conta de explicar satisfatoriamente os meios por que produzem os efeitos de sentido poéticos precisa, partindo da análise do nível prosódico, chegar à investigação desse tipo de relacionamento linguístico (...).

Em todo caso, como o valor expressivo do signo, motivado pelo poema, se dá em função das homologias entre o plano de expressão e o plano de conteúdo, é pelo estudo do isomorfismo entre os dois planos que se vai chegar à formulação de um procedimento de leitura que leve em conta os imbricamentos do conteúdo no nível da expressão e vice-versa. (...) (PRADO, 1997, p. 150-151).

A preocupação de Ovídio, como poeta, não é apenas de contar uma história, mas é com o modo de contar essa história. Nessa preocupação, de ordem da natureza poética, a seleção vocabular, a sequência sintática e a disposição das palavras no verso tornam-se fundamentais. Essa ordem, disposição, organização ou arranjo das palavras, como se queira, está intimamente

¹⁹⁴ A diérese é a passagem de ditongo a hiato. Trata-se de um alongamento silábico frequente, seja na fala coloquial, seja na poesia, como recurso métrico (uma variação prosódica atualizada pelo poeta). Em suma, é a separação de duas vogais de um ditongo (HOUAISS, 2001).

relacionado à expressão poética. O pintor Matisse, com a consciência própria do artista, confessa:

O que busco acima de tudo é a expressão. (...). A expressão, para mim, não reside na paixão que refulge num rosto ou se afirma num movimento violento. Ela está em toda a disposição de meu quadro: o lugar que os corpos ocupam, os vazios em torno deles, as proporções, tudo isso tem seu lugar. A composição é a arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos de que dispõe o pintor para exprimir seus sentimentos. Num quadro, cada parte será visível e desempenhará o papel que lhe cabe, principal ou secundário. Tudo o que não tem utilidade no quadro é, por isso mesmo, prejudicial. Uma obra comporta uma harmonia de conjunto: qualquer detalhe supérfluo ocuparia, no espírito do espectador, o lugar de outro detalhe essencial (MATISSE, 2007, p. 38-39, grifo nosso).

Em se tratando do fenômeno poético, seria conveniente lembrar também da aproximação que Horácio, em sua *Arte Poética* (hex. 361), faz entre poesia e pintura: *Vt pictura poesis*¹⁹⁵. Ovídio projeta suas *Metamorfoses*, como um pintor que vê o mundo, mediante imagens.

Em suma, textualmente, é atribuída à primavera, desde o episódio da Idade de Ouro, uma conotação positiva; aos outros períodos, uma carga negativa. A mudança climática restringe a liberdade humana e obriga os homens a protegerem-se do frio e do calor, por meio do trabalho. Conta-se, assim, a transformação da primavera, como uma micronarrativa de metamorfose. Júpiter, dominado o tempo, com Saturno trancado no Tártaro, divide-o. O conteúdo, homologado à expressão, gera o efeito de encurtamento e amplia a tensão provocada pelas outras estações. A primavera “antiga”, inicial, deixa de existir e passa a ser a primavera breve. Iconicamente, é possível visualizar essa transformação no verso, como exemplificado, anteriormente, ao analisar os versos 116, 117 e 118.

Além da divisão da primavera em quatro, surge, pela primeira vez, a necessidade de o homem construir casas. Ovídio enfatiza essa revolução fazendo uma suspensão na narrativa especificamente para descrever as casas, nos versos 121 e 122 (*Tum primum subiere domos; domus antra fuerunt / Et densi frutices et uinctae cortice uirgae*). Essa descrição é relevante na medida em que demonstra a mudança da vida na Idade de Prata: tudo é ainda muito simples e rústico, mas os produtos do artifício humano começam a ser concebidos, fato que não ocorria na Idade anterior.

¹⁹⁵ A poesia, como a pintura.

Assim, as casas são cavernas ou arbustos fechados e ramos atados com cortiça. A palavra *uinetae*, que se refere a *uirgae*, sugere um termo da construção. Surge, enfim, o trabalho manual e a preocupação com a sobrevivência, devido à alteração climática.

Em relação, ainda, ao advento e à descrição da casa, Anderson comenta:

domos: domus: Ovid likes to juxtapose two (usually different) forms of the same noun or verb at caesura, each in different clauses and receiving different metrical stress. Here, he also avails himself of the double declension of domus, which regularly uses second declension endings in the accusative plural, but fourth declension forms in the nominative through accusative singular (OVID, 1998, p. 164).¹⁹⁶

A repetição da palavra casa, que é nomeada pela primeira vez, já que ela não existia antes, em casos gramaticais diferentes (*domos, domus*), sugere, iconicamente, uma distinção entre as moradas. A “câmera” ovidiana focaliza as diferentes construções de casa, sejam a caverna e arbustos, seja o ramo trabalhado. A descrição, assim, pausa a narrativa e reforça o tema da Idade de Prata, em que o homem passa a construir para sobreviver.

Após a descrição das casas, focalizam-se o nascimento da agricultura e a domesticação dos animais:

*Semina tum primum longis Cerealia sulcis
Obruta sunt pressique iugo gemuere iuueni.*

As sementes, então pela primeira vez, são, em longos sulcos,
enterradas, e os bezerros, apertados pelo jugo, gemeram.

Os homens, agora, precisam plantar as sementes, enterradas em longos sulcos. Ou seja, a agricultura nasce, havendo a necessidade do trabalho constante. Os longos sulcos (*longis sulcis*) sugerem o esforço que, agora, o homem deve empreender para alimentar-se. A vida, assim, torna-se menos leve do que na Idade de Ouro, quando a terra tudo dava, com fartura.

Em relação ao gemido dos bezerros, por causa do jugo, transfere-se o sofrimento do homem ao animal. Todos, agora, seja o homem, seja o animal, sofrem. A Terra torna-se, pois, triste, havendo a crueldade do trabalho: é preciso sulcar, ferir a terra, enterrar, prender e domesticar animais. A vida centra-se, afinal, não mais em seu doce proveito, mas em todo o esforço humano de sobrevivência.

¹⁹⁶ *domos: domus*: Ovídio gosta de justapor duas formas (geralmente diferentes) do mesmo nome ou verbo na cesura, cada uma em diferentes frases e recebendo diferentes acentos métricos. Aqui, ele também se aproveita da dupla declinação de *domus*, que usa regularmente o final da segunda declinação no plural acusativo, mas as formas da quarta declinação no nominativo pelo acusativo singular.

Enquanto o plantio das sementes representa a atividade humana da agricultura, o jugo representa, figurativamente, o advento da domesticação dos animais. A Idade de Prata, assim, é uma transição ou passagem, em gradação, da naturalidade, presente na Idade de Ouro, à artificialidade, presente na Idade de Ferro.

Ressalta-se que, nesses dois hexâmetros, 123 e 124, há um efeito expressivo motivado pelo plano fonológico. No verso 123, há uma sequência notável de fonemas /m/ e /l/, que dão o efeito de alongamento. Reforça-se, desse modo, o esforço, antes desconhecido, de enterrar as sementes em longos sulcos. Já o verso 124 apresenta uma sequência de fonemas plosivos e dentais, como /b/, /t/ e /p/, que dão um efeito de dor, como se fosse possível ouvir os bezerros gemendo, ampliando, na manifestação, o sofrimento.

A Idade de Prata, enfim, aborda o início do desenvolvimento das sociedades. Antes, na Idade de Ouro, apenas se coletava o que a natureza oferecia, pressupondo o nomadismo. Agora, nesse novo tempo, a terra, mudando o clima, exige que o ser humano proteja-se, construa casas, plante e atrele animais. Assim, surgem o trabalho manual – haja vista a criação de casas – a agricultura e a domesticação de animais. A sociedade é ainda rústica e simples, mas menos do que a Idade de Ouro e mais do que a Idade de Bronze, episódio dos versos seguintes.

4.4.3. A Idade de Bronze (hex. 125-127)

Tertia post illam successit aenea proles,
Saeuior ingeniis et ad horrida promptior arma,
Non scelerata tamen.

[Após aquela geração, com a Terceira Idade, sucedeu a raça brônzea, de natureza mais furiosa e mais preparada para as armas horrendas, ainda não criminosa.]

A Idade de Bronze é a terceira pela qual passa a humanidade, segundo o relato mítico romano. Nesse período, os homens apresentam uma índole mais feroz e estão prontos para utilizar armas, apesar de não serem ainda assassinos. A guerra como atividade humana ganhará destaque na geração seguinte, a Idade de Ferro, a mais cruel de todas.

A característica do período brônzeo é marcada, figurativamente, pelo metal bronze. Segundo os autores Chevalier e Gheerbrant (2012), o bronze tem um caráter bipolar, conforme o imaginário grego, pois liga metais diferentes em sua formação. O bronze, assim, é ambivalente e ora está associado a instrumentos musicais usados em contexto bélico, de índole mais agressiva do que artística, ora ao respeito motivado pelo temor.

Liga de diferentes metais, principalmente de estanho e prata com cobre, o bronze origina-se simbolicamente da união de contrários, sendo que, desses três metais, os dois primeiros (estanho e prata) associam-se à Lua e à água, e o outro, ao Sol e ao fogo. Daí a ambivalência e o caráter violetamente conflitivo das duas faces de seu simbolismo. (...) De bronze, entre os romanos, é a navalha que corta os cabelos dos sacerdotes e o arado que traça os limites de um campo ou de uma nova cidade. Esse metal duro era símbolo de incorruptibilidade e imortalidade, bem como de inflexível justiça: se a abóbada celeste é de bronze, significa que é impenetrável como esse metal e, também, que esse metal está ligado às forças uranianas mais transcendentais, aquelas cuja voz ressoa como o trovão, inspirando nos homens um sentimento de respeito e temor (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 144-145).

É, portanto, um metal que representa poder e temor. O bronze, sendo um metal sonoro, é a base de instrumentos musicais utilizados no meio bélico, com finalidade de avisar e dar ordem. A guerra em si é feita pelas armas de ferro; mas o bronze anuncia-a. Essa geração traz, ainda, um caráter incorruptível, não sendo criminosa; no entanto, anuncia ou prepara a índole da última Idade, a de ferro, cujas armas são de ferro e cujo prazer é o roubo e a guerra.

Ovídio descreve esse período minimamente, dando menos relevância ainda do que a Idade de Prata, já reduzida, que o antecede. O laconismo é expressivo para a construção da poética das Idades, uma vez que o enfoque, por contraste, sejam os períodos extremos, quais sejam, a de Ouro e a de Ferro.

O período brônzeo, no relato de Ovídio, serve, portanto, como relato de transição à última Idade. Não é fortuito o fato de que o poeta utiliza-se apenas de dois hexâmetros e meio para categorizar a época.

Ainda mais, metricamente, o poeta escolhe encerrar o episódio na metade de um verso, em seu primeiro hemistíquio, antes da cesura. Escande-se, assim, o hexâmetro 127:

¹ Nōn scēlĕ²rātā³ tǎ^{||}mĕn. Dē⁴ | dūr(o)⁵_ēst | ūl⁶tīmă | fĕrrō.

Essa finalização temática no meio do verso, com a cesura, amplia o efeito de interrupção. É como se a “câmera” do poeta virasse bruscamente para outro objeto narrado, a Idade de Ferro, que começa de modo brusco e duro. Essa focalização repentina, logo, é expressiva para o relato do episódio das Idades.

Nesse período, assim, a categorização fundamental é a preparação da humanidade às armas, sendo de índole feroz. No entanto, apesar de ser feroz e preparada para utilizar armas, ainda não é criminosa como os homens da última Idade. O relato intensifica o último grupo de homens, por gradação e comparação.

The Bronze Race follows the Silver, and Ovid spends little time on it, although Hesiod had described it in much detail. In fact, Hesiod had connected with it the Heroic Age, when great deeds of war and adventure took place. For Ovid, this race was not corrupt, but it had become more savage and more inclined to war (OVID, 1998, p. 164).¹⁹⁷

A partir do comentário de Anderson, vale ressaltar uma possível leitura intertextual entre Ovídio e Hesíodo. Em relação a esse fenômeno literário, o da intertextualidade, que traz a presença do outro no texto em análise, a comparação com o Hesíodo ajudaria a salientar a concisão de Ovídio ao relatar o período brônzeo, a fim distinguir a mitologia romana da grega.

Para os gregos, na voz de Hesíodo, a raça de bronze era constituída por heróis, semideuses, que veneravam os deuses, sendo homens dignos, porém exerciam a atividade da guerra (GRAVES, 2000). Ovídio, para diferenciar, adequando o seu relato no contexto romano, encurta ao máximo a narrativa do período brônzeo, excluindo a história dos heróis. Esse contraste entre autores, assim, sugere a necessidade de uma análise no campo da

¹⁹⁷ A raça de Bronze segue a Prata, e Ovídio passa pouco tempo nela, embora Hesíodo tenha a descrito com muito detalhe. Na verdade, Hesíodo conectara-a com a Era dos Heróis, quando aconteceram grandes feitos de guerra e aventuras. Para Ovídio, esta raça não era corrupta, mas tornou-se mais selvagem e mais inclinado à guerra.

intertextualidade, podendo incluir outros poetas cujas vozes podem ser ouvidas pelo discurso cosmogônico de Ovídio, como Lucrecio, Virgílio e Manílio.

À guisa de estudo, comenta-se brevemente sobre o fenômeno intertextual como conceito operatório da literatura. Tendo em vista essa preocupação, aponta-se que o termo “intertextualidade” foi mencionado, pela primeira vez, por Julia Kristeva, em seu artigo de 1966, intitulado “A palavra, o diálogo, o romance”. Conforme evoluíam os seus estudos, o conceito aperfeiçoava-se.

No ensaio intitulado “Sémiotique et Symbolique”, presente no livro *La révolution du langage poétique*, Kristeva, enquanto desenvolve reflexões sobre a “mimesis”, expõe uma definição de intertextualidade:

Le terme d'inter-textualité désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de "critique des sources" d'un texte, nous lui préférons celui de transposition, qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du théorique – de la positionnalité énonciative et dénotative. Si on admet que toute pratique signifiante est un champ de transpositions de divers systèmes signifiants (une inter-textualité), on comprend que son "lieu" d'énonciation et son "objet" dénoté ne sont jamais uniques, pleins et identiques à eux-mêmes, mais toujours pluriels, éclatés, susceptibles de modèles tabulaires. La polysémie apparaît donc aussi comme le résultat d'une polyvalence sémiotique, d'une appartenance à divers systèmes sémiotiques (KRISTEVA, 1974, p. 59-60).¹⁹⁸

Quando se trata do fenômeno intertextual, não se pode prescindir do nome de Bakhtin, que, embora não tenha utilizado o termo “intertextualidade”, desenvolveu, em sua teoria, um estudo base acerca do romance polifônico, sobre a multiplicidade de vozes trazida pela palavra. (SAMOYAULT, 2008, p. 18). O semiótico cunhou o termo “dialogia” para referir-se, basicamente, à voz do outro no discurso. Segundo Kristeva, no prefácio da edição francesa do livro de Bakhtin:

Le mot / le discours pour Bakhtine n'a pas sa vérité dans un référent extérieur au discours qu'il doit refléter. Mais il ne coïncide pas non plus avec le sujet cartésien, possesseur de son discours, identique à lui-même et se représentant

¹⁹⁸ O termo intertextualidade refere-se à transposição de um (ou vários) sistema(s) de sinais para outro; mas desde que este termo tenha sido frequentemente entendido no senso banal de "crítica das fontes" de um texto, nós o preferimos ao da transposição, o qual tem a vantagem de esclarecer que a transição de um sistema signifiante para outro requer uma nova articulação do teórico - da posição enunciativa e denotativa. Se se aceita que toda prática signifiante é um campo de transposições de vários sistemas signifiantes (uma intertextualidade), entende-se que o seu "lugar" de enunciação e seu "objeto" denotado nunca são únicos, cheios e idênticos a eles mesmos, mas sempre plurais, fragmentados, suscetíveis a modelos tabulares. A polissemia também aparece como resultado de uma versatilidade semiótica, de pertencer a vários sistemas semióticos.

en lui. Ce mot / ce discours est comme distribué sur différentes instances discursives qu'un "je" multiplié peut occuper simultanément. Dialogique d'abord, car nous y entendons la voix de l'autre – du destinataire –, il devient profondément polyphonique, car plusieurs instances discursives finissent par s'y faire entendre. C'est la division du sujet, scindé d'abord parce que constitué par son autre, pour devenir à la longue son propre autre, et par là multiple et insaisissable, polyphonique. Le langage d'un certain roman est le terrain où ce morcellement du "je" – son polymorphisme – s'entend. La science de cette polyphonie sera donc une science du langage, mais non pas une linguistique: Bakhtine l'appelle métalinguistique (BAKHTINE, 1970, p. 12-13).¹⁹⁹

Os conceitos “dialogia” e “intertextualidade”, se tratados com rigor, são diferentes, naturalmente, porém, ambos os termos contêm o princípio básico de que há, em um texto, a voz de outros textos. Essa relação pode ser estabelecida pelo leitor, a depender de sua memória.

Assim, pode-se entender a multiplicidade de vozes na cultura romana, cujo representante eleito, nesta pesquisa, é Ovídio. Sua *fala* dialoga com a cultura grega e com a própria, seja por semelhança, seja por diferença.

Todas as palavras abrem-se assim às palavras do outro, o outro podendo corresponder ao conjunto da literatura existente: os textos literários abrem sem cessar o diálogo da literatura com sua própria historicidade, e a noção tem todo o interesse em tornar a crítica sensível à consideração dessa complexa relação, que a literatura estabelece entre si e o outro, entre o gênio individual singular e o aporte intertextual e não puramente psicológico do outro. Aqui, apenas os alicerces teóricos e a primazia concedida ao texto no pensamento francês dos anos 60 fazem diferir os termos de Bakhtin e Kristeva, do dialogismo à intertextualidade, vemos que os fenômenos descritos são os mesmos. Entretanto, tal como foi colocado àquela época, o conceito de intertextualidade não é tão metodológico quanto o de dialogismo, o que consiste em grande parte a causa de suas re-interpretações posteriores. (...) logo, a intertextualidade não se contentará mais em ser uma simples designação, mas se esforçará por constituir um conceito operatório. (SAMOYAUULT, 2008, p. 21-22, grifo nosso).

Na obra ovidiana, por contraste com Hesíodo - um dos autores mais importantes que trata do tema da Cosmogonia, na Antiguidade, tal qual o sulmonense - observa-se a diferença.

¹⁹⁹ A palavra / o discurso para Bakhtin não tem a sua verdade em um referente externo ao discurso que deve refletir. Mas não coincide nem com o sujeito cartesiano, possuidor de seu discurso, idêntico a si mesmo e representando-se nele. Esta palavra / este discurso está como se distribuída(o) em diferentes instâncias discursivas que um "eu" multiplicado possa ocupar simultaneamente. Dialógico primeiramente porque ouvimos nele a voz do outro - do destinatário - torna-se profundamente polifônico porque várias instâncias discursivas acabam sendo ouvidas. É a divisão do sujeito, cindido inicialmente porque é constituído pelo outro, para se tornar a longo prazo seu próprio outro, e, portanto, múltiplo e evasivo, polifônico. A linguagem de um certo romance é o terreno onde esta fragmentação do "eu" - seu polimorfismo - é entendida. A ciência desta polifonia será, portanto, uma ciência da linguagem, mas não uma linguística: Bakhtin a chama de metalinguística.

Pelo contraste, assim, sugere-se um possível diálogo. Em suma, Ovídio difere de Hesíodo no tratamento narrativo do período brônzeo.

À guisa de ilustração, vale saber que, no mito grego, cuja principal fonte seja Hesíodo, há duas gerações que vivem sob o período bronze: a terceira e a quarta (os gregos falam em cinco raças). A terceira raça é a de bronze, pois armava-se de armas feitas de bronze. As pessoas dessa época comiam pão e carne e tinham prazer com a guerra, sendo insolentes e ímpios. Diz-se que uma doença terrível como a peste acabou com todos eles (GRAVES, 2000, p. 43).

A quarta raça era de bronze também, mas constituída por homens mais nobres e generosos. Lutaram em grandes batalhas, como na guerra de Troia, e participaram de expedições importantes, como a dos Argonautas. Tornaram-se heróis e, depois da morte, foram para os Campos Elíseos, o lugar mais aprazível e tranquilo no mundo dos mortos (*Idem, ibidem*).

Já em Ovídio, a Idade de bronze caracteriza apenas uma geração de homens. Com pouquíssimos detalhes, esse período pode, em suma, ser entendido como uma brevíssima transição, uma preparação à Idade de Ferro. Considerando o período anterior, a gradação prepara o leitor à última idade, garantindo à história coerência e coesão, isto é, uma sequência lógica. Trata-se da preparação do homem às armas e à fúria maior.

Por fim, Ovídio difere-se de Hesíodo na extensão do relato, dando muito pouca relevância ao episódio. Provoca, metricamente, um corte abrupto, encerrando o episódio no meio de um verso, no primeiro hemistíquio, antes da cesura. Sem dúvidas, a sua intenção, em se tratando das quatro Idades, é demorar-se na Idade de Ouro, a primeira, e na Idade de Ferro, a última.

4.4.4. A Idade de Ferro (hex. 127-150)

Quem dera eu não tivesse nascido na quinta raça,
 mas tivesse antes morrido, ou nascido mais tarde
 pois agora é a raça de ferro: não se livrarão
 da dor e da miséria do dia, nem à noite
 de agonizar; os deuses darão duras angústias

(HESÍODO, *Os trabalhos e os dias*, 174-178).²⁰⁰

*De duro est ultima ferro;
 Protinus inrupit uenae peioris in aeuum
 Omne nefas; fugere pudor uerumque fidesque,
 In quorum subiere locum fraudesque dolique
 Insidiaeque et uis et amor sceleratus habendi.
 Vela dabant uentis neque adhuc bene nouerat illos
 Nauita quaeque diu steterant in montibus altis
 Fluctibus ignotis insultauere carinae
 Communemque prius, ceu lumina solis et auras,
 Cautus humum longo signauit limite mensor.
 Nec tantum segetes alimentaue debita diues
 Poscebatur humus; sed itum est in uiscera terrae
 Quasque recondiderat Stygiisque admouerat umbris,
 Effodiuntur opes, inritamenta malorum.
 Iamque nocens ferrum ferroque nocentius aurum
 Prodiat; prodit bellum, quod pugnat utroque
 Sanguineaue manu crepitantia concutit arma.
 Viuitur ex rapto; non hospes ab hospite tutus,
 Non socer a genero; fratrum quoque gratia rara est.
 Imminet exitio uir coniugis, illa mariti;
 Lurida terribiles miscent aconita nouercae;
 Filius ante diem patrios inquirat in annos.
 Victa iacet pietas et uirgo caede madentis,
 Vltima caelestum, terras Astraera reliquit.*

[Do duro ferro, vem a última Idade. De súbito, tudo o que é ímpio irrompeu, na Idade de pior veio; fugiram o pudor, a verdade e a lealdade. Em seus lugares, entram as fraudes, os dolos, as traições, a violência e a paixão criminosa por possuir. Ainda nem bem os conhecera, o marinheiro abria as velas aos ventos, e as quilhas, que, há muito, ergueram-se nos montes altos, saltaram nas ondas desconhecidas. O arquiteto prudente demarcou a terra, antes comum, assim como as luzes solares e os ares, com longa distância. As searas e os alimentos já não reclamavam tanto o chão, mas adentram as vísceras da terra. Escavam-se as riquezas, incitamentos dos males, as quais escondera e movera para perto das sombras estíguas. E já o ferro nocivo surgira, e o ouro mais nocivo ainda do que o ferro. Surge a guerra, que luta para ambos e que, com a mão ensanguentada, agita as armas ruidosas. Vive-se do roubo. O hóspede não está a salvo do anfitrião; o sogro, do genro. Até a benevolência entre os irmãos é rara. O homem ameaça a morte da esposa; ela, do marido. As terríveis madrastas preparam os venenos amarelos. O filho, antes do tempo, procura saber quantos anos viverá o pai. A piedade jaz vencida, e a virgem Astreia, última do céu, abandona as terras úmidas de sangue.]

²⁰⁰ Tradução de Luiz Otávio Mantovaneli (In: HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. São Paulo: Odysseus Editora, 2011).

A última Idade, a de Ferro, é notadamente marcada pela violência e pela ambição, tendo em vista as figuras associadas à guerra e ao desejo de possuir. Ressalta-se que, em termos de extensão, o episódio possui vinte e três hexâmetros e mais um hemistíquio, aproximadamente a mesma quantidade de versos da Idade de Ouro, com vinte e quatro. Em contrapartida, as Idades de Prata e Bronze, sendo transição, apresentam a mais curta extensão. Ovídio, assim, quer contrastar a Idade de Ouro com a de Ferro. Ainda mais, ele categoriza a Idade de Ouro como sendo aquela que não possui os elementos presentes em outras épocas, por contraste. Salientam-se, dessa forma, os extremos, como estratégia narrativa que potencializa a construção imagética das passagens.

Ovídio começa o episódio abruptamente, no meio de um hexâmetro, mais precisamente, no segundo hemistíquio, após a cesura.

¹ Nōn scēlĕ|rātā tāj|²mēn. Dē | ³ dūr(o)_⁴ēst | ⁵ ūltimā | ⁶ fĕrrō;

Além do corte abrupto do episódio anterior e do início repentino, as consoantes, principalmente as iniciais, /d/, /r/ e /t/, provocam um efeito de dureza, que potencializa o sentido do verso. Em suma, encerra-se bruscamente o relato da Idade de Bronze e, no mesmo verso, afirma-se que a última Idade é como o duro ferro, em versos que sugerem, também no plano sonoro, a dureza. Simbolicamente, esse metal retrata a última geração dos homens: dura e violenta. Focaliza-se, logo, a potência das armas e dos crimes.

Vale ressaltar que a natureza inicial do homem é mais delicada, pois ele nasce do barro, modelado por Prometeu, e vive na Idade de Ouro. Depois, com o tempo e a transformação da experiência humana na Terra, a natureza do homem vai se tornando dura. Na Idade de Ferro, assim como o tempo, a substância humana vai se endurecendo também. Com o decorrer da narrativa, há homens que nascem do sangue violento dos Gigantes; depois do dilúvio, a nova raça renasce da pedra, muito mais bruta e árdua do que o barro. Assim, pode-se dizer que, na Idade de Ferro, as gerações, gradativamente, tornam-se as mais violentas e duras, tendo em vista sua origem e sua índole.

Comparando as quatro Idades, pode-se estabelecer uma gradação entre as substâncias que as caracterizam. Consideram-se, desse modo, os quatro metais que correspondem às respectivas Idades:

Ouro → Prata → Bronze → Ferro.

Nesse contexto, as Idades do homem partem da euforia à disforia, gradativamente. O ouro é o metal que representa, euforicamente, o período mais feliz por que a humanidade já passou, marcado por homens que desfrutavam a paz e a tranquilidade. Já o metal prata e o bronze são mais disfóricos do que o ouro, porém mais positivo do que o ferro. Enfim, o último metal representa o clímax da disforia associada à vida na terra.

Esse quarto metal, o ferro, representa a dureza e a guerra. Chevalier e Gheerbrant (2012) comentam que o ferro é, em inúmeras culturas, incluindo a greco-romana, o símbolo de dureza, do rigor excessivo e da inflexibilidade, haja vista as qualidades físicas do metal.

Ao citar Hesíodo, os autores afirmam que, na visão apocalíptica do poeta grego, “a raça de ferro simboliza o reino da materialidade, da regressão para a força bruta e da inconsciência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 428). Trata-se de homens ímpios e violentos, que menosprezam os deuses.

Essa violência é reiterada, a um grau hiperbólico, pela extrema desunião dos homens, movidos, unicamente, pela ambição e pela sede de violência. Ovídio, para expressar, com intensidade, a força criminosa desses seres, encontra, como recurso figurativo, a enumeração dos membros da família, em desunião. Sugerem-se os crimes mais hediondos, que ocorrem dentro do lar, como o parricídio, o fratricídio, o filicídio, entre outros crimes entre familiares.

Nos versos 144 a 148,

*(...) non hospes ab hospite tutus,
Non socer a genero; fratrum quoque gratia rara est.
Imminet exitio uir coniugis, illa mariti;
Lurida terribiles miscent aconita nouercae;
Filius ante diem patrios inquirit in annos.*

O hóspede não está a salvo do anfitrião;
o sogro, do genro. Até a benevolência entre os irmãos é rara.
O homem ameaça a morte da esposa; ela, do marido.
As terríveis madrastas preparam os venenos amarelos.
O filho, antes do tempo, procura saber quantos anos viverá o pai,

observa-se a sequência: anfitrião, genro, irmão, homem, esposa, madrasta, filho, como agentes de violência. Há, na enumeração, uma gradação, que parte de uma relação mais afastada, entre hóspede e anfitrião, até a relação familiar mais próxima, a do pai e do filho, que lhe deseja a morte. Essa gradação potencializa o efeito de desunião generalizada.

Anderson comenta, em relação ao verso 145, mais especificamente à relação entre sogro e genro (*non socer a genero*) sobre a possibilidade de perceber, no trecho, uma sugestão à guerra civil e ao conflito pessoal entre Júlio César e Pompeu, que se casou com a filha do imperador.

The troubled connection of gener e socer, which seems general, had a specific reference in Rome once Julius Caesar used his own daughter to solidify an alliance with Pompey by marriage. Allusions to the two as in-laws start in their own day with Catullus 29.24, then appear prominently in Aen. 6.826-31. An even worse stage of impietas is the mutual hatred of brothers. That is one of the most typical symbols of the Civil War in Rome (cf. Catullus 64.399 and Lucan) (OVID, 1998, p. 165).²⁰¹

Ovídio elenca os elementos familiares que mais se associam à guerra civil, o pior estágio de crueldade da humanidade. A guerra entre irmãos e familiares é, simbolicamente, o clímax da decadência moral e o extremo da truculência, isto é, o caminho oposto da *pietate* romana, consagrada na figura de Eneias, protagonista da *Eneida*, de Virgílio.

Em Ovídio, notadamente, o ferro é a marca da guerra e da violência: chegou-se ao limite da crueldade. Não gratuitamente, Ovídio diz que tudo o que é ímpio irrompeu (*Omne nefas*). A hipérbole realça a desumanização do período, pois até o pudor, a verdade e a lealdade, alegoricamente, fogem, não suportando a terra (*fugere pudor uerumque fidesque*). *Omnes* denota, pois, a totalidade.

Outra máxima do episódio é o enfoque à ambição. O que motiva, principalmente, os crimes é o desejo de possuir (... *amor sceleratus habendi*). A *ambição*, portanto, configura o comportamento dos homens do período de ferro.

Nos hexâmetros 132, 133 e 134,

*Vela dabant uentis neque adhuc bene nouerat illos
Nauita quaeque diu steterant in montibus altis
Fluctibus ignotis insultauere carinae*

Ainda nem bem os conhecera, o marinheiro abria as velas aos ventos,
e as quilhas, que, há muito, ergueram-se nos montes altos,
saltaram nas ondas desconhecidas,

²⁰¹ A conexão problemática de *gener* e *socer*, que parece geral, teve uma referência específica em Roma, uma vez que Júlio César usou sua própria filha para solidificar uma aliança com Pompeu, por casamento. As alusões aos dois, como cônjuges, começam, já em seus dias, com Catulo 29.24, então aparecem de modo proeminente em En. 6.826-31. Um estágio ainda pior de *impietas* é o ódio mútuo dos irmãos. Esse é um dos símbolos mais típicos da Guerra Civil em Roma (Catulo 64.399 e Lucano).

o poeta narra o advento da navegação, focalizando, “cinematograficamente”, as velas sendo abertas pelo marinheiro e as quilhas das embarcações, pela primeira vez, tocando as águas. Com o termo *ignotis*, infere-se que a navegação, nas outras Idades, ainda não existia. A temática da aventura humana em alto mar surge, enfatizando o domínio do homem sobre as águas. Ressalta-se que a metonímia, no caso, as velas e as quilhas do barco representando a navegação, sugere o advento dessa atividade humana, que nasce na Idade de Ferro.

Nos hexâmetros 135 e 136,

*Communemque prius, ceu lumina solis et auras,
Cautus humum longo signavit limite mensor.*

O arquiteto prudente demarcou a terra, antes comum,
assim como as luzes solares e os ares, com longa distância,

o poeta sugere a divisão da terra, isto é, o advento da propriedade privada, como percepção econômica da terra, diferentemente do ar e do sol que é comum a todos. Em relação ao termo *communem*, Anderson afirma que “*the idea that earth and water, sun and air are common possessions of all human beings is traditional*” (OVID, 1998, p. 165).²⁰² Ou seja, na última Idade, perde-se o senso de coletividade.

Assim, pode-se dizer que nascem as demarcações e os limites. Anderson enfatiza que “*agriculture had already begun in the Silver Age (cf. 123-24). Now, however, human greed causes disputes over ownership and necessitates property lines* (OVID, 1998, p. 165).²⁰³ A divisão de terras, portanto, fomenta disputas e favorece a ambição e o desejo de posse.

A liberdade dos homens é, assim, restringida, com a limitação geográfica. Essa delimitação “*emphasizes the sense of violation of freedom that Ovid seeks to express*” (OVID, 1998, p. 165).²⁰⁴

Em seguida, nos versos 166 e 167,

*Nec tantum segetes alimentaue debita diues
Poscebatur humus; sed itum est in uiscera terrae.*

As searas e os alimentos já não reclamavam tanto o chão,
mas adentram as vísceras da terra,

²⁰² A ideia de que terra e água, sol e ar são posses comuns de todos os seres humanos é tradicional.

²⁰³ A agricultura já se iniciara na Idade de Prata (ver 123-24). Agora, no entanto, a ganância humana causa disputas sobre a propriedade e exige-lhe divisões.

²⁰⁴ (...) enfatiza a sensação de violação de liberdade que Ovídio procura expressar.

o plantio torna-se mais árduo, e a natureza menos grata, em oposição àquela da Idade de Ouro, que tudo dava (*dabat omnia tellus*, hex. 102). Infere-se que a humanidade, à mercê da sorte, pode passar por privações e necessidades, como a fome. Gradativamente, conforme Ovídio narra o episódio, percebe-se o endurecimento da vida, em que os homens estão condenados ao trabalho e ao sofrimento.

Da Idade de Ouro à de Ferro, percebe-se um movimento da terra, em relação aos alimentos: que saem do plano da superfície, o chão, e vão para o interior da terra, devendo ser plantados e colhidos. Essa interiorização está tematicamente associada à dureza da vida. A agricultura, agora, demanda equipamentos, especialmente os de ferro, que firam o solo em busca de provisões.

Assim como os alimentos escondem-se da superfície, os minérios também adentram a terra. Nos hexâmetros 139 e 140,

*Quasque recondiderat Stygiisque admouerat umbris,
Effodiuntur opes, inritamenta malorum.*

Escavam-se as riquezas, incitamentos dos males,
as quais [a terra] escondera e movera para perto das sombras estíguas,

figurativamente, os minérios adentrando a terra, com profundidade (*umbris Stygiis*), representa, na Idade de Ferro, o advento da mineração. O movimento das jazidas para perto das sombras estíguas significa o afastamento delas da superfície para uma região extremamente profunda da terra. Em relação às regiões infernais, onde se localiza o Estige, um dos rios do mundo subterrâneo, Commelin afirma que “esses lugares subterrâneos, situados a uma profundidade incomensurável embaixo da Grécia e da Itália, estendiam-se até os extremos confins do mundo então conhecido” (COMMELIN, [19--], p. 136). Logo, a expressão *Stygiisque admouerat umbris* potencializa a dificuldade do trabalho nos tempos férreos.

Nos versos 142 e 143, conta-se o surgimento da guerra:

*(...) prodit bellum, quod pugnat utroque
Sanguineaque manu crepitantia concutit arma.*

Surge a guerra, que luta para ambos e que,
com a mão ensanguentada, agita as armas ruidosas.

Enfocam-se a mão com sangue (*manu sanguinea*) e as armas ruidosas, pois batem-se (*arma crepitantia*), como emblema da guerra e da Idade de Ferro. Em geral, esses emblemas, que são figuras ou objetos concretos que representam uma ideia abstrata (HOUAISS, 2001),

são característicos da poética ovidiana, que estabelece a imagem do mundo, pela palavra. Em geral, as figuras escolhidas por Ovídio para caracterizar o mundo não deixam de ser imagens daquilo que o poeta julga mais imageticamente representativo. As mãos ensanguentadas é emblema da guerra; o rosto do homem olhando os céus representa o emblema da raça humana, entre outros exemplos elencados durante as análises que expressam o poder da imagem na concepção do mundo.

Até esse ponto da narrativa, desde a Idade de Prata, podemos perceber o surgimento das principais atividades humanas: na Idade de Prata, a construção, a agricultura e a domesticação de animais; na Idade de Bronze, infere-se o surgimento de técnicas de metalurgia; na Idade de Ferro, a navegação, a propriedade privada, a mineração e a guerra.

Tendo a ambição e a guerra tornado práticas humanas, Ovídio, laconicamente, resume, no hexâmetro 144, a essência da vida desse período:

Viuitur ex rapto (...)

Vive-se do roubo.

A humanidade, assim, está condenada à constante violência. No entanto, para tornar o grau de violência mais intenso, em seguida, Ovídio enumera a discórdia entre membros da família, ápice da extrema agressividade do período. Incluem-se as madrastas que desejam a morte do filho e os filhos que anseiam pela morte do pai, em função da herança. Os homens, portanto, tornam-se ímpios em um grau máximo.

Vale observar, sob viés intertextual, os versos 182 a 184 da obra *O trabalho e os dias*, de Hesíodo, em que se enumeram membros das famílias em discórdia:

(...) e pai não se assemelhar aos filhos, nem filhos ao pai,
nem hóspede ao hospedeiro, nem camarada ao companheiro,
nem o irmão mais amigo, como sempre tem sido.

(HESÍODO, *O trabalho e os dias*, 182-184)²⁰⁵

Nota-se que Ovídio, diferentemente do poeta grego, prolonga a enumeração, de modo gradativo, a fim de ampliar o efeito de discórdia entre as famílias. Intensifica-se, dessa forma, a crueldade da vida, nessa época.

²⁰⁵ Tradução de Luiz Otávio Mantovaneli (In: HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. São Paulo: Odysseus Editora, 2011, p. 63).

O episódio da Idade de Ferro, de ambição e violência ao máximo grau, bem como todo o mito das quatro Idades, encerra-se com a virgem Astreia saindo da terra.

*Victa iacet pietas et uirgo caede madentis,
Ultima caelestum, terras Astraera reliquit.*

A piedade jaz vencida, e a virgem Astreia,
última do céu, abandona as terras úmidas de sangue.

A piedade, sendo uma das principais virtudes romanas, jaz vencida. O fato de não haver mais piedade na terra é, na cultura romana, o ápice da desmoralização; “*pietas and grauitas which they so much admired, that is, the punctilious discharge of duties towards gods, family and state, and self-restraint in all circumstances* (HOWATSON, 2005, p. 483)”.²⁰⁶ A piedade é uma qualidade muito cara à nação romana, tanto que Virgílio, em sua *Eneida*, construindo o herói nacional, Eneias, dá-lhe como principal característica a piedade (*pius*), que deixa entrever o respeito ao passado, à nação e à família.

Ainda em relação à impiedade do período férreo, Anderson comenta que a “morte” da piedade representa “*the breakdown of family bounds, which might be expected to be the final barrier against general degradation*” (OVID, 1998, p. 166).²⁰⁷ Assim, a enumeração dos membros familiares em guerra, nos hexâmetros anteriores, podem ser entendidos como exemplos da impiedade. A síntese desses exemplos é a expressão “*Victa iacet pietas*” (a piedade jaz vencida).

A piedade, assim, é uma noção cultural que representa um valor a ser respeitado e seguido, constituindo a essência da identidade romana. D’Onofrio (1968, p. 18) comenta que os traços originais da civilização romana, como virtudes a serem perpetuadas e respeitadas, auge dos valores morais, são, em resumo:

- 1) Amor à terra e a seus produtos;
- 2) Amor à família e ao patriarca;
- 3) O respeito a *res publica* e a devoção à Pátria;
- 4) A obediência aos mais velhos e a fidelidade às tradições ancestrais;
- 5) O senso de justiça (pátria do Direito);
- 6) O senso de moralidade;
- 7) A simplicidade da vida.

²⁰⁶ *pietas* e *grauitas* conceitos que eles admiravam tanto, isto é, a determinação pontual dos deveres para os deuses, a família e o Estado e o comedimento em todas as circunstâncias.

²⁰⁷ a quebra dos laços da família, o que pode ser esperado como a barreira final contra a degradação geral.

Pode-se considerar que, na última Idade, essas virtudes não mais existem, o que condenaria os homens a uma constante guerra. Assim, de modo emblemático, Ovídio focaliza a virgem Astreia saindo do mundo dos homens. A fuga da deusa que representa a justiça impõe a condição final do período férreo: injusto e cruel, ao máximo grau. Vale ressaltar, por fim, que a figura da Astreia, sendo a última virgem a deixar a terra (COMMELIN, [19--]), sublinha a desesperança que reina entre os homens, fadados ao sofrimento, à ambição e à guerra constantes.

O período de Ferro, em suma, procura descrever, figurativamente, a ambição e a violência humanas, como características do homem, que substituíram a virtude e a piedade, tidas como recorrente na Idade de Ouro. Os homens, agora, dedicam-se à guerra e ao roubo, não mais ao ócio e aos deuses.

4.5. A Gigantomaquia (hex. 151-162)

*Neue foret terris securior arduus aether,
Adfectasse ferunt regnum caeleste Gigantas
Altaque congestos struxisse ad sidera montes.
Tum pater omnipotens misso perfregit Olympum
Fulmine et excussit subiectae Pelion Ossae.
Obruta mole sua cum corpora dira iacerent,
Perfusam multo natorum sanguine Terram
Inmaduisse ferunt calidumque animasse cruorem
Et, ne nulla suae stirpis monimenta manerent,
In faciem uertisse hominum. Sed et illa propago
Contemptrix superum saeuaeque avidissima caedis
Et uiolenta fuit; scires e sanguine natos.*

[Para que o alto éter não fosse mais seguro do que as terras, conta-se que os gigantes desejaram o reino celeste e empilharam montanhas acumuladas até às altas estrelas. Então o pai onipotente, com o raio lançado, rachou o Olimpo e abalou o Pélío de Ossa sotoposto. Jazessem os terríveis corpos soterrados sob a própria construção, conta-se que a terra encharcada de sangue dos filhos ensopou-se, que animou o sangue quente e que, para que subsistissem as memórias de sua estirpe, converteu em rosto de homens. Porém, esta raça também desprezou os deuses, avidíssima de carnificina atroz e violenta. Sabes que nasceram do sangue.]

Os hexâmetros 151 a 162 contam a Gigantomaquia, que narra a guerra entre os gigantes e os deuses do Olimpo. Filhos da Terra, os Gigantes ambicionaram destruir o Olimpo. A versão de Ovídio narra Júpiter enfrentando os Gigantes e aniquilando-os, sem ater-se a detalhes da história. O tema conecta-se com a criação do mundo, pois é do sangue dos gigantes que nasce uma nova geração, desprezadora dos deuses. Assim, para contar a história da transformação de mais uma raça, narra-se a guerra entre Gigantes e Júpiter.

Anderson sugere que exista um paralelo entre o tema da Gigantomaquia e as barbaridades da guerra civil romana. O triunfo de Júpiter aponta para o triunfo de Augusto, imperador romano, promotor da *pax romana*. “*This war, the Gigantomachy, in Ovid’s own lifetime, was said to parallel the ravages of the Civil War, and Jupiter’s triumph to anticipate the victory and peaceful rule of Augustus in a new Golden Age.*” (OVID, 1998, p. 166).²⁰⁸

Os gigantes, afinal, eram seres de dimensão monstruosa. Hesíodo considerava-os filhos da Terra ou de Gaia, nascidos a partir do sangue de Urano que caiu na terra após a castração, feita por Cronos, seu filho.

No poema ovidiano, ressalta-se a extrema força e dimensão dos gigantes que são capazes de empilhar montanhas, até atingir o Olimpo. No caso, empilham o monte Pélío sobre o monte Ossa, como narram os hexâmetros 154-155:

²⁰⁸ Esta guerra, a Gigantomaquia, durante a vida de Ovídio, foi tomado como um paralelo aos estragos da Guerra Civil e ao triunfo de Júpiter para antecipar a vitória e o pacífico governo de Augusto em uma nova Era de Ouro.

*Tum pater omnipotens misso perfregit Olympum
Fulmine et excussit subiectae Pelion Ossae.*

Então o pai onipotente, com o raio lançado, rachou o Olimpo e abalou o Pélio de Ossa sotoposto.

Nota-se que os gigantes haviam empilhado sobre o Olimpo o Ossa; por sua vez, o Pélio sobre o Ossa. Para visualizar a estrutura, pode-se pensar na seguinte disposição:

*Pelion
Ossa
Olympum.*

A finalidade dessa construção, pois, era alcançar os astros, para que tudo fosse inseguro como a terra, na Idade de Ferro, conectada por um caminho com os céus.

Nesses versos de Ovídio, iconicamente, pode-se observar que os substantivos que se referem aos montes encontram-se na extremidade do verso. Neles, fala-se do abalo que Júpiter provocou com o raio, derrubando os montes. A disposição das palavras sugere um efeito icônico como se pudesse visualizar, no próprio verso, os montes Ossa e Pélio caídos ao pé do Olimpo, após o ataque do deus.

*(...) Olympum
(...) Pelion Ossae.*

Ademais, as aliterações constantes nesses dois hexâmetros, principalmente os fonemas /t/, /p/, /r/, /s/, reforçam o efeito do ataque de Júpiter, com o raio, que abala os montes. Essa disposição sonora sugere o som de uma avalanche ou do abalo provocado pelo deus.

Destruídos pelo raio, o sangue dos gigantes gera vida. A partir dele, pois, estabelece-se a metamorfose principal desse episódio. Trata-se de uma raça que dá continuidade à Idade de Ferro, uma vez que são violentos e desprezam os deuses, pois vêm dos gigantes (... *sed et illa propago / Contemptrix superum saeuaeque auidissima caedis / Et uiolenta fuit*).

No segundo hemistíquio do último verso do episódio (162),

scires e sanguine natos

sabes que nasceram do sangue,

Ovídio insere a segunda pessoa do singular, como se, retoricamente, voltasse ao ouvinte. O efeito que se gera é a aproximação do evento mítico com o leitor, sugerindo que ele reconheça os homens dessa época, cruéis e violentos, como são os homens de sua época, isto é, seus contemporâneos. Como observa Anderson, Ovídio “*invite us, as it were, to cross the distance that separate us from the mythical account, to recognize ourselves in these human beings*” (OVID, 1998, p. 168).²⁰⁹ Logo, esses homens nascidos do sangue dos gigantes possuem semelhanças com os homens atuais, devido à sede de violência.

Assim, pode-se perceber o tema da *civilização* – representado pelo Olimpo, na figura de Júpiter, que estabelece *ordem*, em oposição à *barbarie* – fruto da ação dos gigantes, seres brutos responsáveis por tentar estabelecer a *desordem* e tentar destruir o Olimpo.

²⁰⁹ convida-nos, por assim dizer, a atravessar a distância que nos separa do relato mítico, a reconhecer-nos nesses seres humanos.

4.6. Consílio dos deuses e a história de Licaão (hex. 163-252)

*Optimus est enim orator qui dicendo animos audientium et docet et delectat et permouet.*²¹⁰

(Cícero. *De optimo genere oratorum*, I, 3).

*Quae pater ut summa uidit Saturnius arce,
 Ingemit et, facto nondum uulgata recenti
 Foeda Lycaoniae referens conuiuia mensae,
 Ingentes animo et dignas Ioue concipit iras
 Conciliumque uocat; tenuit mora nulla uocatos.
 Est uia sublimis, caelo manifesta sereno;
 Lactea nomen habet, candore notabilis ipso.
 Hac iter est superis ad magni tecta Tonantis
 Regalemque domum. Dextra laeuaque deorum
 Atria nobilium ualuis celebrantur apertis.
 Plebs habitat diuersa locis; a fronte potentes
 Caelicolae circaque suos posuere penates.
 Hic locus est quem, si uerbis audacia detur,
 Haud timeam magni dixisse Palatia caeli.*

*Ergo ubi marmoreo superi sedere recessu,
 Celsior ipse loco sceptroque innixus eburno
 Terrificam capitis concussit terque quaterque
 Caesariem, cum qua terram, mare, sidera mouit.
 Talibus inde modis ora indignantia soluit :*

*“Non ego pro mundi regno magis anxius illa
 Tempestate fui qua centum quisque parabat
 Incidere anguipedum captiuo bracchia caelo.
 Nam quamquam ferus hostis erat, tamen illud ab uno
 Corpore et ex una pendebat origine bellum.
 Nunc mihi, qua totum Nereus circumsonat orbem,
 Perdendum est mortale genus. Per flumina iuro
 Infera, sub terras Stygio labentia luco,
 Cuncta prius temptata; sed inmedicabile uulnus
 Ense recidendum est, ne pars sincera trahatur.
 Sunt mihi semidei, sunt rustica numina, nymphae
 Faunisque Satyrique et monticolae Siluani;
 Quos, quoniam caeli nondum dignamur honore,
 Quas dedimus certe terras habitare sinamus.
 An satis, o superi, tutos fore creditis illos,
 Cum mihi, qui fulmen, qui uos habeoque regoque,
 Struxerit insidias notus feritate Lycaon?”*

*Confremuere omnes studiisque ardentibus ausum
 Talia deprecant. Sic, cum manus inopia saeuit
 Sanguine Caesareo Romanum extinguere nomen,
 Attonitum tanto subitae terrore ruinae
 Humanum genus est totusque perhorruit orbis.
 Nec tibi grata minus pietas, Auguste, tuorum est
 Quam fuit illa Ioui. Qui postquam uoce manumque
 Murmura compressit, tenuere silentia cuncti.
 Substitit ut clamor pressus grauitate regentis,
 Iuppiter hoc iterum sermone silentia rupit:*

²¹⁰ De fato, o melhor orador é aquele que, ao discursar, ensina, deleita e persuade as mentes dos ouvintes.

“Ille quidem poenas, curam hanc dimittite, soluit.
 Quod tamen admissum, quae sit uindicta, docebo.
 Contigerat nostras infamia temporis aures;
 Quam cupiens falsam, summo delabor Olympo
 Et deus humana lustris sub imagine terras.
 Longa mora est, quantum noxae sit ubique repertum,
 Enumerare; minor fuit ipsa infamia uero.
 Maenala transieram latebris horrenda ferarum
 Et cum Cyllene gelidi pineta Lycaei;
 Arcadis hic sedes et inhospita tecta tyranni
 Ingredior, traherent cum sera crepuscula noctem.
 Signa dedi uenisse deum uulgusque precari
 Coeperat. Irridet primo pia uota Lycaon;
 Mox ait: "Experiar, deus hic, discrimine aperto,
 An sit mortalis. Nec erit dubitabile uerum."
 Nocte grauem somno necopina perdere morte
 Me parat; haec illi placet experientia ueri.
 Nec contentus eo est; missi de gente Molossa
 Obsidis unius iugulum mucrone resoluit
 Atque ita semineces partim feruentibus artus
 Mollit aquis, partim subiecto torruit igni.
 Quod simul imposuit mensis, ego uindice flamma
 In domino dignos euerti tecta penates.
 Territus ipse fugit nactusque silentia ruris
 Exululat frustra loqui conatur; ab ipso
 Colligit os rabiem solitaeque cupidine caedis
 Vititur in pecudes et nunc quoque sanguine gaudet.
 In uillos abeunt uestes, in crura lacerti;
 Fit lupus et ueteris seruat uestigia formae.
 Canities eadem est, eadem uiolentia uultus,
 Idem oculi lucent, eadem feritatis imago est.
 Occidit una domus; sed non domus una perire
 Digna fuit; qua terra patet, fera regnat Erinys;
 In facinus iurasse putes. Dent ocus omnes,
 Quas meruere pati (sic stat sententia), poenas.”
 Dicta Iouis pars uoce probant stimulosque frementi
 Adiciunt, alii partes assensibus implent.
 Est tamen humani generis iactura dolori
 Omnibus et, quae sit terrae mortalibus orbae
 Forma futura, rogant, quis sit laturus in aras
 Tura, ferisne paret populandas tradere terras.
 Talia quaerentes, sibi enim fore cetera curae,
 Rex superum trepidare uetat sobolemque priori
 Dissimilem populo promittit origine mira.

[Quando o pai saturnino viu aquilo, da alta abóbada, gemeu e, recordando o asqueroso conviva da mesa de Licaão, ainda não divulgado por ser ação recente, contraiu no ânimo cóleras terríveis e dignas de Júpiter; e convoca uma assembleia. Nenhuma demora reteve os convocados. Há um caminho elevado, evidente no céu sereno. Tem o nome de Láctea, notável pela sua brancura. O caminho por ali vai aos deuses até aos tetos do grande Tonante e à casa real. À direita e à esquerda, honram-se as moradas dos deuses nobres, de portas abertas. A plebe habita lugares diferentes. Os deuses potentes dispuseram os seus penates na frente e nas imediações. Este é o lugar que, se a audácia fosse dada às palavras, eu não hesitaria em chamá-lo de Palatino do grande céu. Assim, logo que os deuses sentaram no recesso marmóreo, ele, no lugar mais alto, apoiado no cetro ebúrneo, sacudiu três ou quatro vezes a terrível

cabeleira da cabeça, com a qual moveu a terra, o mar e as estrelas. Então, abriu a boca indignada com tais termos:

“Eu não estava mais ansioso pelo governo do mundo naquele tempo, quando cada um preparava lançar os cem braços de gigantes ao céu prisioneiro, pois, ainda que o inimigo fosse feroz, aquela guerra dependia, porém, de um só corpo e de uma só origem. Agora, por toda a terra onde Nereu ressoa, a raça mortal deve ser destruída por mim. Juro, pelos rios infernais, que deslizam sob as terras na floresta estígia: tudo foi tentado antes, mas a ferida incurável deve ser cortada com a espada, para que não arruine a parte pura. Os semideuses estão comigo, as divindades rústicas, as ninfas, os faunos, os sátiros e os silvanos serranos; já que ainda não os julgamos com a honra do céu, permitamos habitar, ao menos, as terras que demos. Acaso, ó deuses, acreditai que estarão suficientemente a salvos, depois de Licaão, famoso pela selvageria, ter maquinado insídias contra mim, que tenho o raio e que vos guio?”

Todos murmuraram e, com opiniões inflamadas, exigem a pena de quem ousou tais coisas. Assim, quando a mão ímpia exaspera em extinguir o nome de Roma com o sangue de César, a raça humana ficou atônita com tamanho medo de súbita destruição, e todo o mundo estremeceu. Nem a piedade dos teus, a ti, ó Augusto, foi menos grata do que foi aquela a Júpiter. Depois que, com a voz e com a mão, acalmou os murmúrios, todos fizeram silêncio. Quando o clamor parou, contido pela autoridade do regente, Júpiter quebrou, novamente, o silêncio com este discurso: “Ele, por certo, pagou as penas, abandonai esta inquietação. Porém, mostrarei qual foi o crime, qual a punição.

A perversidade desse tempo alcançara os nossos ouvidos. Desejando ser falsa, desço do alto Olimpo e percorro as terras, deus sob imagem humana. Uma longa demora seria enumerar quanta descoberta de crime por toda a parte: a verdade foi pior que a própria perversidade. Eu passara o Ménalo, horrendo pelos covis das feras, e os pinhais do gélido Liceu, com Cilene. Ali, adentro as sedes e os tetos inospitáveis do tirano da Arcádia, quando o fim do crepúsculo arrastava a noite. Dei sinais de que um deus chegava, e o povo começara a rezar. Licaão, primeiramente, ri das preces sagradas. Então, disse: “Testarei, com clara distinção, acaso seja mortal, este deus. A verdade não será questionada”. De noite, estava eu em um sono pesado, planeja matar-me com morte inesperada: é este o teste da verdade que lhe agrada. Nem contente com isso, desuniu o pescoço de um certo refém enviado do povo de Molóssia, e assim também, parte dos membros ainda vivos, amoleceu em águas ferventes, parte assou com fogo embaixo. Ao mesmo tempo que o colocou nas mesas, eu, com chama vingadora, destruí, com o teto, os penates dignos do senhor. Ele fugiu desesperado e, encontrado no silêncio dos campos, uiva e tenta falar em vão. Dele próprio, a boca colhe a raiva e serve-se de rebanhos, com desejo de massacre habitual; e, ainda hoje, rejubila com sangue. As vestes tornam-se pelos, os braços, pernas. Tornou-se lobo, mas conserva traços da forma antiga: o pelo grisalho é o mesmo, o mesmo rosto violento, os mesmos olhos ardentes, é a mesma a aparência de ferocidade. Uma casa caiu, mas só uma casa não foi digna de perecer, por onde a terra estende, a feroz Erinia reina. Penses ter conspirado contra o crime: que entreguem rapidamente todos, que merecem sofrer castigos (assim firmo o decreto).

Aprovam, uma parte com voz alta, as palavras de Jove e lançam incitamentos; já outras partes rematam com aplausos. Ainda, a perda do gênero humano causa muita dor a todos, e questionam qual seria a forma futura da terra desprovida de mortais, quem levaria incensos aos altares, se se planeje abandonar as terras devastadas pelas feras. Questionado sobre tais coisas, de fato havendo de ser todo o restante preocupação sua, o rei dos deuses proíbe ter medo e promete uma raça diferente do povo anterior, com origem admirável.]

Nos hexâmetros 152 a 252, narra-se a reunião dos deuses, no Consílio, presidido por Júpiter. Além disso, conta-se o julgamento, pelo deus do Olimpo, de Licaão e, por consequência, da humanidade devota aos crimes, não mais às divindades. Em primeira pessoa, Júpiter toma Licaão, que duvidou do deus olímpico, como o exemplo máximo da impiedade humana.

Discursando como um orador, Júpiter convence o público divino a apoiar a destruição da humanidade. No entanto, ainda havendo hesitações, principalmente em relação a quem os

adoraria, uma vez que não haveria mais homens na terra, o deus onipotente promete criar uma nova raça, de origem mais nobre, que seja devota aos deuses.

Ovídio inicia o episódio descrevendo Júpiter como um deus observador. Do alto, ele vê a desumanização da terra e recorda-se do terrível caso de Licaão, que havia acontecido recentemente, sendo necessário ainda o seu relato, pelo pai onipotente, aos outros deuses. Por essa razão, Ovídio conta essa história pela boca – indignada – do deus supremo.

Logo no início do episódio, vale observar, conforme sugere Anderson (OVID, 1998, p. 168), que o poeta, ao denominar Júpiter pelo epíteto “pai saturnino” critica, ironicamente, o caráter do deus supremo, cuja linhagem é a de deuses que destroem os filhos. Urano, afinal, impedia os filhos de nascerem; Saturno, pai de Júpiter, devorava os filhos; e Júpiter deseja destruir a humanidade, com medo da descrença nos deuses e do excesso de violência contra a terra e o Olimpo.

Devido à impiedade humana, pois, Júpiter se enfurece. O trecho que afirma que o deus contrai, no ânimo, “cóleras terríveis e dignas de Júpiter” (*Ingentes animo et dignas Ioue concipit iras*) demonstra que Ovídio caracteriza-o com um comportamento mais passional. O deus, em seu discurso, é primeiro furioso e indignado e, depois, racional. A concepção que se tem de Júpiter, nesses versos, é a de um deus raivoso, que deseja punir os homens (OVID, 1998), a partir do exemplo de Licaão.

Em relação à expressividade métrica, vale destacar que Ovídio, no hexâmetro 167, ao narrar a rapidez com que os convocados foram à assembleia divina, constrói uma métrica que imprime rapidez ao verso, o que reforça, também, a autoridade do deus. O hexâmetro pode ser escandido da seguinte maneira:

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
cōncīlī|ūmquē uō|cāt; tēnū|īt mōră | nūllă uō| cātōs

convoca uma assembleia; nenhuma demora reteve os convocados.

Observa-se, acima, uma quantidade expressiva de dátilos – pé utilizado, nesse verso, à exaustão isto é, ao limite que comporta um hexâmetro datílico, considerando que o último pé, o sexto, pode ser somente um troque ou um espondeu, nunca um dátilo.

Vale lembrar, como comentado na seção 4.2, em que se analisa o episódio da separação dos elementos, que o espondeu é considerado um pé mais lento; o dátilo, mais rápido. Horácio (hex. 255), em sua *Arte Poética*, qualifica o espondeu com dois adjetivos: “*tardior (...) paulo*

grauiorque (...)” (mais lento e um pouco mais solene). Por oposição, logo, o dátilo é mais rápido e um pouco menos solene.

A escolha do poeta de construir um verso com, majoritariamente, pés dátilos é expressiva, portanto, uma vez que provoca, pelo plano métrico, um efeito de rapidez. O plano da expressão, pois, homologa-se com o plano do conteúdo. Os deuses convocados, portanto, realmente encaminharam-se com prontidão à assembleia. Reforça-se, assim, o temor a Júpiter, garantindo a autoridade ou o éthos desse deus, nesse episódio, orador.

Em seguida, nos versos 168 a 176, Ovídio descreve o palácio real e a disposição das casas dos deuses, divididos em classes, como o sistema social romano. Pode-se, assim, tecer uma comparação da organização dos deuses com a da sociedade romana, dividida, basicamente, entre patrícios e plebeus. Os deuses mais importantes, pois, equivaleriam à aristocracia. “*Ovid plunges the sublime gods down into Rome, and with nobilium he humanizes the deities as Roman aristocrats living on the expensive Palatine Hill*” (OVID, 1998, p. 169).²¹¹

Já os deuses menos importantes são descritos como a plebe. “*If some gods are like Roman aristocrats, others must resemble Subura, Campus Martinus, or areas farther from the city center*” (*Idem, ibidem*).²¹² Trata-se, portanto, de um equivalente do sistema social romano à estrutura social olímpica.

A semelhança entre o universo político romano e o mítico pode ser verificada, também, em âmbito religioso. Ainda a seguir, nos versos 173 e 174,

(...) *a fronte potentes*
Caelicolae circaque suos posuere penates

Os deuses potentes dispuseram os seus penates
na frente e nas imediações,

pode-se notar que os deuses, assim como os romanos, têm os seus penates. Vale lembrar que os penates eram deidades tipicamente romanas. Em relação a esses deuses, Commelin afirma que:

Os povos, nas suas migrações, não esqueciam de levar com eles, não somente o culto de seu país de origem, como principalmente as estátuas antigas, veneradas pelos seus antepassados. Esses ídolos ficavam sendo uma espécie de talismã nos novos Estados ou nas novas cidades, e eram chamados os deuses Penates. O culto desses deuses é originário da Frígia e da Samotrácia. Tarquínio, o Antigo, instido na religião dos Cabiros, elevou um só templo a

²¹¹ Ovídio coloca os deuses sublimes em Roma e, com *nobilium*, humaniza as divindades como aristocratas romanos vivendo no luxuoso Monte Palatino.

²¹² Se alguns deuses são como os aristocratas romanos, outros devem se parecer com os subúrbios, o Campo de Marte ou áreas mais distantes do centro da cidade.

três divindades Samotrácias que mais tarde se chamaram os Penates dos romanos.

As famílias escolhiam livremente os seus Penates entre os grandes deuses ou os grandes homens deificados. Esses deuses, que é preciso não confundir com os deuses Lares, transmitiam-se como herança de pais a filhos. Em cada habitação reservavam-lhes um lugar, ao menos um retiro, quase sempre um altar e algumas vezes um santuário (COMMELIN, ([19--], p. 128).

Assim, nota-se, nesses versos, um paralelo entre o comportamento religioso dos deuses e o dos romanos. Em “*posuere penates: again, Ovid mixes the theoretically separable spheres, by taking an expression that fits normal human behavior – Roman homes all revere their household gods – and applying it to gods – who obviously do not worship other gods*” (OVID, 1998, p. 169).²¹³ Ou seja, Ovídio imprime aos deuses do Olimpo um comportamento tipicamente romano.

Por fim, Anderson ainda afirma: “*In 5.496, the spring-deity Arethusa also has her own Penates*” (OVID, 1998, p. 169)²¹⁴, demonstrando certa ocorrência entre o comportamento religioso dos deuses e do homem romanos, em outro trecho das *Metamorfoses*.

Assim, na descrição do mundo celeste, pode-se perceber um padrão de equivalência do mundo romano, seja social – uma vez que haja deuses da aristocracia – seja religioso (*posuere penates*) – já que os deuses possuem penates.

Em seguida, nos versos 175 a 179, Ovídio descreve, com vigor imagético, Júpiter, após ter sentado no lugar mais alto, com o cetro ebúrneo, sacudindo a cabeça e movendo a terra, o mar e as estrelas, isto é, todos os três principais reinos da natureza. Note-se, na passagem, uma hipérbole, que imprime ao deus onipotente uma força extrema e descontrolada, já que, pela cabeleira, enfoque do olhar ovidiano que prioriza os detalhes das figuras, ele move o cosmo. “*For Ovid, Jupiter regularly lacks self-control*” (OVID, 1998, p. 170)²¹⁵. Tem-se, em suma, uma hipérbole, haja vista a metonímia, que torna Júpiter uma figura divina mais assustadora, passional e grandiosa, definindo o seu éthos como orador que convence, também, pelo temor.

Nos versos 180 a 196, há a fala de Júpiter que justifica, persuadindo os ouvintes, a necessidade de aniquilar a humanidade. O deus olímpico é persuasivo, tal qual um orador que precisa comover os ouvintes e preocupa-se com a arte de bem falar.

Júpiter, como orador, quer garantir a sua imagem de autoridade ao seu público, discursando de modo verossimilhante. O deus afirma, por exemplo, que “*Cuncta prius temptata*

²¹³ *posuere penates*: novamente, Ovídio mistura as esferas teoricamente separáveis tomando uma expressão que se adapta ao comportamento humano normal - casas romanas reverenciam seus deuses domésticos - e aplicando-a aos deuses - que, obviamente, não adoram outros deuses.

²¹⁴ Em 5.496, a deidade da primavera, Aretusa, também possui seus próprios Penates.

²¹⁵ Para Ovídio, Júpiter com frequência perde o autocontrole.

(tudo foi tentado antes)”. Além disso, a fim de garantir a honestidade e a verdade do discurso, o deus jura aos rios infernais, expressão linguística, entre os deuses, que assegura a verdade sob qualquer hipótese.

Vale lembrar, afinal, que jurar ao Estige, um dos rios infernais, é a garantia de que não há mentiras. “Quando Júpiter jura pelo Estige, a sua palavra é irrevogável” (COMMELIN, [19-], p. 137).

Em seguida, profere uma máxima, como técnica da arte de discursar:

(...) *sed inmedicabile uulnus
ense recidendum est, ne pars sincera trahatur*

(...) mas a ferida incurável
deve ser cortada com a espada, para que não arruine a parte pura,

O deus punidor estabelece a sentença contra a humanidade: é “pela espada”, isto é, por métodos violentos, que o problema dos crimes humanos deve ser solucionado. Assim, o deus orador julga um réu, Licaão – que representa a humanidade – e estabelece uma sentença de morte.

Tendo em vista a proposta do discurso de Júpiter, pode-se considerar, em termos retóricos, que o gênero do discurso de Júpiter é judiciário ou forense, uma vez que se acusa, seja Licaão, seja, por extensão, toda a humanidade. Nele, por fim, estabelece-se uma sentença, em relação aos fatos passados, que foram os crimes da raça humana até Licaão.

O discurso judiciário ou acusa ou defende, tem como valores: o justo e o injusto. O auditório convertido em juiz ou condena ou absolve, pois há sempre um réu que será declarado culpado ou inocente.

Quanto ao tempo, o discurso judiciário se volta para um fato passado. Só se acusa ou se defende, só se condena ou absolve alguém de um fato passado (TRINGALI, 1988, p. 55).

Licaão é o réu, que representa, por generalização, a humanidade ímpia. Os deuses são o público de Júpiter que, movidos pelo lógos e pelo páthos, crente no éthos do deus, condena o réu. Já o espaço do discurso, muito bem descrito pelo poeta, é o Olimpo, mais especificamente, a “casa real” (*regalem domum*), onde se expõe o discurso forense de Júpiter, orador contrário à humanidade não devota aos deuses.

Ainda mais, segundo Aristóteles, a retórica judicial diz respeito à acusação ou à defesa. Mais especificamente, refere-se aos problemas frutos da maldade e da intemperança. “Os motivos pelos quais premeditadamente se causa dano e procede mal em violação da lei são a

maldade e a intemperança; pois, se algumas pessoas têm um ou mais vícios, naquilo em que são viciosas são também injustas (...)” (ARISTÓTELES, *Retórica.*, 1369a).²¹⁶ Licaão é o exemplo máximo de dano e vício, segundo o próprio relato do deus.

Em seguida, Júpiter – como um Cícero discursando contra Catilina – convence o seu público, composto por deuses, pelo temor:

*An satis, o superi, tutos fore creditis illos,
Cum mihi, qui fulmen, qui uos habeoque regoque,
Struxerit insidias notus feritate Lycaon?*

Acaso, ó deuses, acreditai que estarão suficientemente a salvos, depois de Licaão, famoso pela selvageria, ter maquinado insídias contra mim, que tenho o raio e que vos guio?

O deus demonstra, assim, a seu público, o perigo que os homens, crueis, oferecem ao mundo dos deuses, tomando como exemplo Licaão, representante de todo mal.

Júpiter, afinal, generaliza a sua experiência na terra com os homens na figura de Licaão, uma história que será contada como exemplo da decadência humana. “*Jupiter comes to the point. He is generalizing from his own experience on earth. If a man has tried to kill him, the supreme deity, then how will mere demigods be safe from human beings? The gods let themselves be overwhelmed by Jupiter’s rhetoric (...)*” (OVID, 1998, p. 171).²¹⁷ Júpiter, portanto, posiciona-se como um orador, tal qual um Cícero ou um Catão, como quisesse lembrar o modelo do senado romano, em que o assunto da urbes era discutido em público, pelos principais representantes.

Júpiter, comovendo o público pela emoção, encerra o seu primeiro momento do discurso com uma pergunta retórica, a fim de surtir efeito persuasivo. Logo em seguida de sua pergunta, o público de deuses inflama-se e deseja, comovidos, a punição de Licaão e, por consequência, da humanidade.

Nota-se, logo, que a destruição da raça humana é movida pelo temor dos deuses, amedontrados com os crimes e com a falta de devoção dos homens. Tanto é assim que Ovídio compara, nos versos 198 a 201, a situação crítica em que vivem os deuses com a política romana, haja vista o terror da guerra civil, que representa o clímax da decadência dos principais valores romanos, como a piedade.

²¹⁶ Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. (In: *Retórica.* São Paulo: Editora WMF Martins fontes, 2012, p. 52).

²¹⁷ Júpiter chega ao ponto. Ele está generalizando a partir de sua própria experiência na Terra. Se um homem tentou matá-lo, a divindade suprema que é, como os meros semideuses, pois, estarão a salvo dos seres humanos? Os deuses deixam arrebatarem-se pela retórica de Júpiter.

(...) *Sic, cum manus impia saeuit
Sanguine Caesareo Romanum extinguere nomen,
Attonitum tanto subitae terrore ruinae
Humanum genus est totusque perhorruit orbis.*

Assim, quando a mão ímpia exaspera em extinguir
o nome de Roma com o sangue de César,
a raça humana ficou atônita com tamanho medo de súbita destruição,
e todo o mundo estremeceu.

Nesse trecho, Anderson comenta: “*the poet moves into an anachronistic simile that compares Jupiter/Lycaon and Augustus/impious plotter*” (OVID, 1998, p. 172).²¹⁸ Ou seja, existe um paralelo entre a organização política divina com a romana. Ademais, Anderson sugere que *sanguine Caesareo* refira-se a Augusto como sobrinho de Júlio César (OVID, 1998, p. 172). No caso, o intuito da comparação é demonstrar que um possível ataque a Júpiter, tal qual a Augusto, levaria o criminoso à punição fatal. Compara-se Júpiter a Augusto como propaganda política do imperador (OVID, 1998).

Independentemente dessa observação – que exige uma leitura intertextual com a Cultura e com a História Antiga, considerando o texto pelo contexto político romano – esses versos reforçam, tematicamente, o temor como argumento passional que justifica a sentença contra os homens. Os deuses temem, logo, punem.

Em seguida, a partir do hexâmetro 207, Júpiter relata a história de Licaão, que cometeu o crime da desconfiança e da crueldade contra o pai olímpico, representando a impiedade humana.

Ovídio vale-se do gancho narrativo para contar, por meio da voz de Júpiter, mais uma história de transformação. Mais especificamente, relata-se a zoomorfização de Licaão em lobo, figura que representa o caráter dos homens: violento e sanguinário. “O lobo é sinônimo de selvageria” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 555).

Vale perceber, também, que a história de Licaão é a primeira metamorfose humana. Até esse momento da história, contaram-se as transformações do mundo (OVID, 1998, p. 173), com ênfase na triagem, na mistura, na junção e na enformação. A partir de momento, o homem, já enformado, passa a ser transformado, modalidade de metamorfoses predominante em toda a obra. A primeira metamorfose do homem, assim, é provocada por um deus, no caso, Júpiter, a fim de punir. Ou seja, o homem é, pela primeira vez, transformado para ser castigado.

Após um discurso persuasivo, Júpiter firma a sua sentença, nos versos 241 e 242:

²¹⁸ O poeta entra numa símile anacrônica que compara Júpiter / Licaão e Augusto / conspirador ímpio.

*In facinus iurasse putes. Dent ocius omnes,
Quas meruere pati (sic stat sententia), poenas*

Penses ter conspirado contra o crime: que entreguem rapidamente todos,
que merecem sofrer castigos (assim firmo o decreto).

Pela segunda vez, Júpiter usa a segunda pessoa do singular (*putes*), com intuito retórico de persuasão. Ordena a execução do decreto, considerando que todos os mortais devem sofrer. Assim, o deus, com o exemplo de Licaão, sai do plano individual e generaliza os crimes a toda a humanidade, como se Licaão representasse-a (OVID, 1998, p. 175).

Vale ressaltar uma oposição entre o comportamento moral do povo, que recebe Júpiter com a fé de que seja um deus sob forma humana, e Licaão, um rei, representante da aristocracia, que desdenha do imortal. Sugere-se a fé como um comportamento mais presente nas camadas mais populares, diferentemente das classes altas.

*Signa dedi uenisse deum uulgusque precari
Coeperat. Irridet primo pia uota Lycaon;*

Dei sinais de que um deus chegava, e o povo começara a rezar.
Licaão, primeiramente, ri das preces sagradas.

Demonstra-se, assim, a piedade da classe popular, em relação aos deuses, e a impiedade da aristocracia. *The story contrasts the pious response of the ordinary people with the sneering disbelief of Lycaon* (OVID, 1998, p. 174).²¹⁹ É o ato ímpio da realeza, porém, – a impiedade de Licaão – que move a sentença de Júpiter e a opinião dos deuses. Em outras palavras, é pelas más ações do rei ou da classe mais alta que a humanidade é representada e julgada.

Enfim, o público é persuadido pelo deus olímpico e comove-se, inflando os ânimos, haja vista o discurso retórico, como apontam os versos 242 e 243.

*Dicta Iouis pars uoce probant stimulosque frementi
adiciunt, alii partes assensibus implent.*

Aprovam, uma parte com voz alta, as palavras de Jove
e lançam incitamentos; já outras partes rematam com aplausos.

Os deuses, porém, apesar de persuadidos no ânimo, preocupam-se com um fator principal: quem venerará os seus templos, não tendo humanidade? Como se os deuses

²¹⁹ A história contrasta a resposta piedosa das pessoas comuns com a descrença assustadora de Licaão.

necessitassem dos homens para serem venerados, eles temem o futuro. Demonstra-se, portanto, um nível de interesse dos seres superiores com os homens.

Em suma, devido, principalmente, ao medo de não haver culto a eles, os deuses hesitam quanto à destruição da humanidade. No entanto, Júpiter garante que haverá outra raça, de melhor origem daquela que nasce do sangue dos gigantes. Ou seja, primeiro ele convence seu público pelo páthos, inflamando os ânimos, por meio de argumentos patéticos; em seguida, pelo lógos, propondo medidas que dissolvam as hesitações, como a proposta de uma nova raça. O Júpiter-orador, inclusive, estabelece provas lógicas indutivas, como o exemplo de Licaão, a fim de justificar a necessidade de destruir a humanidade.

A prova por meio de exemplo é indutiva, uma espécie particular de indução, própria da Retórica. A Indução aristotélica vai do particular ao geral, de indivíduos suficientemente enumerados se generaliza, se universaliza (...). A partir do exemplo, o orador elabora um raciocínio. O exemplo prova porque subentende um raciocínio (TRINGALI, 1988, p. 73).

Aristóteles, em sua Retórica, define as provas de persuasão, como componentes da Retórica: éthos, lógos e páthos. Diz o estagirita: “As provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no caráter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar” (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1356a)²²⁰. Assim, aquela que reside no caráter moral do orador pode ser identificado como o éthos; já na disposição do ouvinte, o páthos; a inteligibilidade ou lógica dos argumentos do discurso, o lógos.

Pode-se notar, nesse episódio, que Júpiter, tendo jurado pelos rios infernais, sendo o deus onipotente, tem a competência de estabelecer, no discurso, um éthos inquestionável. Ele é o detentor da moral, da justiça, da razão, do caráter, da verdade, entre outras características próprias do pai dos deuses.

O éthos é uma excelência que não tem objeto próprio, mas se liga à pessoa, à imagem que o orador passa de si mesmo, e que o torna exemplar aos olhos do auditório, que então se dispõe a ouvi-lo e a segui-lo. As virtudes morais, a boa conduta, a confiança que tanto umas quanto outras suscitam conferem ao orador uma autoridade. O éthos é o orador como princípio (e também como argumento) de autoridade (MEYER, 2007, p. 35).

²²⁰ Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. (In: *Retórica*. São Paulo: Editora WMF Martins fontes, 2012, p. 13).

Assim, Júpiter é o arquétipo de orador. O seu éthos é inquestionável, sendo o deus a maior autoridade do Cosmo. No entanto, não são os elementos anteriores ao discurso que consagram o éthos de Júpiter; é, senão, o seu próprio discurso que garante a honestidade de quem fala.

Não é gratuito, por exemplo, o fato de ele jurar pelos rios infernais. Quer o deus, pois, garantir a sua autoridade e a sua verdade. A sua postura também atesta a autoridade de quem discursa, haja vista uma das partes do discurso: a ação ou execução. “A essência do discurso se completa na sua execução” (TRINGALI, 1988, p. 98).

Em se tratando de um texto escrito e ficcional, não se pode ter, de fato, o vislumbre da ação do deus-orador. No entanto, há marcas no texto que sugerem uma ação oratória de extrema autoridade, como nos versos 175 a 178, em que a cabeleireira de Júpiter move terra, mar e estrelas.

Também, Ovídio descreve o imenso poder do orador divino tendo em vista os seus gestos, nos versos 203 a 206:

(...) *Qui postquam uoce manuque
Murmura compressit, tenuere silentia cuncti.
Substitit ut clamor pressus grauitate regentis,
Iuppiter hoc iterum sermone silentia rupit:*

Depois que, com a voz e com a mão,
acalmou os murmúrios, todos fizeram silêncio.
Quando o clamor parou, contido pela autoridade do regente,
Júpiter quebrou, novamente, o silêncio do discurso.

Júpiter, portanto, domina o seu público, pela ação. Demonstra, pois, total controle sobre ele, tal qual um imperador. O seu éthos é inquestionável; a sua performance, calculada, favorecendo a persuasão do discurso.

O deus-orador também é eficiente em comover o público. O páthos de sua retórica transforma os ânimos, como se o discurso propiciasse a metamorfose das emoções do público. A retórica, pois, como arte de transformar persuadindo, ganha relevo no tema geral da obra. Assim, na Cosmogonia, o discurso ganha destaque, justificando, nesse episódio, o viés metalinguístico das *Metamorfoses*, função constante na obra, desde o início, com a proposição e a invocação, comentadas no “Estudo Introdutório” deste trabalho. O discurso, afinal, é capaz de provocar transformações, seja do ânimo do público, seja do pensamento.

Júpiter, ademais, manipula os deuses também pelo páthos. “Persuade-se pela disposição dos ouvintes, quando estes são levados a sentir emoção por meio do discurso, pois os juízos que

emitimos variam conforme sentimos tristeza ou alegria, amor ou ódio” (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1356a).²²¹ A eficiência de seu discurso pode ser comprovada com o hexâmetro 197 e o 198:

*Confremuere omnes studiisque ardentibus ausum
Talia deprecant.*

Todos murmuraram e, com opiniões inflamadas,
exigem a pena de quem ousou tais coisas.

O público, logo, apoia a sentença do grande juiz, cujo discurso, de cunho forense, julga Licaão, que representa a humanidade. A figura do rei da Arcádia torna-se fundamental para a construção do discurso, uma vez que o réu é necessário. Não seria possível, em termos de argumento, julgar a humanidade em si, como um todo. A figura do criminoso garante a coerência do discurso do deus-juiz e favorece, para a narrativa, as questões retóricas.

Em suma, não se poderia, pois, julgar, com exatidão e justiça, a humanidade. Para o leitor, Licaão representando a humanidade torna-se o melhor réu, pois demonstra, em si, os grandes crimes humanos.

Já em relação ao lógos - a inteligibilidade ou a lógica do discurso - pode-se observar um Júpiter, apesar de passional e furioso, comprometido com a verossimilhança do seu discurso. Ele, apesar de se enfurecer, planeja o discurso. “Persuadimos, enfim, pelo discurso, quando mostramos a verdade ou o que parece verdade, a partir do que é persuasivo em cada caso particular” (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1356a).²²²

Desde o hexâmetro 209 até o 239, em que Júpiter narra a história de Licaão, tem-se uma preocupação de um relato fidedigno, a fim de garantir o convencimento. Júpiter desce à região da Arcádia, sob forma de homem, para ter provas da necessidade do extermínio humano. Ademais, a narrativa agrada ao público, pelo modo como Júpiter narra, favorecendo a adesão do discurso.

Assim, Júpiter convence o seu público, valendo-se dos componentes da Retórica. Com os deuses persuadidos, em unanimidade, o deus olímpico inicia o seu programa de destruição da humanidade, pelo dilúvio. Tem-se, portanto, nesse episódio, a metamorfose dos ânimos, das opiniões transformadas pela retórica eficiente do deus-orador. Ademais, narra-se a primeira

²²¹ Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. (In: *Retórica*. São Paulo: Editora WMF Martins fontes, 2012, p. 13).

²²² Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. (In: *Retórica*. São Paulo: Editora WMF Martins fontes, 2012, p. 13).

transformação humana: a de Licaão em lobo, figura que simboliza a raça humana: feroz e sanguinária.

4.7. O Dilúvio (hex. 253-312)

*Iamque erat in totas sparsurus fulmina terras;
Sed timuit ne forte sacer tot ab ignibus aether
Conciperet flammam longusque ardesceret axis.
Esse quoque in fati reminiscitur adfore tempus
Quo mare, quo tellus correptaque regia caeli
Ardeat, et mundi moles obsessa laboret.
Tela reponuntur manibus fabricata Cyclosum;
Poena placet diuersa, genus mortale sub undis
Perdere et ex omni nimbo demittere caelo.*

*Protinus Aeoliis Aquilonem claudit in antris
Et quaecumque fugant inductas flammae nubes
Emittitque Notus. Madidis Notus euolat alis,
Terribilem picea tectus caligine uultum;
Barba grauis nimbo, canis fluit unda capillis,
Fronte sedent nebulae, rorant pennaeque sinusque.
Utque manu lata pendentia nubila pressit,
Fit fragor; hinc densi funduntur ab aethere nimbi.
Nuntia Iunonis uarios induta colores
Concipit Iris aquas alimenta que nubibus affert.
Sternuntur segetes et deplorata colonis
Vota iacent longique perit labor irritus anni.*

*Nec caelo contenta suo est Iouis ira, sed illum
Caeruleus frater iuuat auxiliaribus undis.
Conuocat hic amnes; qui postquam tecta tyranni
Intrauere sui: "Non est hortamine longo
Nunc" ait "utendum. Vires effundite uestras;
Sic opus est. Aperite domos ac, mole remota,
Fluminibus uestris totas inmittite habenas."
Iusserat; hi redeunt ac fontibus ora relaxant
Et defrenato uoluuntur in aequora cursu.
Ipse tridente suo terram percussit; at illa
Intremuit motuque uias patefecit aquarum.
Exspatiata ruunt per apertos flumina campos;
Cumque satis arbusta simul pecudesque uirosque
Tecta que cumque suis rapiunt penetralia sacris.
Siqua domus mansit potuitque resistere tanto
Indiecta malo, culmen tamen altior huius
Unda tegit pressaeque latent sub gurgite turres.*

*Iamque mare et tellus nullum discrimen habebant;
Omnia pontus erant; derant quoque litora ponto.
Occupat hic collem; cumba sedet alter adunca
Et ducit remos illic ubi nuper arabat.
Ille supra segetes aut mersae culmina uillae
Nauigat, hic summa piscem deprendit in ulmo;
Figitur in uiridi, si fors tulit, ancora prato,
Aut subiecta terunt curuae uineta carinae
Et, modo qua graciles gramen carpsere capellae,
Nunc ibi deformes ponunt sua corpora phocae.
Mirantur sub aqua lucos urbesque domosque
Nereides siluasque tenent delphines et altis
Incursant ramis agitataque robora pulsant.
Natus lupus inter oues, fuluos uehit unda leones,*

*Vnda uehit tigres; nec uires fulminis apro,
 Crura nec ablato prosunt uelocia ceruo
 Quaesitisque diu terris, ubi sistere possit,
 In mare lassatis uolucris uaga decidit alis.
 Obruerat tumulos immensa licentia ponti
 Pulsabantque noui montana cacumina fluctus.
 Maxima pars unda rapitur; quibus unda pepercit
 Illos longa domant inopi ieiunia uictu.*

[Já estava para lançar em todas as terras os raios, mas receou para que, por ventura, não incendiasse o sacro éter com tantos fogos e queimasse o longo eixo. Recordar-se, também, nos fados, haver um tempo que chegaria em que o mar, a terra e o palácio do céu tomados arderiam, e a massa unida do mundo padeceria. As lanças fabricadas pelas mãos dos Ciclopes são guardadas; agrada um castigo diferente: destruir a raça mortal sob as águas e lançar tempestades por todo o céu. Rapidamente encerra o Aquilão nas cavernas de Éolo e todos aqueles ventos que abalam as nuvens estendidas e libera o Noto. O Noto voa com asas ensopadas, de rosto terrível, coberto com uma névoa tenebrosa. A barba é pesada de nuvens, água emana dos cabelos brancos, névoas residem na testa, as asas e as roupas escorrem. Mal, com a mão, pressiona as nuvens suspensas ao longe, faz-se um ruído. Dali, densas nuvens derramam-se do céu. Vestida com várias cores, Íris, a mensageira de Juno, recolhe águas e leva alimentos às nuvens. As searas são destruídas, e jazem as súplicas perdidas com os colonos, e o trabalho inútil de um longo ano perece.

Nem a ira de Júpiter está contente com o seu céu, mas o irmão azul ajuda com ondas auxiliares. Este convoca os rios. Depois que adentram os tetos de seu rei, diz: “agora não é para fazer uso de longas exortações. Derramai vossas forças. Assim é necessário. Abri as casas e até, com a construção removida, afrouxai todas as rédeas de vossas águas”. Ordenara! Aqueles retornam e até aumentam as bocas nas fontes e, com o curso sem freio, lançam-se no mar. Ele próprio, com seu tridente, bateu com força a terra, e ela estremeceu e abriu os caminhos das águas com o gesto. Os rios espalhados desabam pelos campos abertos, e ao mesmo tempo em que arrastam as colheitas e as árvores e, simultaneamente, os animais e as pessoas, ao mesmo tempo, as casas e os santuários com seus objetos sagrados. Se alguma casa permaneceu e pôde, não derrubada, resistir a tanto mal, também a onda cobriu a parte mais alta dela, e as torres esmagadas ocultam-se sob o abismo.

E já mar e terra não tinham nenhuma distinção. Tudo era mar; no mar, também, faltavam litorais. Um ocupa um monte; o outro senta na barca adunca e conduz os remos ali onde recentemente arara. Aquele navega sobre as searas ou os telhados da fazenda submersa; este pesca um peixe no alto ulmeiro. A âncora é fixada em um prado verde, se a fortuna ofereceu, ou as quilhas curvas esfregam-se nos vinhedos abaixo. E onde há pouco as pequenas cabras colheram a grama, agora aí mesmo focas disformes põem seus corpos. Sob a água, as Nereidas admiram os bosques, as cidades e as casas, e os golfinhos ocupam florestas e atiram-se contra os altos galhos e tocam os carvalhos agitados. O lobo nada entre ovelhas; a onda leva leões fulvos; tigres a onda carrega. Nem são úteis as forças do raio no javali, nem as pernas velozes no cervo arrastado. E por terras muito tempo procuradas, onde possa pousar, a ave com asas exaustas cai no mar. A liberdade desmedida do mar cobrira as colinas, e vagas inéditas tocavam os picos montanhosos. A maior parte é arrastada pela água; quem a onda poupou, uma longa fome subjuga-os, com falta de alimento.]

Nesse episódio, que corresponde aos hexâmetros 253 a 312, narra-se o dilúvio, isto é, a inundação da Terra, que se torna apenas mar (*Omnia pontus erant*, hex. 292). A intenção de Júpiter não é, na verdade, destruir a humanidade propriamente, mas recriá-la. Para isso, aniquila-se a humanidade ímpia antes que ela, por si própria, destrua tudo, devido aos crimes e à violência. Por essa razão, Júpiter opta pelo dilúvio, ao invés de utilizar seu potente raio, pois o fogo poderia tudo corromper; já as águas, passíveis de controle, permitem uma recriação.

Assim o dilúvio não representa a destruição de tudo, mas o retorno às origens para que, em seguida, a vida humana seja, de fato, preservada, tendo uma segunda chance.

O dilúvio, assim, representa a execução da sentença dada por Júpiter no episódio anterior (*sic stat sententia*, no hexâmetro 241). A humanidade, portanto, deve morrer por inundação para que possa ser recriada e continuar existindo. Um possível paradoxo advindo da ideia “destruir para recriar” pode ser esclarecido mediante o valor simbólico do dilúvio:

Dentre os cataclismos naturais, o dilúvio se distingue por seu caráter não definitivo. Ele é o sinal da germinação e da regeneração. Um dilúvio não destrói senão porque as formas estão usadas e exauridas; mas ele é sempre seguido de uma nova humanidade e de uma nova história. Evoca a ideia de reabsorção da humanidade na água e de instituição de uma nova época, com uma nova humanidade. (...) O dilúvio está muitas vezes ligado às faltas da humanidade, morais ou rituais, pecados, desobediência das regras e das leis. (...) O dilúvio revela como a vida pode ser valorizada por uma outra consciência que não a consciência humana... a vida humana apreço como uma coisa frágil, que cumpre reabsorver periodicamente, pois que o destino de todas as formas é dissolver-se a fim de poder ressurgir. Se as formas não fossem regeneradas pela sua reabsorção periódica nas águas, elas se desagregariam progressivamente, elas esgotariam suas potencialidades criadoras e se extinguiriam definitivamente. As perversidades, os pecados acabariam por desfigurar a humanidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 339).

Não sendo definitivo, como o fogo, que queima e transforma a matéria, as águas regeneram. As águas do dilúvio representam, da mesma forma, as águas uterinas, que voltam a gestar, a fim de refazer a vida que não deu certo. Trata-se do retorno ou da recriação. Ademais, esse cataclismo é consequência não da fúria de Júpiter (que pondera – racionalmente – para decidir a punição dos homens), mas das faltas dos homens, haja vista o episódio da Gigantomaquia e da Idade de Ferro. Júpiter teme a destruição e, paradoxalmente, destrói para manter a vida, uma vez que, se não houvesse ação de sua parte, a humanidade, por si, destruiria tudo, por ser ímpia e violenta. O dilúvio, portanto, é a renovação das formas humanas.

Assim, retomando a sequência da Cosmogonia, que vinha ocorrendo na narrativa:

Mistura → Triagem → Combinação → Enformação → Transformação

Observa-se uma descontinuidade, pelo dilúvio, como se retomassem os passos da receita do mundo para recriá-lo, a fim de dá-lo, de fato, continuidade. Vale lembrar que, caso Júpiter não tivesse tomado essa medida, a humanidade degradaria-se até à extinção. Assim, o dilúvio, não sendo destruição em si, mas destruindo a humanidade ímpia, refaz um processo

cosmogônico. Dessa forma, desde a Cosmogonia até o dilúvio, pode-se considerar a seguinte sequência cosmogônica, percebendo-lhe um aparente retorno:

Mistura → Triagem → Combinação → Enformação → Transformação → Mistura'

Essa situação de desequilíbrio, que é o dilúvio, propõe, principalmente, a mistura do reino terrestre com o aquático. A “máquina do mundo” encontra-se às avessas. O retorno às origens começa a ocorrer, porém ele não é total, isto é, não se trata de um retorno completo ao Caos.

Ovídio, em suma, inicia o episódio com Júpiter planejando a forma de destruição, uma vez que, com os deuses de acordo, era responsabilidade do pai dos deuses executar a punição, do modo mais adequado. Júpiter hesita, inicialmente, se destruirá os homens via fogo ou via água. Receia que o fogo, no entanto, possa perder o controle e queimar, inclusive, o sacro éter (*sacer aether*, no hexâmetro 254). Assim, o pai onipotente vale-se dos ventos e das águas para provocar o dilúvio, que é uma destruição temporária. Demonstram-se, assim, a sapiência e onsciência de Júpiter que, apesar de passional e furioso, toma atitudes mediante a ponderação.

O dilúvio é um fenômeno de transformação, mas, principalmente, de regressão, como se o andamento da construção do mundo, até a Idade de Ferro e a última raça humana, retrocedesse, haja vista a mistura. O fundamento do dilúvio é, logo, a fusão do reino marinho com o terrestre. Misturando, novamente, os dois elementos, retorna-se a uma etapa anterior do mundo enformado.

Uma cena emblemática que demonstra, figurativamente, a mistura, mais especificamente, a mescla dos elementos água e terra, pode ser visualizada em parte do hexâmetro 302,

siluasque tenent delphines

golfinhos ocupam florestas

A imagem construída, em que golfinhos, do reino marinho, ocupam as florestas, espaço terrestre, representa, de modo emblemático, a mistura dos elementos do mundo. A ordem, até então estabelecida, perde lugar.

O processo que parte do Caos ao mundo formado, após triagem, é, logo, revertido. Nesse episódio, volta-se, parcialmente, à mistura, como fenômeno inverso da construção do mundo. Ressalta-se, mais uma vez, que a nova mistura, cujo agente é o dilúvio, administrado por Júpiter

e Netuno, tem como proposta a recriação. A sua função é, na verdade, o da reconstrução, uma vez que é o dilúvio que limpa a terra dos males a fim de garantir a permanência posterior da humanidade na terra, não condenada mais por causa dos homens.

Ainda em relação ao verso 302, que descreve golfinhos ocupando florestas, Anderson sugere um diálogo entre Ovídio e Horácio (65 – 8 a. C.), poeta mais velho, que escreveu a *Arte Poética*, uma carta em versos, dirigida à família dos Pisões (OVID, 1998, p. 180). Na obra, o poeta transmite conselhos de escrita, como se lê na seguinte passagem:

*Maxima pars uatum, pater et iuuenes patre digni,
decipimur specie recti. Breuis esse laboro,
obscurus fio; sectantem leuia nerui
deficiunt animique; professus grandia turget;
serpit humi tutus nimium timidusque procellae;
qui uariare cupit rem prodigialiter unam,
delphinum siluis adpingit, fluctibus aprum.*

(HORÁCIO, *Epist.*, 24-30)

[Com a grande parte dos poetas, ó pai e ó filhos dignos de tal pai, deixamos enganar-nos por falsas aparências de verdade: forcejo por ser breve, em obscuro me torno; a quem procura o estilo polido, faltam a força e o calor, e todo o que se propõe atingir o sublime, descamba no empolado. Acaba, todavia, rastejando pelo chão o demasiado cauto, o que tem medo da procela; mas quem deseje variar prodigiosamente um tema uno pintará golfinhos nas florestas e javalis nas ondas do mar.]²²³ (Grifos nossos).

Mais especificamente no verso 30 da *Arte Poética*, é possível perceber, notadamente, uma relação intertextual com o verso 302, das *Metamorfoses*, já ressaltado anteriormente. Ovídio parece provocar o poeta mais velho, contrariando suas lições de escrita, por fazer exatamente o que este critica e condena. Afinal, o que Ovídio faz, no episódio do dilúvio, é, precisamente, “pintar” golfinhos em florestas e sugerir javalis sendo carregados pelas ondas, uma vez que, no hexâmetro 305, a força do animal é inútil contra o dilúvio. Em suma, assim como com Lucrécio, comentado no episódio da origem do mundo, e com Hesíodo, apontado na seção que trata do episódio da Idade de Bronze, há um diálogo nítido com Horácio.

O dilúvio tem um procedimento, tal qual uma receita. Aliás, nas *Metamorfoses*, na Cosmogonia, mais especificamente, há sempre “receitas” para criar o mundo, tal qual a junção de água e terra para formar o barro, moldado sob formas humanas. A receita do dilúvio são os passos ordenados por Júpiter e descritos a seguir.

²²³ Tradução de Rosado Fernandes (HORÁCIO. *Arte Poética*. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1984).

O primeiro é controlar os ventos para que, com logística, libere, em uma única direção, o vento propício às chuvas: o Noto. Assim, o Aquilão e todos os ventos que dissipam nuvens são trancados nas cavernas de Éolo – o deus do vento. Ressalta-se que os ventos desordenados podem destruir toda a terra; mas os ventos controlados podem ser geridos por Júpiter conforme sua intenção.

O Noto é descrito como um vento terrível e “ensopado”, tornando-se um dos principais agentes de dilúvio. Junto com Noto, Íris, a mensageira de Juno, garante a umidade das nuvens e as chuvas. A destruição das coisas humanas, como as plantações, inicia-se, com Noto e Íris.

Em seguida, não sendo o céu com tempestades suficiente para inundar a Terra, Júpiter convoca ajuda de Netuno, seu irmão, para atingir o mundo com as ondas. Assim, os rios tornam-se agentes importantes do dilúvio. Netuno, sendo outro deus, ordena às águas a aumentar ao máximo possível o fluxo, afrouxando todas as rédeas das águas (*fluminibus uestris totas inmittite habenas* – 280), ou seja, não há freios ou nada que impeça as ondas de correr. O próprio Netuno usa de sua arma, o Tridente, para provocar maremotos.

Com a união das forças do céu e do mar, o dilúvio processa-se. Agora as águas, com os ventos e as tempestades intensas, carregam tudo o que há na superfície e inverte o mundo, às avessas. Ovídio, nos versos 291 e 292, atesta o resultado do dilúvio, a mescla do reino aquático com o terrestre:

*Iamque mare et tellus nullum discrimen habebant;
Omnia pontus erant; derant quoque litora ponto.*

E já mar e terra não tinham nenhuma distinção.
Tudo era mar; no mar também faltavam litorais.

Vale observar que esses versos, ao afirmarem haver ausência de distinção entre terra e mar, sensorialmente parecem misturar terra e mar. A disposição de palavras provoca a homologia entre conteúdo e expressão. No verso 291, a elisão entre *mare et* e a semelhança entre *et te*, tal qual *iam* e *mare*, sugerem um efeito de mistura. Assim, pode-se visualizar:

Iamque mar(e)_et tellus nullum

ou ainda, o sintagma *mare et tellus* sugere uma possível aglutinação: *maretellus*. Logo, narra-se a fusão entre mar e terra, e as palavras, iconicamente, sugerem o mesmo efeito.

Da mesma forma, no verso 292, a expressão *omnia pontus* no início do verso e *litora ponto* no final provocam o efeito de que o mar tudo dominou, já que o verso parece dominado,

de ponta a ponta, pelo ponto, isto é, pelas águas. Tal indistinção também é sugerido por certa igualdade ou paralelismo a partir da cesura: de um lado, *erant*; do outro, *derant*. Ou seja, tanto à esquerda ou oeste quanto à direita ou leste, havia mar.

Em seguida, nos versos 293 a 309, antes do episódio seguinte, que focaliza, a partir do dilúvio, Deucalião e Pirra, Ovídio projeta várias sequências de imagens associadas ao tema do dilúvio, que consiste na inversão do mundo.

No hexâmetro 296, por exemplo,

(...) hic summa piscem deprendit in ulmo

este pesca um peixe no alto ulmeiro,

a imagem do peixe, pescado na ponta de uma árvore, demonstra a combinação de figuras de reinos distintos, sugerindo a mistura. Ovídio encadeia uma série de mescla de figuras de reinos distintos, seja do mar, seja da terra, como se criasse uma situação surreal, da realidade invertida.

Nesse exemplo, tem-se portanto o reino dos animais aquáticos no mesmo espaço que das plantas terrestres. Essas misturas incidem, especificamente, na sobreposição de elementos distintos no mesmo espaço. O dilúvio é uma questão de espacialidade.

O tema do mundo às avessas, nesse episódio, continua sendo mantido. Outro exemplo é o verso 297,

Figitur in uiridi (...) ancora prato

uma âncora é fixada num verde prado,

no caso, a âncora, elemento bem típico do universo marinho, fixa-se no prado. Ou seja, o chão do mar é, na verdade, o chão da terra. O adjetivo “verde” ajuda a determinar ainda mais a intensidade dessa inversão. A natureza terrestre ainda está vivaz, diante dos olhos do leitor. Trata-se de construções metafóricas e metonímicas, que aproximam figuras bem distintas em um mesmo espaço. Há algum elemento de cada figura que as aproxima. A verticalidade da âncora está em relação à horizontalidade do prado. No hexâmetro anterior, o peixe está numa situação análoga ao pássaro, como se o substituísse, estabelecendo a inversão entre figura e espaço.

No hexâmetro 298,

aut subiecta terunt curuae uineta carinae

ou as quilhas curvas esfregam-se nos vinhedos abaixo,

tem-se uma imagem semelhante ao peixe no ulmeiro e à âncora no prado. É como se, de um tema, produzem-se variações figurativas; em outras palavras, do tema, criam-se desdobramentos figurativos, como isotopias, isto é, figuras encadeadas. Ainda nesse hexâmetro, vale ressaltar a expressividade da metonímia, que, cinematograficamente, foca as quilhas da embarcação esfregando-se nos vinhedos. O verso, sinestésicamente, sugere um som, por meio de sequência de fonemas /t/, /r/ e /c/. Esse som pode ser percebido como uma sinestesia, haja vista a escolha fônica e a imagem poética. Ao narrar, focalizando as quilhas, o atrito entre parte de uma embarcação e vinhedo, produz-se um som friccional, no plano sonoro do verso, percebido sensorialmente também pela imagem.

Nos hexâmetros 299 e 300,

*Et, modo qua graciles gramen carpsere capellae,
Nunc ibi deformes ponunt sua corpora phocae.*

E onde há pouco as pequenas cabras colheram a grama,
agora aí mesmo focas disformes põem seus corpos,

percebe-se, tal qual uma possível relação de substituição entre peixe e pássaro, sugerida no verso 296, uma aproximação entre cabras e focas. No entanto, os seus determinantes são distintos e expressivos à construção do tema: as *capellae* são *graciles*; as *phocae*, *deformes*. Sugere-se, logo, a deformação do mundo, que deixa de ser proporcional. O dilúvio é, portanto, uma ação antiestética, em direção ao rude, ao grosseiro.

Se, para Ovídio, o criador do mundo é um *opifex rerum*, agora, na figura de Júpiter, ele se torna o oposto, enquanto ocorre o dilúvio. Assim, o mundo em Ovídio tem uma concepção artística, estética, isto é, que envolva saber medir e ponderar tudo. O trabalho divino é semelhante ao trabalho do artista, mais especificamente, do poeta: tudo é calculado, ponderado, medido, estabelecido, por meio da palavra. Vale ilustrar a observação com um comentário de Guimarães Rosa sobre a produção de uma obra, haja vista o emprego racional e exaustivo no trabalho de escrita:

Apenas sou incorrigivelmente pelo melhorar e aperfeiçoar, sem descanso, em ação repetida, dorida, feroz, sem cessar, até ao último momento, a todo o custo. Faço isso com os meus livros. Neles, não há *nem um* momento de inércia. Nenhuma preguiça! Tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado. Agora, por exemplo, estou refazendo, pela 23ª vez, uma noveleta. E, cada uma dessas vezes, foi uma tremenda aventura

e uma exaustiva ação de laboratório. Acho que a gente tem que fazer sempre assim. Aprendi a desconfiar de mim mesmo. Quando uma página me entusiasma, e vem a vaidade de a achar boa, eu a guardo por uns dias, depois retomo-a, mas *sinceramente* afirmando a mim mesmo: – Vamos ver por que é que esta página não presta! (ROSA, 2003, p. 234-235).

O mundo, no dilúvio, tal qual uma obra estética, está sendo “retrabalhado, repensado (...), reengrossado, outra vez filtrado”. A sua construção não é imediata. Em toda a história da Cosmogonia até o momento, não houve um instante de inércia.

Pode-se, ainda, fazer uma breve relação entre o cuidado estético de Guimarães Rosa, com o modo de produção da escrita, com o que afirma o poeta Horácio, nos hexâmetros 386 a 390, da *Arte Poética*:

(...) *Siquid tamen olim
scripseris, in Maeci descendat iudicis auris
et patris et nostras, nonumque prematur in annum
membranis intus positis; delere licebit
quod non edideris; nescit uox missa reuertit*²²⁴.

À guisa de ilustração, o poeta, em sua *Arte Poética*, sugere um esforço de escrita que transcenda o tempo ordinário, exigindo do escritor inúmeras correções, sob diversas opiniões. É fundamental, pois, um tempo de amadurecimento. Assim a terra é criada e recriada. Ovídio não deixa de ter uma consciência poética sobre o mundo, haja vista um olhar estético-descritivo para os objetos.

Ainda em relação aos versos 299 e 300, que aproximam cabras e focas, pode-se afirmar, em suma, que “*beauty has been ‘deformed’*” (OVID, 1988, p. 180)²²⁵, justificando a relevância, em relação a conteúdo e expressão, dos adjetivos determinantes. Novamente, o viés metalinguístico associado à Cosmogonia ganha relevância nas *Metamorfoses*.

Nos versos seguintes, 301, 302 e 303,

*Mirantur sub aqua lucos urbesque domosque
Nereides silvasque tenent delphines et altis
incursant ramis agitataque robora pulsant.*

Sob a água, as Nereidas admiram os bosques, as cidades e as casas,
e os golfinhos ocupam florestas e atiram-se

²²⁴ Se acaso, porém, alguma vez quiseses escrever uma obra, dá-a primeiro a ouvir Mécio, o crítico, a teu pai, a nós, e que em rolos de pergaminho ela repouse durante nove anos, pois o que não for a lume é ainda suscetível de correção, mas a palavra que for lançada já não pode voltar (Tradução de Rosado Fernandes. In: HORÁCIO. *Arte Poética*. Lisboa: Inquérito, 1984, p. 113).

²²⁵ A beleza foi deformada.

contra os altos galhos e tocam os carvalhos agitados.

Novamente as figuras aquáticas adentram o reino terrestre, uma vez que o dilúvio confundiu os espaços. Nesse exemplo, chama a atenção a presença de semideuses, como as Nereidas, ninfas marinhas, que vislumbram os bosques, as cidades e as casas. A civilização já está submersa, não apenas a natureza. Ovídio concentra-se em afundar coisas humanas e animais, permanecendo os deuses e semideuses indiferentes, como espectadores da catástrofe.

A metamorfose do espaço é, como toda transformação, uma situação de maravilhamento (*mirantur*). Ou seja, admirar, maravilhar, encantar são atos frequentes de quem vislumbra a transformação. “*A regular reaction to metamorphosis in Ovid’s poem is simple astonishment*” (OVID, 1998, p. 180).²²⁶

Ademais, os golfinhos, atirando-se contra galhos e tocando árvores, sugerem uma cena lúdica, em que esses animais encontram-se eufóricos com a situação inusitada. Os adjetivos, novamente, centram as imagens na tensão entre superioridade e inferioridade. Os golfinhos, afinal, atiram-se contra os galhos que estão no alto. Os carvalhos agitados sugerem uma cena de movimento e ludismo, como se os animais marinhos brincassem no novo cenário, em que terra e água confundem-se.

Ademais, o verso 303, haja vista o predomínio de fonemas /r/, /s/ e /t/, sugere, no plano sonoro, a agitação dos golfinhos contra os galhos submersos. Assim, o verso, esteticamente planejado, coaduna o plano sonoro com o conteúdo, sugerindo o som do movimento dos golfinhos nas árvores.

Outro desdobramento figurativo bem relevante para o tema do dilúvio é o verso 304,

Nat lupus inter oues

O lobo nada entre ovelhas.

Diante do cataclismo, as funções ordinárias perdem-se, contrariando as leis, até o momento, naturais. O lobo deixa de ser o opositor natural das ovelhas, seu alimento, e passa a igualar-se a elas. Ambos lutam por suas vidas (OVID, 1988, p. 180). As coisas e os seres do mundo terrestre perdem suas funções.

Ademais, tendo sido o dilúvio um método divino de cessar a truculência humana, note-se que a selvageria associada ao lobo deixa de existir. Os animais, portanto, estabelecem uma harmonia, mas porque lutam pelas próprias vidas.

²²⁶ Uma reação comum às transformações, no poema ovidiano, é o simples espanto.

Ovid focuses his attention on animals, which are forced to swim and plunged into a paradoxical predicament (before they finally drown). Seneca Q Nat. 3.27.13 singled out this passage as inept because of its playfulness within a context of universal destruction. The wolf is regularly the predatory enemy of sheep. A commonplace in visions of the ideal world (Vergil's Fourth Eclogue, Horace's Sixteenth Epode, and the Old Testament prophets such as Isaiah 11:6) is that hostility among animals will cease: the wolf will dwell with the lamb. Ovid takes that idyllic theme and shows the two species sharing the same activity without hostility, but not as a symbol of peace and security. They are both swimming for their lives (OVID, 1998, p. 180).²²⁷

Assim, a imagem que se estabelece a partir do verso, em que o lobo nada entre ovelhas, é emblemática ao tema do dilúvio, que neutraliza as funções do mundo terrestre. As leis naturais, o trabalho da caça e as funções de cada ser deixam de existir, o que, aparentemente, parece ser um retorno à Idade de Ouro, em que a paz é absoluta, pois não havia nenhuma violência, nenhum trabalho e nenhuma lei. O dilúvio, portanto, em relação à intenção de recriar uma nova humanidade, mais pacífica e fiel, é eficaz.

O tema da disfunção do mundo terrestre é desdobrado em mais outras figuras, além do lobo e das ovelhas, em geral, todas de animais. No verso 304, a onda leva leões fulvos (*fuluos uehit unda leones*), ou seja, a força do leão, qualidade típica do rei dos animais, não tem função, assim como ocorre, no verso 305, com os tigres, cuja agilidade é ineficaz contra as ondas (*unda uehit tigres*). Além disso, no mesmo verso, os chifres do javali, considerados poderosíssimos, tais quais os raios de Júpiter, são inúteis (*nec uires fulminis apro*). Também, no verso seguinte (306), a velocidade das pernas do cervo é igualmente inútil. Provoca-se, com o dilúvio, a igualdade entre as qualidades dos animais e a disfunção de papéis.

Por fim, nos versos 307 e 308,

*Quaesitisque diu terris, ubi sistere possit,
In mare lassatis uolucris uaga decidit alis.*

E por terras muito tempo procuradas, onde possa pousar,
a ave com asas exaustas cai no mar,

²²⁷ Ovídio concentra sua atenção nos animais, que são forçados a nadar e a mergulhar em uma situação paradoxal (antes de finalmente se afogar). Sêneca *Q Nat.* 3.27.13 escolheu esta passagem como inepta por causa da sua brincadeira em um contexto de destruição universal. O lobo é regularmente o inimigo predador de ovelhas. Um lugar comum nas visões do mundo ideal (Quarta Bucólica de Virgílio, o décimo sexto Épodo de Horácio e os profetas do Antigo Testamento, como Isaías 11: 6) é que a hostilidade entre os animais cessará: o lobo habitará com o cordeiro. Ovídio toma esse tema idílico e mostra que as duas espécies compartilham a mesma atividade sem hostilidade, mas não como símbolo de paz e segurança. Ambos estão nadando por suas vidas.

o último animal mencionado é a ave, cujo voo é descontinuado devido ao cansaço. Nenhum animal que depende do ar para respirar é poupado, assim como nenhuma construção humana. O mundo, portanto, entre os homens e os animais torna-se inabitável. O mundo dos animais aéreos, por fim, sucumbe às águas.

O enfoque às construções humanas (colheitas, casas, santuários, objetos sagrados, torres, fazenda, telhados, cidades), afinal, sugerem o processo contrário à civilização, provocado pelo dilúvio. Já a predominância de descrição de animais sugere a perda das funções ou das habilidades e dos papéis dos animais.

Ovídio conclui a sequência figurativa voltando-se, por fim, à Geografia. O dilúvio, finalmente, cobre colinas e picos montanhosos, sugerindo a total cobertura do mundo terrestre pelas águas, como nos versos 309 e 310.

*Obruerat tumulos immensa licentia ponti
Pulsabantque noui montana cacumina fluctus.*

A liberdade desmedida do mar cobrira as colinas,
e vagas inéditas tocavam os picos montanhosos.

Os adjetivos, nesses versos, sugerem o processo de transformação. O mar transforma-se porque se amplia à máxima extensão; as vagas são inéditas porque, pela primeira vez, podem tocar os picos, dada o excesso de água. A hipérbole da imagem potencializa, portanto, o dilúvio.

Vale notar que, iconicamente, os termos *tumulos* e *montana cacumina*, respectivamente, colinas e picos montanhosos, estão no meio do verso; já os sintagmas nominais encontram-se à extrema direita do verso, enquanto os verbais à extrema esquerda do verso, sugerindo que os picos e as colinas estejam rodeados e cobertos por água. Pode-se, assim, visualizar os termos centrais, com destaque:

*Obruerat **tumulos** immensa licentia ponti
Pulsabantque noui **montana cacumina** fluctus.*

Ainda no verso 310, especificamente, *cacumina* e *fluctus* estão emparelhados, como se as vagas realmente tocassem os picos, por proximidade.

Com o mundo já coberto por águas, encerra-se o episódio do dilúvio. A fim de garantir coerência narrativa e ratificar a eficiência do dilúvio, que se propõe a destruir os homens, Ovídio ainda afirma, nos versos 311 e 312, que quem não morreu pelas águas morreu pela fome (*inopi uictu*).

O dilúvio, portanto, é a supremacia da mistura sobre a triagem. No entanto, ela não é descontrole, nem desordem, é um projeto divino de recriação da humanidade, que deve passar pela destruição para que possa ser recriada e mantida. Com as variações figurativas, haja vista a isotopia, notam-se, principalmente, a destituição da civilização e a inutilização das habilidades particulares de cada animal, como a força do leão e do tigre. No entanto, apesar de as águas terem coberto o mundo e a fome avassalado a parcela sobrevivente das águas, um casal salva-se: Deucalião e Pirra, protagonistas do próximo episódio.

4.8. Deucalião e Pirra (hex. 313-415)

*Separat Aonios Oetaeis Phocis ab aruis,
 Terra ferax, dum terra fuit, sed tempore in illo
 Pars maris et latus subitarum campus aquarum.
 Mons ibi verticibus petit arduus astra duobus,
 Nomine Parnasus, superantque cacumina nubes.
 Hic ubi Deucalion, nam cetera texerat aequor,
 Cum consorte tori parua rate uectus adhaesit,
 Corycidas nymphas et numina montis adorant
 Fatidicamque Themis, quae tunc oracla tenebat.
 Non illo melior quisquam nec amantior aequi
 Vir fuit, aut illa metuentior ulla deorum.
 Iuppiter ut liquidis stagnare paludibus orbem
 Et superesse uirum de tot modo milibus unum,
 Et supresse uidit de tot modo milibus unam,
 Innocuos ambo, cultores numinis ambo,
 Nubila disiecit nimisque aquilone remotis
 Et caelo terras ostendit et aethera terris.
 Nec maris ira manet positoque tricuspide telo
 Mulcet aquas rector pelagi supraque profundum
 Extantem atque umeros innato murice tectum
 Caeruleum Tritona uocat conchaeque sonanti
 Inspirare iubet fluctusque et flumina signo
 Iam reuocare dato. Caua bucina sumitur illi
 Tortilis, in latum quae turbine crescit ab imo,
 Bucina, quae, medio concepit ubi aera ponto,
 Litora uoce replet sub utroque iacentia Phoebos.
 Tunc quoque, ut ora dei madida rorantia barba
 Contigit et cecinit iussos inflata receptus,
 Omnibus audita est telluris et aequoris undis
 Et quibus est undis audita coercuit omnes.
 Iam mare litus habet, plenos capit alueus amnes,
 Flumina subsidunt collesque exire uidentur;
 Surgit humus, crescunt sola decrescentibus undis,
 Postque diem longam nudata cacumina siluae
 Ostendunt limumque tenent in fronde relictum.
 Redditus orbis erat; quem postquam uidit inanem
 Et desolatas agere alta silentia terras,
 Deucalion lacrimis ita Pyrrham affatur obortis:
 "O soror, o coniunx, o femina sola superstes,
 Quam commune mihi genus et patruelis origo,
 Deinde torus iunxit, nunc ipsa pericula iungunt,
 Terrarum, quascumque uident occasus et ortus,
 Nos duo turba sumus; possedit cetera pontus.
 Haec quoque adhuc uitae non est fiducia nostrae
 Certa satis; terrent etiamnunc nubila mentem.
 Quis tibi, si sine me fatis erepta fuisses,
 Nunc animus, miseranda, foret? quo sola timorem
 Ferre modo posses? quo consolante doleres?
 Namque ego, crede mihi, si te quoque pontus haberet,
 Te sequerer, coniunx, et me quoque pontus haberet.
 O utinam possim populos reparare paternis
 Artibus atque animas formatae infundere terrae!
 Nunc genus in nobis restat mortale duobus,*

Sic uisum superis, hominumque exempla manemus.”
Dixerat et flebant. Placuit caeleste precari
Numen et auxilium per sacras quaerere sortes.
Nulla mora est; adeunt pariter Cephisidas undas,
Vt nondum liquidas, sic iam uada nota secantes.
Inde ubi libatos inrorauere liquores
Vestibus et capiti, flectunt uestigia sanctae
Ad delubra deae, quorum fastigia turpi
Pallebant musco stabantque sine ignibus arae.
Vt templi tetigere gradus, procumbit uterque
Pronus humi gelidoque pauens dedit oscula saxo
Atque ita: “si precibus” dixerunt “numina iustis
Victa remollescunt, si flectitur ira deorum,
Dic, Themí, qua generis damnum reparabile nostri
Arte sit et mersis fer opem, mitissima, rebus.”
Mota dea est sortemque dedit: “Discedite templo
Et uelate caput cinctasque resolute uestes
Ossaque post tergum magnae iactate parentis.”
Obstipere diu rumpitque silentia uoce
Pyrrha prior iussisque deae parere recusat
Detque sibi ueniam pauido rogat ore pauetque
Laedere iactatis maternas ossibus umbras.
Interea repetunt caecis obscura latebris
Verba datae sortis secum inter seque uolulant.
Inde Promethides placidis Epimethida dictis
Mulcet et: “aut fallax” ait “est sollertia nobis,
Aut pia sunt nullumque nefas oracula suadent.
Magna parens terra est; lapides in corpore terrae
Ossa reor dici; iacere hos post terga iubemur.”
Coniugis augurio quamquam Titania mota est,
Spes tamen in dubio est; adeo caelestibus ambo
Diffidunt monitis; sed quid temptare nocebit?
Discidunt uelantque caput tunicasque recingunt
Et iussos lapides sua post uestigia mittunt.
Saxa (quis hoc credat, nisi sit pro teste uetustas?)
Ponere duritiem coepere suumque rigorem
Mollirique mora mollitaque ducere formam.
Mox, ubi creuerunt naturaque mitior illis
Contigit, ut quaedam, sic non manifesta, uideri
Forma potest hominis, sed uti de marmore coepta
Non exacta satis rudibusque simillima signis.
Quae tamen ex illis aliquo pars umida suco
Et terrena fuit, uersa est in corporis usum;
Quod solidum est flectique nequit mutatur in ossa;
Quae modo uena fuit sub eodem nomine mansit;
Inque breui spatío, superiorum numine, saxa
Missa uiri manibus faciem traxere uirorum
Et de femineo reparata est femina iactu.
Inde genus durum sumus experiensque laborum
Et documenta damus qua simus origine nati.

[A Fócida separa as regiões da Aônia dos campos do Eta, terra fértil, enquanto era terra, mas, naquele tempo, era parte do mar e um campo amplo de águas repentinas. Ali, uma montanha alta, com dois picos, eleva-se às nuvens de nome Parnaso, e os cumes superam as nuvens. Então ali, pois a água cobrira todo o restante, Deucalião, carregado em um pequeno barco, com a companheira de leite,

desembarcou; e adoram as ninfas da Corícia, divindades dos montes, e a profética Têmis, que, então, possuía os oráculos. Não houve homem algum mais virtuoso do que ele, nem mais amante da igualdade, nem outra mais temente aos deuses do que ela.

Júpiter, vendo o mundo inundar-se com águas paradas transparentes e um só homem sobreviver de tanta quantidade de milhares e uma só sobreviver de tanta quantidade de milhares, ambos inocentes, ambos adoradores das divindades, dissipou as nuvens e, afastadas as tempestades com o Aquilão, revela, também, as terras ao céu e o éter às terras. Nem a ira do mar permanece, e, com a lança tricúspide posta, o tirano do mar afaga as águas e chama Tritão azulado, emergente sobre o abismo e também coberto nos ombros com concha nascida, e ordena assoprar na concha sonora e, assim, chamar já de volta os rios e as ondas com o sinal dado. A buzina oca é tomada por ele, a qual, desde a espiral da base, cresce pelo corpo, buzina torcida que, depois que recebeu ar, no meio do mar, enche com som os litorais que jazem sob cada um dos Febos. Também agora, quando a boca molhada do deus, com barba que escorre, tocou e soou, inflada, ordens de retirada, foi ouvida por todas as águas da terra e do mar e fez parar todas as águas pelas quais foi ouvida. Já tem o mar litoral, o leito ocupa os rios cheios, os rios descem e os montes são vistos despontar, a terra surge, crescem os territórios com as águas decrescentes. Após um longo dia, os cumes desnudados das árvores revelam-se e carregam o lodo deixado na fronde.

O mundo foi restaurado. Quando Deucalião viu-o vazio e viu as terras desertas estarem em profundo silêncio, assim fala à Pirra, com lágrimas caindo: “Ó prima, ó esposa, ó mulher, única sobrevivente, quem a raça com origem comum de parentesco, depois o leito, uniu a mim, agora unem os mesmos perigos; das terras, de toda quantas o ocaso e o nascente veem, nós dois somos a população; o mar possui todo o restante. Esta confiança em nossa vida até agora não é suficientemente garantida: as nuvens ainda agora aterrorizam a mente. Ó digna de compaixão, qual seria, agora, teu estado, se tivesses sido salva sem mim? De que modo poderias suportar, sozinha, o medo? Sofreria com qual consolo? Eu, pois, acredita em mim, seguir-te-ia, ó esposa, se também o mar a tivesse, e também o mar ter-me-ia. Ó se eu pudesse restaurar os povos com as artes paternas e também povoar a terra de seres vivos! Agora a raça mortal sobrevive em nós dois, assim é visto pelos deuses, e restamos modelos de homens.”

Dissera, e choravam. Resolveu implorar proteção ao céu e buscar auxílio nos oráculos sagrados. Sem demora, vão juntos para as águas do Céfiso, ainda que não límpidas, que já sulcam, de notável leito. Daquele lugar, verteram os líquidos libados nas vestes e na cabeça. Retornam os caminhos aos santuários da deusa sagrada, cujos picos desbotam-se com um musgo sujo, sem fogos no altar. Desde que tocaram os degraus do tempo, ambos prostraram-se inclinados ao chão e, temerosos, deram beijos na pedra fria. Então, assim disseram: “Se com preces justas amolecem os deuses vencidos, se a ira dos deuses abrandasse, digas, ó Têmis gentilíssima, de que forma o dano de nossa raça seja reparável e tragas socorro às coisas enterradas. A deusa foi comovida e deu o oráculo: Saí do templo, cobri a cabeça, affrouxai as vestes cingidas e lançaí pelas costas os ossos da grande mãe.

Espantaram-se por muito tempo. Pirra é a primeira a romper os silêncios com a voz, recusa obedecer às ordens da deusa e roga que lhe desse perdão, com a fala trêmula, e receia ofender as sombras maternas com os ossos lançados. Enquanto isso, repetem, consigo, as palavras obscuras do oráculo dado, com enigmas secretos, e refletem entre si. Até que o filho de Prometeu acalma a filha de Epimeteu, com palavras calmas, e diz: “Ou a sagacidade nos é falaciosa ou os oráculos são piedosos e não sugerem nenhum ato ímpio. A grande mãe é a terra; as pedras no corpo da terra penso ela ter chamado de ossos; nós somos ordenados a lançá-las pelas costas”. A Titânia comoveu-se com a interpretação do esposo, no entanto, a espera ainda hesita; a tal ponto ambos desconfiavam dos conselhos celestes, mas fará mal tentar? Afastam-se, velam a cabeça e soltam as túnicas e arremessam as pedras ordenadas para trás de seus passos. As pedras começaram a dispensar a sua dureza e rigor (quem acreditaria nisso, senão atestasse a antiguidade?) e a amolecer com vagar e a tomar forma, amolecidas. Depois, onde cresceram e a natureza mais brande lhes tocou, como uma certa forma humana, ainda não clara, pode ser vislumbrada, mas como se iniciada em mármore não suficientemente acabada, e parecidíssima com rudes estátuas. Ainda uma parte deles estava úmida e terrosa, com um certo sulco. O que era sólido e incapaz de ser dobrado é transformado em ossos; aquilo que foi veio, permaneceu sob o nome de veia. E, em curto tempo, pelo desejo dos deuses, as pedras lançadas pelas mãos do homem ganharam o aspecto de homens, e, do lançamento feminino, mulher reviveu-se. Por isso, somos uma raça dura, que sofre de trabalhar. E damos provas da origem de que nascemos.]

No episódio de Deucalião e Pirra, nos hexâmetros 313 a 415, conta-se a recriação da humanidade, como nova geração, advinda da pedra. Deucalião e Pirra são os sobreviventes do dilúvio. Júpiter abrandando-se e dissipa as nuvens, aliviando o dilúvio, para que os dois sobrevivessem. O deus olímpico enterneca-se porque percebe, tanto em Deucalião quanto em Pirra, a virtude, mais especificamente, o temor aos deuses. Assim, o ilustre casal recebe instruções da deusa Têmis para reconstituir a humanidade. Obedientes aos deuses, o filho de Prometeu e a filha de Epimeteu recriam os homens. Tendo em vista a transformação de pedras em seres humanos, encerra-se o episódio com a humanidade refeita, pós-dilúvio.

Como em um filme em que a câmera volta-se, de modo panorâmico, para a paisagem, Ovídio inicia o episódio com um olhar geográfico e amplo: descreve a Fócida, em que há uma montanha muito alta, com dois picos às nuvens. Trata-se do Monte Parnaso, cujo cume ultrapassa as nuvens.

Vale ressaltar que, iconicamente, ao sugerir a altura extrema dos picos do monte que tocam as nuvens, o termo *cacumina* está ao lado das nuvens, como se a noção de verticalidade estivesse sensorialmente expressa na disposição horizontal do verso. Assim, pode-se visualizar o hexâmetro da seguinte forma:

Nomine Parnasus, superantque cacumina nubes,

como se as palavras sobrepujassem-se, gradativamente. A horizontalidade do verso, portanto, sugere a dimensão vertical dos picos, junto das nuvens.

Acresce-se ainda que a imagem de um monte com dois picos retoma a ideia de Deucalião e Pirra como um casal (SANTOS, 2010). O duplo da imagem casa com a ideia da preservação de dois sobreviventes, que estão unidos, no alto. Assim, pode-se perceber uma questão de dualidade. “Segundo Allen e Greenough (1890, p. 17), não é correto dizer *uerticibus duobus*, pois o Parnaso tem apenas um pico principal” (SANTOS, 2010, p. 191). Certamente Ovídio construiu a imagem do monte dessa forma com a intenção de “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)” (SANTOS, 2010, p. 191). Essa ideia de dualidade, das duas unidades singulares, confirma-se seja com a imagem dos dois picos do Parnaso, seja com a imagem de Deucalião e Pirra, macho e fêmea, *unum* (I, 325) e *unam* (I, 326), de que a humanidade será recriada (SANTOS, 2010). A dualidade, portanto, é a geratriz da própria vida (SANTOS, 2010, p. 192).

Infere-se, também, que esse Monte, devido à sua extrema altura, conservou, mesmo com o dilúvio, um pequeno pedaço de terra por onde Deucalião e Pirra pudessem desembarcar. Ressalta-se que o primeiro ato do casal, desembarcando, é prestigiar os deuses, adorando as ninfas da região e, principalmente, a deusa Têmis, detentora da profecia.

Vale notar que a descrição geográfica tem inspiração grega, uma vez que Ovídio descreve regiões da Grécia, diferentemente do escritor romano Higino – que transfere o Monte Parnaso ao Monte Etna, na Sicília, romanizando a história (OVID, 1988, p. 181).

Ovídio ressalta, nos hexâmetros 322 e 323,

*Non illo elior quisquam nec amantior aequi
Vir fuit, aut illa metuentior ulla deorum.*

Não houve homem algum mais virtuoso do que ele, nem mais amante da igualdade,
nem outra mais temente aos deuses do que ela,

a virtuosidade do casal: amam a justiça e temem aos deuses. Em oposição, a última raça dos homens era criminoso e desprezava os deuses; logo, Deucalião e Pirra seriam exceções como exemplo de ser humano.

Vale ressaltar ainda que, como casal, Deucalião e Pirra mostram-se unidos e participam de todo o processo de reconstrução juntos, seja na ação – atirando as pedras – seja no diálogo – conversando sobre o enigma dado por Têmis. Notadamente a união marca a relação do casal, que suplica aos deuses, com frequência, haja vista a ausência de humanidade, por isso a solidão dos dois.

A reciprocidade entre Deucalião e Pirra pode ser sutilmente sugerida na semelhança entre o verso 325, que se refere a Deucalião, com o verso 326, sobre Pirra. O trecho enfatiza que, em uma quantidade imensa de homens e mulheres, é surpreendente só um homem, Deucalião, sobreviver, assim como só uma mulher, Pirra.

*Et superesse uirum de tot modo milibus unum,
Et supresse uidit de tot modo milibus unam,*

e um só homem sobreviver de tanta quantidade de milhares
e uma só sobreviver de tanta quantidade de milhares

o efeito de união pode ser percebido pela construção expressiva do verso, tendo em vista a semelhança entre os hexâmetros. Também é possível notar que, assim como a sobrevivência do

casal – enquanto toda a humanidade perece – é um fato inusitado, é também espantosa a coincidência do encontro amoroso, dentre tantas possibilidades de homens e mulheres.

In the line that almost word for word repeats 325, virum is dropped and videt (which starts off like it) replaces it. The very repetitiveness of the two lines resulted in 326 being omitted by a group of good MSS. As Lee suggests, the similarity between man and woman emphasizes their like-mindedness, an ideal marital quality (OVID, 1998, p. 182).²²⁸

Essa semelhança, mais visualmente, sublinha um grau elevado de confiança entre o casal. O paralelismo presente em ambos os versos pode ser notado, novamente, nos hexâmetros 361 e 362, em que Deucalião declara-se, dizendo que, caso Pirra tivesse se afogado, ele também se afogaria:

*Namque ego, crede mihi, si te quoque pontus haberet,
Te sequerer, coniunx, et me quoque pontus haberet,*

Eu pois, acredita em mim, seguir-te-ia, ó esposa,
se também o mar a tivesse, e também o mar ter-me-ia

Essas coincidências de sequência de palavras, quando se referem ao casal, potencializam o efeito de união associado a ele e sugerem um valor matrimonial desejável. O par de versos expressam, logo, a união do par, por semelhança ou paralelismo.

Ovídio, dessa forma, sugere, seja no conteúdo, seja na expressão, valores religiosos e matrimoniais, em relação à moralidade, consoantes com o desejo de Júpiter para a sua nova geração. Com Deucalião e Pirra, percebe-se o retorno da piedade e de outras virtudes, como a simplicidade e a honestidade.

No entanto, nesse episódio, Júpiter deixa o protagonismo, sendo apenas responsável por parar o dilúvio e poupar a vida dos dois sobreviventes. Têmis é a deusa que se torna peça chave para a nova criação, haja vista sua função coadjuvante, de doar o saber a Deucalião e Pirra sobre a reconstrução humana. *“Leaving it to us to infer Jupiter’s motives, Ovid merely describes the god’s actions to end the Flood. He reverses what he did in 262 ff., where he locked up the north wind, then let the rain clouds take over the skies”* (OVID, 1998, p. 182).²²⁹

²²⁸ No verso que quase, palavra por palavra, repete o 325, *virum* é descartado e *videt* (que começa como ele) substitui-o. A repetição dos dois versos resultou em 326 sendo omitido por um grupo de bons manuscritos. Como Lee sugere, a semelhança entre homem e mulher destaca o pensamento em comum dos dois, uma qualidade conjugal ideal.

²²⁹ Deixando-nos inferir os motivos de Júpiter, Ovídio apenas descreve as ações do deus para acabar com a inundação. Ele inverte o que fez em 262, onde ele trancou o vento do norte, então deixou as nuvens da chuva dominarem os céus.

A descrição do fim do dilúvio é cinematográfica na medida em que explora detalhes das figuras e da ação narrativa. O Aquilão, agora, dissipa as nuvens tempestuosas. Pressupõe-se que Júpiter tenha feito a ação contrária ao dilúvio: prendeu o Noto e liberou o Aquilão, haja vista a prisão deste nas cavernas de Éolo para que aquele, liberado, possa provocar tempestades e fazer chover, no episódio anterior. “*He reverses what he did in 262 ff.*” (OVID, 1998, p. 182).²³⁰ O controle dos ventos não deixa de ser um controle climático. Júpiter, pois, tem o domínio do clima.

Revertendo as ações, como em um filme em *reward*, assim como Netuno foi convocado para soltar as águas com máxima força, o deus do mar afaga as águas (*mulcet aquas*), valendo-se de seu tridente (*telo tricuspidē*). Em seguida, o senhor das águas convoca seu subalterno, Tritão, a chamar de volta os rios, mediante o som da buzina oca, isto é, uma espécie de instrumento de Tritão, que dá ordens, tal qual um trompete militar. *Triton is regularly equipped with a large conch shell that serves him as a horn. This is probably the first time in myth that it functions as a military trumpet* (cf. *bucina* 335) (OVID, 1998, p. 183).²³¹

Dessa forma, sob ordem dos deuses, o dilúvio cessa e as águas retornam. O fim do dilúvio é uma ação que retrocede, passo a passo. Afinal, o mar, que não tinha litoral, agora tem; os rios que subiram descem; os montes que foram cobertos mostram-se; os cumes das árvores aparecem, expondo o resquício do dilúvio: o lodo. Vale lembrar que o lodo é constituído por matérias orgânicas misturadas a terras, “que se efetua no fundo das águas do mar, de rios, de lagos etc.” (HOUAISS, 2001). Ou seja, esse lodo, fruto da mistura de terra e de elementos marinhos, é o vestígio do dilúvio recém-desfeito, ainda fresco.

No verso 348, enfim, Ovídio confirma o fim do dilúvio:

Redditus orbis erat (...)

O mundo foi restaurado,

porém, ele agora é vazio e encontra-se em profundo silêncio. O apelo à sinestesia evoca um mundo potencialmente deserto (*Et desolatatas agere alta silentia terras*).

Deucalião, filho de Prometeu, caracterizados pela astúcia e inteligência, inicia o seu discurso piedoso. Ele começa chamando Pirra três vezes: *o soror, o coniunx, o femina* (ó prima, ó esposa, ó mulher. Vale lembrar que Pirra, sendo filha de Epimeteu, irmão de Prometeu, pai

²³⁰ Ele reverteu o que fez em 262.

²³¹ Tritão está normalmente equipado com uma grande concha que lhe serve como uma corneta. Essa é provavelmente a primeira vez, no mito, que ela funciona como uma trombeta militar (ver *bucina* em 335).

de Deucalião, faz a esposa ser também prima do marido. A gradação é expressiva uma vez que parte do mais familiar (*soror*) ao mais sexualizado (*femina*), pressupondo uma transformação da experiência de casal. A história de Deucalião incide no aprendizado paterno e numa sugestão da procriação, em que se percebe um amadurecimento sexual. Há, nesse sentido, mais uma metamorfose, associada às fases da vida.

Deucalião não sabe como ser pai, isto é, desconhece as artes paternas (*paternis artibus*, nos hexâmetros 363 a 364). Como casal, Deucalião e Pirra precisam estabelecer-se, transformando a experiência matrimonial.

They are devoted to each other, a perfect example of mutuality in marriage; totally devout toward the gods (an obvious disproof of Jupiter's sweeping condemnation); but incredibly simple-minded. This is shown in Pyrrha's shocked and indignant response to the ambiguities of Themis's oracle, but also in the comically naive problem they seem to have about how children are made (397-80) (OVID, 1998, p. 181).²³²

A ingenuidade do casal, portanto, precisa ser transformada em ações eficazes que garantam a perpetuação da espécie. Juntos, eles devem problematizar a situação e enfrentar, com astúcia e união, os desafios. Tanto é que o enigma dado por Têmis é, inocentemente, recusado por Pirra e, depois, compreendido por Deucalião, após diálogo.

Deucalião, por seu discurso, mostra-se lamentoso, haja vista, por exemplo, a frequência das apóstrofes, como no hexâmetro 351 e 363. Com recorrência, o casal chora, temendo a situação desolada da terra (no hexâmetro 367: *flebant*). O tom confessional, entre os amantes, é percebido na medida em que Deucalião – cuja voz predomina no texto – faz perguntas à esposa, supondo um sofrimento desmedido, caso ela tivesse sobrevivido sozinha. Como numa declaração amorosa excessiva, o amante confessa que, caso ela tivesse sido levada pelo mar, ele próprio se levaria, a fim de ter o mesmo destino, não vivendo só:

*Namque ego, crede mihi, si te quoque pontus haberet,
te sequer, coniunx, et me quoque pontus haberet.*

(OVÍDIO, I, 361-362)

Eu, pois, acredita em mim, seguir-te-ia, ó esposa,
se também o mar a tivesse, e também o mar ter-me-ia.

²³² Eles se dedicam um ao outro, um exemplo perfeito de reciprocidade no casamento; totalmente devoto em relação aos deuses (uma prova óbvia da condenação de Júpiter); mas incrivelmente ingênuos. Isso é mostrado na resposta chocada e indignada de Pirra às ambiguidades do oráculo de Têmis, mas também no problema comicamente ingênuo que eles parecem ter sobre como as crianças são feitas (397-80).

Vale perceber que o discurso patético de Deucalião é, portanto, amoroso e piedoso, soando como um grande lamento. Infere-se, assim, uma personalidade nada agressiva de Deucalião, pelo contrário.

Bömer finds the pathos of these rhetorical questions barely tolerable for “modern taste”. However, it brings out the significant contrast between Jupiter’s rhetoric and Deucalion’s; the human being is filled with love, concern, and trust for another. And these were the people Jupiter tried to exterminate as hopelessly degenerate! (OVID, 1998, p. 184).²³³

Logo, enquanto o discurso de Júpiter – no episódio em que julga a ação de Licaão e persuade o público formado por deuses a apoiar a destruição da raça humana – expressa fúria e astúcia, por querer punir e persuadir, a fala de Deucalião transparece ternura pela humanidade. Ele sofre e lamenta pelo mundo vazio. Note-se, por fim, que é o discurso patético de Deucalião que convence Têmis a professar o oráculo, garantindo ao casal o saber necessário para recriar a humanidade. A piedade do homem, nesse contexto, ultrapassa a dos deuses.

Ainda em relação às transformações, analogamente à ira dos deuses que se abrandam e às pedras atiradas por Deucalião e Pirra, as quais amolecem, Têmis é comovida, como se transformasse o ânimo pelo discurso do homem. Novamente, a palavra ou o discurso gera metamorfose, em um contexto metalinguístico. A oposição duro e mole é, pois, recorrente nesse episódio. Os ânimos, afinal, podem se abrandar como as pedras podem amolecer.

Nos hexâmetros 377 a 381,

*Atque ita: “si precibus” dixerunt “numina iustis
Victa remollescunt, si flectitur ira deorum,
Dic, Themis, qua generis damnum reparabile nostri
Arte sit et mersis fer opem, mitissima, rebus.”
Mota dea est (...).*

Se com preces justas amolecem os deuses vencidos,
se a ira dos deuses abrandam-se,
digas, ó Têmis gentilíssima, de que forma o dano de nossa raça
seja reparável e tragas socorro às coisas enterradas.
A deusa foi comovida (...),

²³³ Bömer considera o *pathos* dessas questões retóricas dificilmente toleráveis para o "gosto moderno". No entanto, isso traz o contraste significativo entre a retórica de Júpiter e a de Deucalião; o ser humano está cheio de amor, preocupação e confiança pelo outro. E essas foram as pessoas que Júpiter tentou exterminar como perdidamente degeneradas!

“*the softening of Themis anticipates that of the stones which will turn into the new inhabitants of earth*” (OVID, 1998, p. 185).²³⁴ Assim, antecipa-se a metamorfose principal do episódio em que o duro torna-se mole. Ou seja, o amolecimento, seja de substâncias, como a pedra, seja do ânimo, furioso, é o fenômeno central do episódio. Os termos *remollescunt*, *flectitur* e *mota* sugerem, com mais precisão, o abrandamento ou amolecimento, principalmente do ânimo dos deuses. A prece, tal qual o discurso, em nível poético-retórico, é capaz de transformar a “opinião” dos deuses em relação à humanidade. A palavra, portanto, é agente de transformação.

Percebe-se, também, que Deucalião e Pirra seguem, durante a ação narrativa, “receitas” ou procedimentos como método de abrandamento dos deuses e reconstituição da raça humana. Os dois amantes, afinal, respeitam aos deuses e, sob orientação divina, concluem “passos” ou tarefas. Dessa forma, conhecedores de ritos, Deucalião e Pirra, após chorar:

- 1) imploram aos céus;
- 2) dirigem-se aos oráculos;
- 3) vão às águas do Céfiso;
- 4) vertem líquidos nas vestes e na cabeça;
- 5) vão aos santuários de Têmis, ainda com musgo e sem fogos sagrados;
- 6) prostram-se inclinados ao chão;
- 7) beijam a pedra fria, como forma de submissão aos deuses;
- 8) com palavras respeitosas, pedem, em suma, a transformação dos ânimos dos deuses,

para que se abrande a ira.

Após as tarefas, que sublinham um comportamento temeroso do casal em relação aos deuses – uma virtude – o oráculo revela o procedimento necessário para que se reverta a humanidade. Trata-se de outra receita para que se consiga reestabelecer os seres humanos e, por consequência, o mundo.

Ovídio enfatiza o caráter temeroso de Deucalião e de Pirra, nos hexâmetros 375 e 376, que narram ações que denotam humildade e prostração perante os deuses.

*Vt templi tetigere gradus, procumbit uterque
Pronus humi gelidoque pauens dedit oscula saxo*

Desde que tocaram os degraus do templo, ambos prostaram-se inclinados ao chão e, temerosos, deram beijos na pedra fria.

²³⁴ (...) o abrandamento de Têmis antecipa o das pedras que se converterão nos novos habitantes da Terra.

Ambos são, pois, temerosos, uma vez que, mal pisam no templo, já se prostram, demonstrando clara submissão aos deuses. Nesse episódio, o caráter piedoso e virtuoso de Deucalião e Pirra é notadamente ressaltado.

A deusa Têmis oferece aos dois, engimaticamente, o saber necessário para reconstruir a humanidade. Tendo decifrado o enigma dado pela deusa, após hesitações, detêm o saber e realizam a performance, que consiste em lançar às costas pedras, para que se transformem em homens, por ação dos deuses.

Ao receber o enigma de Têmis, no entanto, Pirra opõe-se, por recear transgredir a memória dos antepassados. A fala de Pirra marca uma postura igualmente piedosa. Ovídio explicita a resposta de Pirra ao enigma da deusa porque sublinha, agora do ponto de vista feminino, a virtude moral. Para Pirra, também, o antepassado é sagrado. Essa atitude, apesar de simples, uma vez que sugere uma ingenuidade diante do enigma de Têmis, é bem vista pelos deuses.

(*...*) *rumpitque silentia uoce*
Pyrrha prior iussisque deae parere recusat
Detque sibi ueniam pauido rogat ore pauetque
Laedere iactatis maternas ossibus umbras.

Pirra é a primeira a romper os silêncios com a voz,
 recusa obedecer às ordens da deusa
 e roga que lhe desse perdão, com a fala trêmula,
 e receia ofender as sombras maternas com os ossos lançados.

É interessante perceber, portanto, que Pirra recusa a obedecer à ordem de Têmis, qual seja, lançar os ossos da mãe, porque é virtuosa. Seu receio, dito com a “fala trêmula” demonstra um profundo respeito com os restos mortais do antepassado.

Enfim, após Deucalião perceber que o enigma de Têmis não era uma blasfêmia, mas uma metáfora, o casal assume a ordem que lhe foi dada. Tendo o dever de restaurar a humanidade, podendo fazê-lo, com o saber dado pela deusa, Deucalião e Pirra iniciam o “passo a passo” da recriação:

- 1) Saem do templo;
- 2) velam a cabeça;
- 3) soltam as túnicas;
- 4) arremessam pedras às costas.

Cumprido o ritual, as pedras transformam-se: perdem, gradativamente, a dureza e amolecem. A flexibilidade das pedras pode sugerir uma relação análoga com a ira – dura – dos deuses, que, diante do temor do casal sobrevivente, abrandam-se.

A descrição da metamorfose da pedra em homem é notadamente vívida. O procedimento de transformação de pedras em homens é muito semelhante à produção de uma escultura, em andamento. Nos hexâmetros 404 a 406,

*Contigit, ut quaedam, sic non manifesta, uideri
Forma potest hominis, sed uti de marmore coepta
Non exacta satis rudibusque simillima signis.*

Depois, onde cresceram e a natureza mais branda lhes tocou, uma certa forma humana, ainda não clara, pode ser vislumbrada, mas como se iniciada em mármore não suficientemente acabada, e parecidíssima com rudes estátuas.

Novamente, haja vista que essa metamorfose seja uma ação de deuses (*numine superiorum*, no hexâmetro 411), está implícita a ideia do *opifex rerum*, isto é, do deus artista. Mais uma vez, a atividade de criação do mundo é uma atividade, em nível metalinguístico, artística. Ressalta-se que o caráter metalinguístico pode ser percebido, nessa obra ovidiana, desde a proposição e a invocação.

Sejam das mulheres advindas das pedras atiradas por Pirra, sejam dos homens, por Deucalião, Ovídio compara a metamorfose como um processo artístico e analógico. Artístico na medida em que se compara ao mármore e à escultura, em nível metalinguístico; analógico porque se nota uma relação entre dureza e moleza e as partes do corpo. Assim, as partes mais sólidas tornam-se os ossos; as partes mais moles, a carne. Os sulcos da parte terrosa transformam-se em veias, sugerindo que elas sejam o caminho do sangue como os sulcos sejam o caminho do rio.

Nessa descrição, percebe-se o modo ovidiano de ver o mundo – como um sistema – a partir da metonímia e dos traços marcantes dos objetos. No episódio do Caos, muito semelhante à lua, cujos chifres crescem e transformam-na em cheia, os sulcos da terra tornam-se as veias do corpo. Trata-se de mais uma micronarrativa de transformação.

O episódio – de caráter etiológico – explica a nova origem do homem, advindo não mais do barro, mas da pedra, por isso essa nova raça é dura e sofre de trabalhar. Infere-se, portanto, que a Idade de Ferro continua, tendo o homem a necessidade do esforço para sobreviver.

Encerrada a transformação de pedras em homens, a humanidade é restabelecida e a ação piedosa de Deucalião e Pirra é sancionada. Falta, no entanto, restabelecer os animais, atividade

de criação de responsabilidade da própria Terra. Assim, tendo em vista as transformações do que é duro em mole, do que é ira em calma, do que é pedra em ser humano, o mundo é repovoado.

O episódio seguinte, que consiste nos hexâmetros de número 416 a 451, narra a criação dos animais e das feras, focalizando a terrível serpente Pítón. No entanto, ainda neste episódio, pode-se considerar que o ciclo cosmogônico, com ênfase na perspectiva antropocêntrica, é encerrado. A humanidade, afinal, foi refeita, pós-dilúvio. Faltam os animais.

4.9. Criação dos animais e da serpente Píton (hex. 416-451).

*Cetera diuersis tellus animalia formis
 Sponte sua peperit, postquam uetus umor ab igne
 Percaluit solis caenumque udaeque paludes
 Intumuere aestu fecundaque semina rerum
 Viuaci nutrita solo, ceu matris in aluo,
 Creuerunt faciemque aliquam cepere morando.
 Sic ubi deseruit madidos septemfluus agros
 Nilus et antiquo sua flumina reddidit alueo
 Aetherioque recens exarsit sidere limus,
 Plurima cultores uersis animalia glaebis
 Inueniunt et in his quaedam modo coepta per ipsum
 Nascendi spatium, quaedam imperfecta suisque
 Trunca uident numeris et eodem in corpore saepe
 Altera pars uiuit, rudis est pars altera tellus.
 Quippe ubi temperiem sumpsere umorque calorque,
 Concipiunt et ab his oriuntur cuncta duobus;
 Cum sit ignis aquae pugna, uapor umidus omnes
 Res creat et discors concordia fetibus apta est.
 Ergo ubi diluuio tellus lutulenta recenti
 Solibus aetheriis altoque recanduit aestu,
 Edidit innumeras species partimque figuras
 Rettulit antiquas, partim noua monstra creauit.
 Illa quidem nollet, sed te quoque, maxime Python,
 Tum genuit populisque nouis, incognita serpens,
 Terror eras, tantum spatii de monte tenebas.
 Hunc deus arquitekens et numquam talibus armis
 Ante nisi in dammis capreisque fugacibus usus,
 Mille grauem telis, exhausta paene pharetra,
 Perdidit effuso per uulnera nigra ueneno.
 Neue operis famam possit delere uetustas,
 Instituit sacros celebri certamine ludos,
 Pythia perdomitae serpentis nomine dictos.
 Hic iuuenum quicumque manu pedibusue rotaue
 Vicerat aesculeae capiebat frondis honorem;
 Nondum laurus erat longoque decentia crine
 Tempora cingebat de qualibet arbore Phoebus.*

[A Terra gerou espontaneamente os outros animais, de formas diversas, desde que a umidade remanescente aqueceu-se muito com o fogo solar e a lama e os pântanos unidos incharam com o calor e as férteis sementes fecundas das coisas no vivaz solo, nutridas, como no útero da mãe, cresceram e tomaram alguma forma gradualmente. Assim quando deixou o Nilo septêmfluo os campos molhados e retornou suas correntes ao leito original e a lama fresca secou com o sol etéreo e os lavradores encontram muitos animais com as terras revolvidas e, entre eles, veem alguns apenas começados pelo próprio tempo de nascer, outros incompleto e mutilados em suas partes e, muitas vezes no mesmo corpo, uma parte vive, a outra é terra bruta. Naturalmente, quando a umidade e o calor combinam-se, concebem e, a partir da união dos dois, tudo se origina. Embora o fogo, em todas as vezes, seja o combatente da água, o úmido vapor cria todas as coisas, e a concórdia discordante é adequada à procriação.

Assim quando a terra reaqueceu, lamacenta pelo dilúvio recente, com os sois celestiais e com o calor do alto, espalhou inúmeras espécies, e parte reproduziu formas antigas, parte criou novas feras. Ela, por certo, recusasse, mas também a ti gerou, ó Píton gigantesca, serpente então desconhecida, dos novos povos, eras o terror, ocupavas muitos espaços da montanha. O deus que tem o arco destruiu-o, carregado de mil setas, com a alvaja quase vazia – antes nunca usara, com as tamanhas armas, a não ser contra corças e cabras em fuga – com veneno espalhado pelas feridas negras. Para que não possa destruir

a memória do feito, institui os jogos sagrados com uma célebre competição, denominados “Píticos”, devido ao nome da serpente subjugada. Nela, todo jovem que vencesse pela mão, pelo pé ou pela roda, conquistava a honra da folha de carvalho. O loureiro ainda não existia e Febo cingia as fronte graciosas de cabelo longo com qualquer árvore.]

Nos hexâmetros 416 a 451, tendo sido finalizada a reconstrução da raça humana, advinda da pedra, conta-se a recriação dos animais pela Terra. Ressalta-se que, embora os homens tenham sido moldados pelo desejo dos deuses (hex. 411), os animais não tiveram procedência divina, senão espontânea.

Nesse episódio, Ovídio concebe, de modo sintético, a “fórmula” da criação, qual seja, a união de opostos em equilíbrio, ou ainda, a “concordia discordante” (*discors concordia*). Procurando estabelecer uma concepção semicientífica, que ora se volta à explicação lógica da vida, por meio dos elementos em junção e equilíbrio, ora se volta ao mito, como explicação etiológica, esse episódio conta tanto a origem dos animais quanto a da fera Píton, a terrível serpente aniquilada pelas setas de Apolo.

Pode-se perceber, nos hexâmetros referentes a esse episódio, como Ovídio cria “ganchos” narrativos, com coesão, partindo de uma história a outra, sem aparente relação. Basicamente, Ovídio planeja encerrar a Cosmogonia para contar, na mesma sequência, a metamorfose de Dafne em loureiro, transformada enquanto fugia do amor de Apolo (HOWATSON, 2005). Para isso, haja vista a proeza coesiva que garanta unidade à narrativa, Ovídio aproveita-se da história do ressurgimento dos animais para sugerir que, junto deles, vieram também as feras. Como exemplo de monstro, conta-se sobre Píton, a terrível serpente, flechada à exaustão por Apolo.

A “ponte” narrativa, logo, é estabelecida, uma vez que a transformação de Dafne em loureiro insere-se nos mitos apolíneos. Após relatar a vitória de Apolo sobre Píton, Ovídio explica, brevemente, o surgimento dos jogos píticos, um dos mais importantes jogos gregos. O prêmio aos vencedores é a coroa de louro, no entanto, ela ainda não existia, pois não havia loureiro, uma vez que Dafne ainda não fora transformada.

Ovídio encerra a Cosmogonia com o mundo novamente estabelecido, por completo, considerando homens e animais, e foca sua longa narrativa em transformações, principalmente em virtude da relação conflituosa entre deuses e homens. O Livro I, dessa forma, encerra-se com o ciclo apolíneo, também com a história de Io e Argos e com o início do trágico relato de Faetonte, que tenta dirigir o carro do pai, Apolo.

Já o Livro II inicia-se com a queda de Faetonte. No Livro I, com o dilúvio, o elemento água é central, haja vista a importância dele à criação e à vida. Já no início do Livro II, o ciclo

de mitos volta-se ao elemento fogo (OVID, 1998, p. 221). Parte-se do plano terrestre e aquático, no Livro I, para o plano solar e aéreo, no Livro II.

No início do episódio da criação dos animais, no Livro I, nota-se a associação feita entre a terra e a mãe. A lama, que mistura água e terra, torna-se, por símile, o útero, espaço da procriação. Ovídio ainda exemplifica a procriação, por meio da terra úmida e do calor, com o rio Nilo. São as cheias do rio egípcio que provocam o nascimento: tendo a lama fresca secado ao sol, os lavradores encontram, na terra, a vida: ora completa, ora em estágio de formação, como se a lama fosse, de fato, um útero espontâneo. Novamente, a vida nasce da terra, retomando o episódio da criação do homem, que veio da união da terra com as águas do céu, ou seja, do barro, posteriormente moldado por Prometeu.

Nos hexâmetros 431 a 434,

*Quippe ubi temperiem sumpsere umorque calorque,
Concipiunt et ab his oriuntur cuncta duobus;
Cumque sit ignis aquae pugnax, uapor umidus omnes
Res creat et discors concordia fetibus apta est.*

Naturalmente, quando a umidade e o calor combinam-se, concebem e, a partir da união dos dois, tudo se origina. Embora o fogo, em todas as vezes, seja o combatente da água, o úmido vapor cria todas as coisas, e a concórdia discordante é adequada à procriação,

Ovídio estabelece a fórmula operacional do mundo físico (OVID, 1998, p. 188), que retoma os episódios iniciais da Cosmogonia, como se fosse a conclusão de todo o processo. Mais especificamente, após explicar o funcionamento da umidade e do calor e de como a natureza do fogo é contrária à água, Ovídio concebe a fórmula cosmogônica, que pressupõe o exato equilíbrio entre elementos distintos:

discors concordia fetibus apta est.

a concórdia discordante é adequada à procriação.

Ou seja, o fogo, na medida adequada em associação com a água, produz o vapor úmido. Essa nova substância combinada, que já não é nem água nem fogo, mas a junção de elementos dissonantes, é responsável por tudo gerar.

Nos hexâmetros 435 a 441, Ovídio retoma o dilúvio, cujo vestígio – as lamas e os pântanos, como “concórdia discordante” – gera a vida, sejam os animais, sejam os monstros. O poeta procura, sob a luz da filosofia epicurista, na esteira de Lucrécio, uma explicação

“científica”, que justifica o nascimento da vida a partir da combinação de elementos. Anderson comenta que, depois de Ovídio tecer uma explanação “científica” sobre a geração espontânea da vida – a partir da lama, com as águas recuadas – e de conceber a fórmula cosmogônica, o poeta focaliza as feras, com a figura de Píton (OVID, 1998).

Encerra-se a explicação de cunho naturalista para voltar-se ao plano mítico: a luta entre Apolo e Píton. Antes disso, o ciclo cosmogônico termina, sem cortes de narrativa. Após o dilúvio, enfim, tendo a terra sido restabelecida, com o relato da criação dos animais e das feras, conclui-se a Cosmogonia.

É relevante perceber que Ovídio, ao invés de estabelecer um corte no hexâmetro 434, concluindo a Cosmogonia e encerrando o Livro I com a síntese, continua o poema, sem qualquer interrupção, por meio do entrelaçamento de histórias: a partir das feras, conta-se o surgimento de Píton. Observa-se, notadamente, uma preocupação em interligar histórias, de modo bem coeso.

Ovídio conta, ainda, no Livro I: sobre a metamorfose de Dafne e Loureiro, cujas folhas, em forma de coroa, tornam-se prêmio dos jogos píticos; sobre a metamorfose de Io; sobre Argo; e, ainda, sobre o início da história de Faetonte, que continua no Livro II. Esse entrelaçamento narrativo, que visa a gerar um efeito de continuidade, ao longo dos quinze livros, é consequência da proposta de Ovídio em construir um *perpetuum carmen*, isto é, seu canto ininterrupto, como está na Proposição do poema, no quarto hexâmetro.

A aparente mistura entre o fim da Cosmogonia e o início do ciclo apolíneo, que continua no Livro II, sem uma distinção muito clara, demonstra, sem dúvidas, um projeto textual cuja progressão seja ininterrupta.

Ainda mais, Ovídio poderia ter encerrado o Livro I entre os hexâmetros 434 a 438 e ter iniciado o Livro II com a história de Apolo, Píton e Dafne, estabelecendo uma divisão bem delineada, em termos temáticos. No entanto, preferiu encerrar o Livro I no meio da história de Apolo e de Faetonte, seu filho, em continuação no Livro II, que se inicia *in media res*, com a descrição do palácio do sol.

A proposta de organização do texto das *Metamorfoses* é, claramente, arrolar histórias, de modo coeso, para que a leitura seja contínua, sem cortes ou capítulos demarcados. Trata-se, portanto, de um poema contínuo que não se interrompe, mas se transforma. Ou seja, o próprio *perpetuum carmen*, é, em si, uma metamorfose do discurso poético, em âmbito metalinguístico. Em relação à sucessão de histórias em sequência ininterrupta, o tradutor Farmhouse Alberto afirma que

(...) o mais importante nesse aspecto é justamente a sensação de um fluir. As histórias sucedem-se ininterruptamente, por vezes sobrepondo-se umas às outras, sem quebras, articulando-se em conjuntos que, por sua vez, vão formando novos grupos. O poema vai-se transformando, nuns casos, por analogia temática, noutros, por contraste (OVÍDIO, 2007, p. 20).

Mais uma vez, a metalinguagem encontra o mito, ambos trabalhados como fios entrelaçados, em que um se apoia no outro. As *Metamorfoses*, tanto no conteúdo, quanto na expressão, narram transformações. No final da leitura, não são somente os personagens – deuses, homens e coisas – que se transformam, assim como os ânimos e as índoles – é a experiência do leitor, haja vista o contato com o saber do poeta, cuja palavra torna-se o mundo ou a sua melhor consciência.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa teve como objetivo geral estudar, nos hexâmetros de número 1 a 451, presentes no Livro I, das *Metamorfoses*, de Ovídio, as figuras que expressam o tema da Cosmogonia. Procurou-se salientar, principalmente, a qualidade imagética do texto ovidiano, que se volta aos aspectos geométricos e físicos dos objetos (CHCHEGLÓV, 2010). Propôs-se descrever, portanto, a poética de Ovídio que estabelece um sistema cosmogônico.

O trabalho apresentou uma parte inicial, à guisa de introdução, que procurou contextualizar a obra, partindo do aspecto mais geral, como o autor e a localização da obra na produção dele, ao mais específico, como o resumo do enredo de cada Livro. Apresentou-se, também, o início do poema, a Proposição e a Invocação, como abertura da obra, não somente do episódio cosmogônico.

Em seguida, como trabalho de base dos Estudos Clássicos, produziu-se uma tradução, em prosa, sem equivalência poética, a fim de guiar o leitor na análise literária. A tradução, portanto, é de serviço, isto é, sua função é subsidiar a análise literária e explicitar a estrutura da língua latina, em âmbito gramatical, sem pretensão de ressaltar efeitos poéticos do texto. Para que o leitor tenha uma dimensão da poeticidade da obra ovidiana, elegeu-se a tradução de Bocage, em anexo, como referência de tradução poética. Além disso, acrescentaram-se, na tradução notas de cultura cujo objetivo é elucidar referências mítico-culturais romanas.

Após o estudo introdutório, a apresentação do texto latino, da tradução e das notas de cultura, inicia-se o estudo do cópulus. A análise pretendeu reconhecer unidades subtemáticas, em relação ao tema geral, a Cosmogonia, que dividiram o cópulus em partes. Abaixo, seguem a descrição e um comentário sintético sobre cada recorte subtemático.

Os hexâmetros de número 5 a 20 narram a origem do mundo, a partir do Caos, substância em que não houve, ainda, triagem. Ressaltaram-se, na análise, o estabelecimento de uma poética de negação, a fim de descrever, concretamente, o Caos, como estado da natureza em que os seres e os objetos do mundo físico ainda não estavam ordenados, sem disposição ou distinção no mundo. Conclui-se que o estágio inicial do universo é um estado de mistura, em que as substâncias encontram-se em tensão. Após o estabelecimento do lugar das coisas do mundo, o universo passa a ganhar distinção e a vida, tal qual a morte, pode existir. Ovídio, portanto, define o Caos por negação, isto é, enumerando o que ainda não existe, como a lua.

Percebeu-se, por fim, nesse episódio, como Ovídio, para caracterizar o mundo, centraliza o olhar em partes importantes dos objetos, sistematizando o mundo por metonímia. A partir, portanto, de traços peculiares dos seres e dos objetos do universo físico, Ovídio narra

as transformações, procurando uma relação de identidade e alteridade na concepção dos objetos. “Descobrem-se a semelhança e a diferença entre os objetos, suas gradações sutis. (...) Tudo isto pode ser descrito com a ajuda de traços simplíssimos dos objetos, que realizam um milagre: transformam o mundo num sistema” (CHCHEGLÓV, 2010, p. 147). Assim, as pontas da lua, tais quais chifres, crescem e transformam a lua crescente em cheia. O olhar do poeta, que sabe ver o mundo, constrói-o.

Nos hexâmetros 21 a 75, cujo tema centra-se na separação dos elementos, observa-se a passagem da mistura à triagem, em que os elementos ganham distinção e lugar no mundo. Ao ser organizado, por um deus ou pela própria natureza, o mundo é estabelecido, haja vista a densidade dos elementos. O que é mais pesado desce, o que é mais leve sobe. Assim, separam-se os quatro elementos fundamentais: água, terra, ar e fogo.

Esse deus anônimo ou a própria natureza, responsável pela organização de tudo – tal qual um artista que concebe sua arte – tem um método de criação, que pode ser descrito “passo a passo”. A criação do universo físico, portanto, ocorre por gradação, uma vez que há uma sequência, e baseia-se no peso e na propriedade dos elementos. Nesse momento, procurou-se observar a enumeração das figuras que, gradativamente, vão sendo organizadas. Por fim, notou-se uma relação metalinguística entre a separação dos elementos e o dizer, como ato ilocutório, que cria o mundo por meio da ordem verbal, principalmente por verbos jussivos.

Nos hexâmetros de número 76 a 88, o homem é criado. Encerra-se parte da Cosmogonia e inicia-se a Antropogonia, ou seja, tendo a terra sido formada, nasce o homem, a partir do barro, que seria a substância resultante das sementes do céu com a terra. Tendo o barro como substância primordial do homem, Prometeu molda-o, enformando-o. Nasce, assim, o ser humano, pelo corpo e pela palavra.

Vale observar que o homem diferencia-se de outros animais pela capacidade de voltar o olhar aos céus. Assim, estabelecendo uma dicotomia entre verticalidade e horizontalidade, o homem representa o ser que, na terra, estabelece a ligação com os deuses.

Com o homem formado, ele e a sua relação com os deuses passam a ser o foco das transformações, das histórias. Ademais, também se pôde notar, no processo de criação do mundo, o estabelecimento de uma sequência criacional:

Mistura → Triagem → Combinação → Enformação → Transformação.

Assim, inicialmente, o Caos surge como a mistura das substâncias do universo físico. A partir do Caos, os elementos fundamentais organizam-se, com distinção. Com a triagem, surgem a

terra, a água, o ar e o fogo. Após a separação, há a junção ou combinação de elementos antagônicos, em equilíbrio. Assim, combinam-se terra e água advinda do céu, sob forma de chuva. Essa combinação resulta no barro. Em seguida, por Prometeu, o barro é enformado, isto é, transforma-se em homem. A substância, logo, ganha forma. Tendo completado esse ciclo básico, os homens, assim como os deuses, estão passíveis de sofrer transformações. Em episódio posterior, por exemplo, um rei chamado Licaão é transformado em lobo, haja vista seu caráter violento e sanguinário. Essa última transformação, de homens em seres ou coisas, devido à ação de algum deus, é a metamorfose mais frequente na obra ovidiana, exceto no episódio cosmogônico, de natureza etiológica. Com o homem formado, Ovídio conta a história das quatro Idades, que determinam o caráter de cada época.

Nos hexâmetros 89 a 150, narram-se as quatro Idades. Notadamente, Ovídio focaliza a Idade de Ouro e a Idade de Ferro, a fim de estabelecer um contraste entre o período mais pacífico e o mais agressivo. Narram-se, muito brevemente, a Idade de Prata e a de Bronze, como “ponte” narrativa, sem se ater a detalhes dos períodos intermediários.

Nos hexâmetros 89 a 112, mais especificamente, conta-se sobre a Idade de Ouro. Semelhantemente à descrição do Caos, Ovídio define o período áureo por negação, isto é, a partir daquilo que ainda não existia e passará a existir na Idade de Ferro. Por exemplo, no período de Ouro, uma vez que não existiam guerras, nem necessidade de trabalho, Ovídio conta a inexistência de armas, de leis, de plantio, já que a natureza tudo dava. A inexistência, portanto, de determinadas figuras recorrentes na Idade de Ferro define a tranquilidade do período, mais pacífico, em que se destacam o ócio e a generosidade da natureza.

As figuras presentes na Idade de Ouro podem ser divididas em dois grupos: as figuras eufóricas – associadas ao natural ou rude, como os morangos silvestres – e as figuras disfóricas – da ordem do artificial, fruto da ação humana, como a espada. Com a passagem das Idades, até à de Ferro, observa-se a transformação da vida mais natural e simples à artificial e luxuriosa; em outras palavras, da felicidade em infelicidade, do ócio em trabalho árduo. A vida no período áureo, por inexistirem as figuras disfóricas, é, portanto, alegre e pacífica.

Nos hexâmetros 113 a 127, Ovídio narra as Idades de Prata e Bronze, como passagem – gradativa – à Idade de Ferro. Aos poucos, a humanidade vai tornando-se mais corrupta, menos pacífica e mais dedicada ao trabalho árduo. Nasce as quatro estações do ano, o trabalho manual, haja vista a necessidade de proteção e construção de casas, a agricultura e a domesticação dos animais; na Idade de Bronze, mais especificamente, o homem está pronto à guerra e ao uso de armas. Infere-se, ademais, que o trabalho é visto como um castigo, por isso ele não está presente na Idade de Ouro.

Nos hexâmetros 127 a 150, o enfoque temático foi a violência da raça humana. Para contar a história da Idade de Ferro, Ovídio enumera uma série de figuras que estabelecem o caráter do período. Surgem a navegação, a propriedade privada, a mineração e a guerra. Pôde-se inferir cada atividade a partir das figuras estabelecidas no texto. Ovídio menciona, por exemplo, os minérios adentrando as entranhas da terra, próximos do submundo. A extração das pedras, pois, ocorre devido à atividade da mineração, tarefa que exige enorme esforço. Ressaltou-se, também, a prática da guerra, ainda mais, da guerra civil, a mais cruel de todas, porque é a mais ímpia. Ovídio descreve-a enumerando relações familiares em conflito, como a madrasta que tenta envenenar o filho.

Nota-se que cada Idade teve seu metal correspondente, cuja simbologia relaciona-se com o caráter do período. O ferro, por exemplo, é um metal duro, associado às armas, tal qual a Idade em que vivem os homens de índole bélica.

Por fim, nesse período, notadamente há a ambição, como característica humana. O desejo de possuir é, afinal, recorrente. Com a Idade de Ferro, a humanidade está corrompida. Encerra-se, assim, no verso 150, o mito das quatro Idades que, basicamente, conta a transformação da índole humana, em conjunto com a natureza, que se torna, gradativamente, menos generosa.

A Gigantomaquia, isto é, a história da luta dos gigantes contra o Olimpo, é o enfoque narrativo dos hexâmetros 151 a 162. Trata-se de um episódio em que se expõe o conflito entre o Olimpo e os seres no planeta Terra. Os gigantes, ambicionando o Olimpo, tendo uma força descomunal, empilham montes para atingir o reino superior. Há uma guerra, assim, entre deuses e gigantes. O tema da civilização em oposição à barbárie ganha revestimento figurativo, haja vista, respectivamente, o Olimpo e os Gigantes. Júpiter vence a batalha, mas torna-se furioso com a raça humana, gerada do sangue dos Gigantes. Ela é ímpia porque despreza os deuses e os antepassados. Júpiter lamenta a situação e, furioso com a maldade e a impiedade humanas, deseja extinguir essa raça para começar uma nova, de índole mais virtuosa.

Os hexâmetros 163 a 252 centram-se no consílio dos deuses – uma reunião entre as divindades do Olimpo para julgar o futuro da humanidade – e na história de Licaão, rei cruel metamorfoseado em lobo. Júpiter, tal qual um orador, vale-se da figura ímpia de Licaão para condenar a humanidade, mediante acordo entre os deuses.

Estabelece-se a sentença: a humanidade será destruída. Ressaltou-se, nesse episódio, o caráter retórico da fala de Júpiter que procura convencer o seu público da melhor forma, valendo-se ora de argumentos passionais, ora lógicos. Tendo a adesão de seu público, o rei dos

deuses, cujo caráter é inquestionável, decide destruir a humanidade pelas águas. Assim, o episódio seguinte narra o dilúvio.

O dilúvio encontra-se nos versos 253 a 312, em que Júpiter inunda o mundo, não com intenções de destruí-lo, mas como parte de seu programa de reconstrução da humanidade. O reino terrestre e o reino aquático são confundidos, como método de extirpação dos homens. As figuras desse episódio centram-se na mistura: por exemplo, seres aquáticos, como as focas, podem vislumbrar seres terrestres submergidos, como árvores e bosques. Trata-se, portanto, de um aparente retrocesso no processo de construção do mundo; no entanto, a finalidade de Júpiter com o dilúvio é manter a existência das coisas, uma vez que a humanidade, tornando-se extremamente ímpia e violenta, se não coibida, destruiria por si só tudo. O dilúvio, afinal, é a garantia da existência das formas do mundo, após a destruição e restabelecimento.

Assim, não sendo nem descontrolado, nem desordenado, o dilúvio é um programa divino de recriação da humanidade. Júpiter, apesar de furioso com a raça humana, calcula todas as etapas do dilúvio e estabelece um programa de destruição, “passo a passo”, começando com os ventos, cuja logística implica em aprisionar o Aquilão e liberar o Noto, carregado de água, e finalizando com a ajuda de Netuno, seu irmão aquático, que ajuda o rei dos deuses no projeto.

A observação do encadeamento figurativo permitiu perceber a destituição da civilização, tendo as águas varrido casas, altares, torres, entre outros artefatos humanos, e a redução da violência, uma vez que as águas obrigaram aos seres prezar exclusivamente pela sobrevivência, em detrimento de outras atividades, como a caça. Para expressar o fim da selvageria, Ovídio centra-se nas figuras de animais: necessitando lutar pela sobrevivência, os animais igualam-se, anulando a cadeia alimentar. A força do leão e a do tigre já são inúteis, haja vista a força das ondas.

No entanto, apesar de as águas terem coberto o mundo e a fome avassalado a parcela sobrevivente das águas, um casal salva-se: Deucalião e Pirra, protagonistas do próximo episódio.

No hexâmetro 313 até o 415, Ovídio relata a história de Deucalião e Pirra, um casal virtuoso e piedoso, pois são humildes e veneram os deuses. Júpiter, reconhecendo-lhes essas virtudes, aborta seu programa de destruição da raça humana e abaixa o volume das águas. Como se retornassem, chamadas, as águas voltam ao reino que lhes é próprio. No entanto, a consequência do dilúvio é um mundo totalmente vazio, em que Deucalião e Pirra são os únicos modelos de homens.

Tendo o saber, dado pela deusa Têmis, de como reconstruir a humanidade, o jovem casal segue, passo a passo, as orientações do oráculo para refazer a raça humana. Atiram, assim,

pedras às costas. Das pedras atiradas por Pirra, nascem as mulheres; das pedras atiradas por Deucalião, os homens. Conta-se, pois, sobre a nova raça dos homens, que não vêm mais do barro, mas da pedra, o que lhe dá uma natureza dura, voltada ao trabalho.

Em relação às transformações, nesse episódio, percebe-se a mudança de pedras em homens, mas também a alteração dos ânimos dos deuses. A ira de Júpiter abrandando-se, ao perceber a piedade de Deucalião e a virtude de Pirra, e Têmis é comovida, contando ao casal sobre como reconstruir a humanidade. Os ânimos, assim como as pedras, amolecem. As transformações ocorrem, nesse episódio, tanto em âmbito físico, quanto psíquico.

Com a humanidade reconstruída, a Terra gera, novamente, a vida. Os hexâmetros 416 a 451 contam sobre a criação dos animais, história que se mistura com os mitos apolíneos, tema dos próximos episódios, incluindo o início do Livro II. Percebe-se, notadamente, a intenção de Ovídio em construir um *carmen perpetuum*, ou seja, um poema longo, contínuo ou ininterrupto, com diversas histórias interligadas. Nesse episódio, assim, após o relato da criação dos animais, conta-se sobre Píton, uma serpente terrível, aniquilada pelas flechas de Apolo.

Com esse episódio, encerra-se a Cosmogonia, com os animais já recriados, incluindo, as feras, como Píton. Ao encerrar o episódio cosmogônico, antes de narrar como Apolo vence a serpente, Ovídio estabelece uma síntese do processo de criação. Cunha-se a fórmula operacional do mundo físico (OVID, 1998, p. 188): *discors concordia fetibus apta est* (a concórdia discordante é adequada à procriação). O poeta faz referência à combinação, em equilíbrio, dos elementos que se opõem. Assim, o fogo em si não gera a vida, tal qual a água em si, mas o vapor úmido é a junção propícia à criação. Ilustra-se essa tese com as cheias do Nilo, que fertiliza a terra adjacente, transformando-a em lama, de onde se procriam seres.

Assim, encerra-se o *cópus* do trabalho, que procurou verificar, mais particularmente, a construção figurativa que sustenta o tema da formação do mundo. Foi possível observar, em alguns hexâmetros específicos, um nível mais concreto do verso, isto é, que ganham revestimento icônico.

Procurou-se, em suma, organizar a pesquisa dividindo-a em três partes fundamentais: a) um estudo introdutório sobre a obra em geral, a fim de contextualizá-la, como estudo preliminar do texto poético, b) a tradução e notas, base dos Estudos Clássicos, que propôs uma tradução de serviço, mais literal e em prosa, a fim de subsidiar a análise literária; e c) a análise do texto propriamente, que procurou salientar a construção figurativa em relação a um tema e descrever efeitos de sentido. Focou-se, portanto, a relação entre conteúdo e expressão, ou seja, como determinado conteúdo é veiculado pela expressão.

Em alguns momentos do texto ovidiano, quando relevante, chamou-se a atenção para determinada disposição espacial das palavras no verso, bem como dados de métrica, que pudessem contribuir com o sentido do texto e com a compreensão do estilo de Ovídio, que transforma o mundo em um sistema poético-imagético (CHCHEGLÓV, 2010). Nele, particulariza-se o olhar, que percebe os objetos, descrevendo-lhes traços peculiares.

Com alto burilamento estético, enfim, aproximando a linguagem verbal da pictórica, ou ainda da linguagem do cinema – seja, por exemplo, ao descrever o movimento dos chifres da Lua, que se transforma, seja ao focar, em *close-up*, o semblante dos homens que se ergue aos astros, no relato antropogônico – Ovídio canta a Cosmogonia.

Referências

- ALBRECHT, Michael von. *Historia de la Literatura romana*. Volumen I. Barcelona: Herder, 1997.
- ALLEN, W. F.; GREENOUGH, J. B. *Selections from Ovid-chiefly the Metamorphoses*. Boston: Ginn and Company, 1890.
- APOLLONIUS RHODIUS. *Argonautiques*. Traduit par Émile Delage. Établi par Francis Vian. Paris: Société d'édition Belles Lettres, 1974.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Editora WMF Martins fontes, 2012.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, G. *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. France: José Corti, 2015.
- BACHELARD, G. *La psychanalyse du feu*. France: Gallimard, 2015.
- BAKHTIN, M. Discurso na vida e discurso na arte. (Texto completo com base na tradução inglesa de I. R. Titunik, *Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics*, publicada em V. N. VOLOSHINOV, *Freudism*. New York: Academic Press, 1976. Tradução, exclusivamente para uso didático e acadêmico, de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza).
- BAKHTINE, M. *La Poétique de Dostoievski*. Traduit du russe par Isabelle Koltitcheff. Présentation de Julia Kristeva. Paris: Seuil, 1970.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. BARROS, Diana; FIORIN, José Luiz (Orgs.). São Paulo: Edusp, 1994.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2002.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora brasiliense, 1988.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. São Paulo: Pontes, 1995.

BEOWULF. Tradução, introdução e notas de Erick Ramalho. Belo Horizonte: Tessitura, 2011.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução Grupo Casa. Bauru-SP: Edusc, 2003.

BÍBLIA de Jerusalém. Tradução E. M. Balancin *et al.* São Paulo: Paulus, 2001.

BORNECQUE, Henri; MORNET, Daniel. *Roma e os romanos*. Trad. Alceu Dias Lima. São Paulo: Edusp, 1976.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana*. Petrópolis: Vozes-Edunb, 1993.

BRODSKY, Joseph. *Menos que um*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

BRUNEL, P. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BULFINCH, Thomas. *O livro de Ouro da Mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMÕES. *Os Lusíadas*. Porto: Porto editora, 5º Ed, 19--.

CANDIDO, Antonio. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

CAÑIZAL, E. P. *Duas Leituras Semióticas*: Graciliano Ramos e Miguel Angel Asturias. São Paulo: Perspectiva e Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

CAÑIZAL, E. P.; CAETANO, K. E. (ORG.). *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2004.

CART, A. *et al.* *Gramática latina*. Trad. Maria Evangelina Villa Nova Soeiro. São Paulo: Taq; Edusp, 1986.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfoses em tradução*. 158 f. Relatório final de pós-doutoramento. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2010.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 4ª ed. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CHCHEGLÓV, I. K. Algumas características da estrutura de *As Metamorfoses* de Ovídio. In: SCHNAIDERMAN, Bóris (Org.). *Semiótica russa*. Tradução de Aurora F. Bernardini *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2010, pp. 139-157.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUN, B. *et al. Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973, pp. 39-56.

CICÉRON. *L'orateur. Du meilleur genre d'orateurs*. Texte établi et traduit par Albert Yon. Paris: Les belles lettres, 1964.

COMMELIN, P. *Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

CONTE, Gian Biagio. *Latin Literature: a History*. Translated by Joseph B. Solodow. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

CORTINA, A. & MARCHEZAN, R. (Orgs.) *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora.

COULANGES, F. de. *A cidade antiga: estudo sobre o culto, o direito e as instituições da Grécia e de Roma*. 10^a ed. Trad. Fernando de Aguiar. Lisboa: Livraria Clássica, 1971.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Os motivos da sátira romana*. Marília: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, 1968.

DUBOIS, J. *et al.* (GRUPO μ) . *Retórica da poesia: leitura linear, leitura tabular*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

ECO, U. O signo da prosa e o signo da poesia. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, pp. 232-249.

ELIADE, M. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ERNOUT, A. & MEILLET, A. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine: histoire des mots*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1959.

FANTHAM, Elaine. *Ovid's Metamorphoses*. New York: Oxford University Press, 2004.

FARIA, Ernesto. *Dicionário latino-português*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Garnier, 2003.

FIORIN, José Luiz. *Astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 14^a. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

FIORIN, José Luiz. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2012.

- FONTANILLE, J. *Semiótica do discurso*. Trad. Jean Cristus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.
- GAFFIOT, Félix. *Le grand Gaffiot: dictionnaire latin-français*. Paris: Hachette, 2000.
- GLARE, P. G. W. (ed.). *Oxford latin dictionary*. Oxford: Claredon Press, 1985.
- GRAVES, R. *The Greek Myths*. London: Folio Society, 2000.
- GREIMAS, Algirdas Julien *et al.* *Essais de sémiotique poétique*. Paris: Larousse, 1972.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTES, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima *et al.* São Paulo: Contexto, 2008.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira: São Paulo: Hacker, 2002.
- GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.
- GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. Trad. Miguel Mailet. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- HAMILTON, E. *Mitologia*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HARDIE, Philip. *Ovid's poetic of illusion*. Cambridge: University Press, 2002.
- HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. (Trad. Mário da Gama Kury). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- HEGEL. *Cursos de Estética*. Tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. vol. IV. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004 [1842].
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução e estudo de Luiz Otávio Mantovaneli. São Paulo: Odysseus Editora, 2011 (Coleção Kouros).
- HESÍODO. *Teogonia*. A origem dos deuses. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2ª ed. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. Introdução, Tradução e Comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.
- HOUAISS, Antônio & VILLAR, M. de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HOWATSON, M.C. *The Oxford Companion to Classical Literature*. New York: Oxford Press, 2005.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JAKOBSON, Roman *Linguística e comunicação*. 18ª ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*: Roman Jakobson no Brasil. Trad. Francisco Achcar *et al.* São Paulo: Perspectiva, 1970.

JAKOBSON, Roman *Poética em Ação*. Seleção, prefácio e organização de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1990.

KNOX, Peter. *A companion to Ovid*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2009.

KRISTEVA, J. *Sèmiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

LAVEDAN, Pierre. *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. Paris: Hachette, 1952.

LIMA, A. D. A leitura do poético: questões de semiótica e de método. In: *Significação: revista brasileira de semiótica*, n. 1. Ribeirão Preto (SP), 1974, pp. 59-79.

LIMA, A. D. De metrificacão e poesia latina. In: *Alfa: revista de linguística (UNESP)*, São Paulo, v. 47, n. 1, 2003, pp. 99-109.

LIMA, A. D. Poesia latina: anotações linguísticas e fonoestilísticas. In: *Significação: revista brasileira de semiótica*, São Paulo, n. 8/9, pp. 145-54, 1990.

LIMA, A. D. & THAMOS, M. Verso é para cantar: E agora, Virgílio?. In: *Alfa*, São Paulo, v. 49, n. 2, pp. 125-132, 2005.

LIMA, A. D. *et al.* *Latim: da fala à língua*. Araraquara: Gráfica do Câmpus de Araraquara, 1992.

LIMA, A. D. Forma vs substância: inconvenientes de um ensino feito sem essa oposiçãõ. In: _____. *Memorial de Titulaçãõ apresentado à FCL da UNESP, Câmpus de Araraquara*, 1993, pp. 64-68.

LIMA, A. D. Possíveis Correspondências expressivas entre Latim e Português: reflexões na área da traduçãõ. In: *Itinerários*. Araraquara, n. especial, 13-22, 2003.

LIMA, A. D. *Uma Estranha Língua? Questões de linguagem e de método*. São Paulo: Edunesp, 1995.

LIMA, L. C. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. V. I Rio de Janeiro: Civilizaçãõ Brasileira, 2002.

LONGO, Giovanna. *Ensino de latim: problemas linguísticos e uso de dicionário*. 105f. Dissertaçãõ (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

- LOPES, Edward. *Fundamentos da linguística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- LUCRÉCIO. *Da natureza*. São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Os pensadores).
- LUCRECIO. *De la nature*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1985.
- MAGALHÃES, R. C. *O grande livro da Mitologia nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- MAROUZEAU, J. *Traité de stylistique latine*. Paris: Les Belles Lettres, 1970.
- MATISSE. *Escritos e reflexões sobre arte*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- MEYER, Michel. *A retórica*. Tradução de Marly N. Peres. São Paulo: Ática, 2007.
- MOMMSEN, T. *A History of Rome*. Trans. W. P. Dickson. London: Folio Society, 2006.
- NABOKOV, V. *Lições de Literatura*. Edição, prefácio e notas de Fredson Bowers; introdução de John Updike; tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- NAGEOTTE, M. E. *Morceaux choisis des Métamorphoses d'Ovide*. Paris: Garnier Frères: s. d.
- NOSTRAND, A.D.VAN. *Antologia de Crítica Literária*. Rio de Janeiro: Lidador, 1968.
- OBREGÓN, M. *Além dos limites do Oceano*. Trad. Miriam Groeger. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- OTIS, B. *Ovid as an epic poet*. Cambridge: University Press, 1966.
- OVID. *Ovid's Metamorphoses*. Books 1-5. Edited, with introduction and Commentary, by William S. Anderson. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1998.
- OVID. *Ovid's Metamorphoses*. Books 6-10. Edited, with introduction and Commentary, by William S. Anderson. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1972.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. Paris: Les Belles Lettres, 2009.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. Tome I (I-V). Text établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1928.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. Traduit du Latin, présenté et annoté par Danièle Robert. Arles : «Thesaurus» Actes Sud: 2001.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Bocage; introdução de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Hedra, 2000.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.

OVIDIO. *Metamorfosis*. Comentários e tradução de Álvarez Consuelo e Rosa María Iglesias. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

PAIS, Abraham. “*Sutil é o Senhor...*”: a ciência e a vida de Albert Einstein. Tradução de Fernando Parente e Viriato Esteves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

PAZ, Octávio. *O Arco e a Lira*. O poema. A revelação poética. Poesia e história. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

PERELMAN, CHAÏM. *Retóricas*. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. 9ª ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

PRADO, J. B. T. Elegíacos Feitiços: presença e função poética de bruxedos na elegia latina. In: *I Colóquio Vertentes do fantástico na literatura*, 2009, Araraquara. Anais do I Colóquio Vertentes do fantástico na literatura. Araraquara: Laboratório Editorial da Faculdade de Ciências e Letras, 2009. v. 1. p. 101-121. CD.

PRADO, J. B. T. *Canto e encanto, o charme da poesia latina: contribuição para uma poética da expressividade em língua latina*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, 1997.

QUINTANA, Mário. *Da preguiça como método de trabalho*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

SAMOYAULT, T. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, E. C. P. dos. “Mens manet: identidade e “outridade” nas Metamorfoses de Ovídio”. In: *Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*. [S.I.], v. 21, n. 1, p. 135-157, set. 2013. ISSN 2176-6436. Disponível em: <<https://revista.classica.org.br/classica/article/view/209/197>> . Acesso em: 15 set. 2017.

SANTOS, E. C. P. dos. *O mito da criação: o conceito de Cosmogonia nas Metamorfoses de Ovídio*. [s. d.]. Disponível em: <http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LitLatina/Elaine_C._Prado_dos_Santos.pdf>. Acessado em: 3 ago. 2017.

SANTOS, E. C. P. dos. Estrutura narrativa, o estado da questão: nas *Metamorfoses* de Ovídio. In: *Todas as musas – Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte*. Ano 02, N. 01, p. 188-204, jul-dez 2010. ISSN 2175-1277. Disponível em: <http://www.todasasmusas.org/03Elaine_Cristina.pdf>. Acesso em: 10 set. 2017.

SARAIVA, F. R. dos S. *Novíssimo dicionário latino-português*. 11^a. ed. (fac-similar). Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Garnier, 2000.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2003.

SCHNAIDERMAN, Boris (org.). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SEGA & TAPPI. *Versioni latine: avviamento alla traduzione*. 2^a. ed. Firenze: La Nuova Italia, 1986.

SILVA, Ignacio Assis. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: Edunesp, 1995.

THAMOS, M. *As armas e o varão: leitura e tradução do canto I da Eneida*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

THAMOS, M. Figuratividade na poesia. In: BALDAN, U. e TELAROLLI, S. (Orgs.). *Itinerários*, revista de Literatura. Número especial sobre Semiótica. Araraquara: Laboratório Editorial, 2003, pp. 101-119.

THAMOS, Márcio. *Poesia e imitação: a busca da expressão concreta*. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998.

THE TIMES COMPREHENSIVE ATLAS OF THE WORLD. London: Times Books, 2007.

TIBULE. *Elégies*. Texte établi et traduit par Max Pochont. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1931.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. 2^a. ed. Porto: Porto, 1998.

TRINGALI, Dante. *Introdução à Retórica (A Retórica como Crítica Literária)*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

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

VERNANT, J.-P. *O universo, os deuses, os homens*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIEIRA, B. V. G. “Em que diferem os versos de Virgílio e de Lucano”. In: *Aletria – revista de estudos de literatura*. Vol. 20 (Os clássicos). Belo Horizonte: UFMG. 2009, (p. 29-45).

VIEIRA, B. V. G. *Farsália de Lucano (I a IV): prefácio, tradução e notas*. 340 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

VIEIRA, Brunno V. G. & THAMOS, Márcio (Org). *Permanência Clássica: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras, 2011.

VIRGILE. *Énéide*. Trad. André Bellessort. Paris: Les Belles Lettres, 1952.

VOLK, Katharina. *Ovid*. Oxford: Blackwell Publishing, 2010.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZILBERBERG, Claude. *Raison et poétique du sens*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

Ilustração da capa

MIRÓ, Joan. *L'Or de L'azur* (O ouro do azul). 1967 (acrílico sobre tela, 205 x 173 cm). Fundació Joan Miró, Barcelona. Disponível em: <<http://www.fmirobcn.org/colleccio/catalogo-obras/5423/el-oro-del-azur>>. Acesso em 4 de junho de 2016.

Anexo I – Escansão

Ovídio escreveu as *Metamorfoses* em hexâmetros datílicos. No Anexo I, à guisa de ilustração, apresenta-se a escansão de alguns hexâmetros de Ovídio, do Livro I, que interessaram à análise literária. Destacaram-se, em especial, algumas passagens que auxiliem o estudo do texto poético. Ademais, a escansão pode ser considerada um exercício de metalinguagem para refletir sobre o sistema métrico da língua latina e para ajudar a perceber expedientes expressivos a partir da métrica.

1) Hexâmetros 5 a 20: Origem do mundo

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Āntē mǎ|r(e)_ēt tēr|rās ēt, | quōd tēgīt | ōmniǎ, | cāelūm

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Ūnūs ě|rāt tō|tō nā|tūrāe | uūltūs ĩn | ōrbē,

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Quēm dī|xērē chǎ|ōs: rūdīs | ĩndī|gēstǎquē | mōlēs

¹ ² ³ ⁴ || ⁵ ⁶
Nēc quīc|quām nīsī | pōndūs ĩ|nērs cōn|gēstǎqu(e)_ě|ōdēm

5 ¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Nōn bēnē | iūnctā|rūm dīs|cōrdiǎ | sēmīnǎ | rērūm.

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Nūllūs ād|hūc mūn|dō prāe|bēbāt | lūmīnǎ | Tītān,

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Nēc nōuǎ | crēscēn|dō rē|pārābāt | cōrnūǎ | Phōebē,

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Nēc cīr|cūmfū|sō pēn|dēbāt ĩn | āērē | tēllūs

¹ ² ³ ⁴ || ⁵ ⁶
Pōndērī|būs lī|brātǎ sū|īs, nēc | brācchiǎ | lōngō

10 ¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Mārgīnē | tērrā|rūm pōr|rēxē|rāt Āmphī|trītē.

¹ ² ³ ⁴ || ⁵ ⁶
Ūtqu(e)_ě|rāt ēt | tēllūs ĩl|līc ēt | pōntūs ět | āēr,

¹ ² ³ ⁴ || ⁵ ⁶
Sīc ěrāt | ĩnstābī|līs tēl|lūs, ĩn|nābīlīs | ūndǎ,

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Lūcīs ě|gēns ā|ēr; nūl|lī sūǎ | fōrmǎ mǎ|nēbāt

¹ ² ³ ⁴ || ⁵ ⁶
 Ōbstā|bātqu(e)_ālī|īs ālī|ūd, quīā | cōrpōr(e)_īn | ūnō

15 ¹ ² ³ ⁴ || ⁵ ⁶
 Frīgīdā | pūgnā|bānt cālī|dīs, ū|mēntiā | siccīs,

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Mōllīā | cūm dū|rīs, sīnē | pōndēr(e)_hā|bēntiā | pōndūs.

2) Hexâmetros 89 a 112: A Idade de Ouro

¹ ² ³ ⁴ || ⁵ ⁶
 Āurēā | prīmā sā|t(a)_ēst āe|tās, quāe | uīndicē | nūllō,

90 ¹ ² ³ ⁴ || ⁵ ⁶
 Spōntē sū|ā, sīnē | lēgē fī|dēm rēc|tūmquē cō|lēbāt.

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Pōenā mē|tūsqu(e)_ābē|rānt nēc | uērbā mī|nāntiā | fīxō

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Āerē lē|gēbān|tūr, nēc | sūplēx | tūrbā tī|mēbāt

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Iūdīcīs | ōrā sū|ī, sēd ě|rānt sīnē | uīndicē | tūtī.

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Nōndūm | cāesā sū|īs, pērē|grīnūm ūt | uīsērēt | ōrbēm,

95 ¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Mōntībūs | īn līquī|dās pī|nūs dēs|cēndērāt | ūndās

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Nūllāquē | mōrtā|lēs prāe|tēr sūā | lītōrā | nōrānt.

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Nōndūm | prāecīpī|tēs cīn|gēbānt | ōppīdā | fōssāe;

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Nōn tūbā | dīrēc|tī, nōn | āerīs | cōrnūā | flēxī,

¹ ² ³ ⁴ || ⁵ ⁶
 Nōn gālē|āe, nōn | ēnsīs ě|rāt; sīnē | mīlītīs | ūsū

100 ¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Mōllīā | sēcū|rāe pērā|gēbānt | ōtīā | gēntēs.

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Īpsā quō|qu(e)_īmmū|nīs rās|trōqu(e)_īn|tāctā nēc | ūllīs

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Sāucīā | uōmērī|būs pēr | sē dābāt | ōmniā | tēllūs;

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Cōntēn|tīquē cī|bīs nūl|lō cō|gēntē crē|ātīs

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Ārbūtē|ōs fē|tūs mōn|tānāquē | frāgā lē|gēbānt

105 ¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Cōrnāqu(e)_ēt | īn dū|rīs hāe|rēntiā | mōrā rū|bētīs

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Ēt quāe | dēcīdē|rānt pātū|lā Iōuis | ārbōrē | glāndēs.

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Vēr ērāt | āetēr|nūm plācī|dīquē tē|pēntībūs | āuris

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Mūlcē|bānt zēphy|rī nā|tōs sīnē | sēmīnē | flōrēs.

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Mōx ētī|ām frū|gēs tē|lūs īnā|rātā fē|rēbāt

110 ¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Nēc rēnō|uātūs ā|gēr grāuī|dīs cā|nēbāt ā|rīstīs;

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Flūmīnā | iām lāc|tīs, iām | flūmīnā | nēctārīs | ībānt

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Flāuāquē | dē uīrī|dī stīl|lābānt | īlicē | mēllā.

Anexo II - A tradução de Bocage

O poeta português Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) traduziu parte das *Metamorfoses*, de Ovídio. Do Livro I dessa obra, a editora Hedra (2000) publicou a tradução, em Português, dos 437 versos iniciais. Ressalta-se que ela é incompleta, pois não traz todo o Livro I, e, por se tratar de uma tradução do episódio cosmogônico - não da obra em geral - inicia-se no quinto verso, excluindo a proposição e invocação, que seria a introdução da obra em geral.

O motivo de apresentar ao leitor a tradução de Bocage é dar-lhe uma dimensão poética do que seria o equivalente da obra ovidiana em língua portuguesa, ainda mais, em versos decassílabos, haja vista os efeitos expressivos do texto original.

Bocage, como poeta e tradutor, tem, portanto, uma preocupação em resgatar a poeticidade do original, considerando, também, a sua identidade como poeta árcade português. Por essa razão, expõe-se, abaixo, a tradução de Bocage de parte da obra ovidiana, para propiciar uma experiência poética de leitura, em versos, que a tradução de serviço não permite ter.

As *Metamorfoses*, de Ovídio (I, 5-437), na tradução de Bocage

Antes do mar, da Terra, e céu que os cobre
 Não tinha mais que um rosto a Natureza:
 Este era o Caos, massa indigesta, rude,
 E consistente só num peso inerte.
 Das coisas não bem juntas as discordes,
 Priscas sementes em montão jaziam;
 O Sol não dava claridade ao mundo,
 Nem crescendo outra vez se reparavam
 As pontas de marfim da nova Lua.
 Não pendias, ó Terra, dentre os ares,
 Na gravidade tua equilibrada
 Nem pelas grandes margens Anfitrite
 Os espumosos braços dilatava.
 Ar, e pélago, e Terra estavam mistos:
 As águas eram pois inavegáveis,
 Os ares negros, movediça a Terra.
 Forma nenhuma em nenhum corpo havia,
 E nele uma coisa a outra obstava,
 Que em cada qual dos embriões enormes
 Pugnavam frio, e quente, úmido, e seco,
 Mole, e duro, o que é leve, e o que é pesado.
 Um Deus, outra mais alta Natureza
 À contínua discórdia enfim põe termo:
 A Terra extrai dos Céus, o mar da Terra,
 E ao ar fluido, e raro abstrai o espesso.
 Depois que a mão divina arranca tudo

Do enredado montão, e o desenvolve,
 Em lugares diversos, que lhe assina,
 Liga com mútua paz os corpos todos.
 Súbito ao cume do convexo espaço
 O fogo se remonta ardente, e leve;
 A ele no lugar, na ligeireza
 Próximo fica o ar; mais densa que ambos
 A Terra puxa os elementos vastos,
 Da própria gravidade é comprimida.
 O salitroso humor circumfluenta
 A possui, a rodeia, a lambe, e aperta.
 Assim depois que o Deus (qualquer que fosse)
 O grão corpo dispôs, quis dividi-lo,
 E membros lhe ordenou. Para que a Terra
 Não fosse desigual em parte alguma,
 Por todas a compôs na forma de orbe.
 Ao mar então mandou que se esparzisse,
 Que ao sopro inchasse dos forçosos ventos,
 E orgulhoso abrangesse as louras praias;
 À mole orbicular deu fontes, lagos,
 Rios cingindo com oblíquas margens,
 Os quais, em parte absortos pelas terras
 Várias, que vão regando, ao mar em parte
 Chegam, e recebidos lá no espaço
 De águas mas livres, e extensão mais ampla,
 Em vez das margens assalteiam praias.
 O universal Factor também dissera:
 “Descei, ó vales, estendei-vos, campos,
 Surgi, montanhas, enramai-vos, selvas!”
 Como o Céu repartido à destra parte
 Tem duas zonas, à sinistra duas,
 E uma no centro mais fogosa que elas,
 Assim do Deus o provido cuidado
 Pôs iguais divisões no térreo globo;
 Ele é composto de outras tantas plagas;
 Aquela que das mais está no meio
 Em calores inóspitos se abrasa;
 Alta neve enregela, e cobre duas;
 Outras duas, porém, que entre elas ambas
 O Númen situou, são moderadas,
 Misto o frio, e calor. Fica iminente
 A estas o ar, que assim como é mais leve
 O peso d’água que da terra o peso,
 Tanto mais peso coube ao ar que ao fogo.
 Deus ordenou que as névoas, e que as nuvens
 Errassem no inconstante, aéreo seio;
 Que os ventos o habitassem, produtores
 Dos penetrantes frios, que estremecem,
 E os raios, os trovões, que o muno aterraram;
 Mas o supremo Autor não deu nos ares
 Arbitrário poder aos duros ventos:
 Bem que rebentem de encontrados climas,
 Resistir-se-lhe pode à fúria apenas,
 Vedar que em turbilhões lacere o mundo:
 Tanta é entre os irmãos a desavença!

Euro foi sibilar ao céu da aurora,
Aos reinos Nabateus, à Pérsia, aos cumes
Que o raio da manhã primeiro alcança.
O Véspero, essas plagas, que se amornam
Com Febo ocidental, estão vizinhas
Ao Zéfiro amoroso; o fero Bóreas
Da Cítia fera, e dos Triões se apossa;
As regiões opostas umedece
Austro chuvoso com assíduas nuvens.
O Númen sobrepôs aos elementos
O líquido, e sem peso éter brilhante,
Que das terrenas fezes nada envolve.
Logo que tudo com limites certos
Foi pela eterna destra sinalado,
As estrelas, que oprimidas, que abafadas
Houve em si longamente a massa escura,
A arder por todo o céu principiaram;
E porque não ficasse do universo
Alguma região desabitada,
Astros, e deuses têm o etéreo assento,
O mar aos peixes nítidos é dado,
Aves ao ar, quadrúpedes à Terra.
A estes animais faltava um ente
Dotado de mais alta inteligência,
Ente, que a todos legislar pudesse:
Eis o homem nasce, e – ou tu, suprema Origem
De melhor Natureza, e quanto há nela,
Ou tu, pasmoso Artífice, o formaste
Pura extração de divinal semente,
Ou a Terra ainda nova, inda de fresco
Separada dos céus, lhe tinha o germe.
Com águas fluviais embrandecida,
Dela o filho de Jápeto afeiçoa,
Organiza porções, e as assemelha
Aos entes imortais, que regem tudo.
As outras criaturas debruçadas
Olhando a Terra estão; porém ao homem
O Factor conferiu sublime rosto,
Erguido para o céu lhe deu que olhasse.
A Terra, pois, tão rude, e informe dantes,
Presentou finalmente assim mudada,
As humanas, incógnitas figuras.
Foi a primera idade a idade de ouro:
Sem nenhum vingador, sem lei nenhuma
Culto à fé, e à justiça então se dava,
Ignoravam-se então castigo, e medo;
Ameaças terríveis se não liam
No bronze abertos; súplice caterva
À face do juiz não palpitava:
Todos viviam sem juiz, sem dano.
Inda nos pátrios montes decepado
Às ondas não baixava o pinho ingente
Para depois ir ver um mundo estranho:
De mais clima que o seu ninguém sabia.
Fossos ainda não cingiam muros,

As tubas, os clarins não ressoavam,
Nem armas, nem exércitos havia:
Sem eles os mortais de paz segura
Em ócios inocentes se gozavam.
O ferro sulcador não a rompia,
E dava tudo a voluntária terra.
Contente do que brota sem cultura
Colhia a gente o montanhês morango,
Crespos medronhos, e as cerejas bravas,
Às duras silvas as amoras presas,
E as lisas produções de tênue casca,
Que da árvore de Júpiter caíam.
Eram todas as quadras primavera.
Mansos Favônios com sutil bafejo,
Com tépidos suspiros animavam
As flores, que sem germe então nasciam.
Viam-se enlourecer, vingar as messes
Nos campos nem roçados de adubio,
Em rios ir correndo o leite, o néctar;
E da verde azinheira estar caindo
O flavo mel em pegajosas gotas.
Depois que foi Saturno exterminado
Ao Tártaro, e ficou a Jove o mundo,
Veio outra idade, se inf^rior à de ouro,
Sup^rior à de cobre, a idade argêntea.
Jove contrai a primavera antiga,
Verões, invernos, desiguais outonos,
Curta, e branda estação, que anime as flores.
O ano repartem, variando os tempos.
O ar então começou a escandecer-se,
E ao som dos ventos a enrijar-se a neve;
Os humanos então principiaram
A demandar guaridas, a ter lares:
Grutas, choupas os seus lares foram.
Pela primeira vez o grão de Ceres
Se esparziu, se escondeu nos longos sulcos,
E oprimidos do jugo os bois gemeram.
Às duas sucedeste, ênea prole,
De gênio mais feroz, mais pronto à guerra,
Mas não ímpio. – Eis a última, a de ferro,
Todo o horror, todo o mal rebentam dela.
Súbito fogem a fé, pudor; verdade,
Ocupam-lhe o lugar mentira, astúcia,
A insultuosa força, a vil perfídia,
Da posse, e do poder o amor infando.
Velas o navegante aos ventos solta,
Aos ventos ainda bem não conhecidos;
Longamente nas serras arraigado,
O lenho já comete ignotas vagas;
A terra, que até'li de todos fora,
Como os ares, e o sol, por cauto dano.
Já se abaliza com limite extenso.
Não se lhe pedem só devidos frutos,
Úteis searas, vai-se-lhe às entranhas,
Cavam-lhe o que sumiu na estígia sombra,

Cavam riquezas, incentivo a males.
Já se desencantara o ferro infenso,
E o ouro inda pior: eis surge a Guerra,
Que, de ambos ajudada, espalha horrores,
Vibrando as armas na sanguínea destra.
Fervem os roubos: o hóspede seguro
Do hóspede não está, do genro o sogro;
A concórdia entre irmãos também é rara.
Tentam morte recíproca os esposos,
As madrastas cruéis dispõem venenos,
Conta os dias paternos filho avaro,
Jaz vencida a piedade, e sai do mundo,
Do mundo ensanguentado a pura Astreia,
Depois que os outros deuses o abandonam.
Para não ser mais livre o Céu que a Terra,
É fama que gigantes o assaltaram,
A etérea monarquia ambicionando,
Pondo até às estrelas monte em monte.
O padre onipotente, o sumo Jove
Nisto com raios esbroando o Olimpo,
Partindo o Pélío sotoposto ao Ossa,
Sobre o tropel sacrílego os derruba.
Esmagados co peso os feros corpos,
Diz-se que a Terra, a mãe, no muito sangue
Dos filhos ensopada o fez vivente;
Homens dele criou, porque a memória
Da progênie feroz permancesse.
A nova geração também foi dura,
Dos numes foi também desprezadora,
Amiga da violência, e da matança,
Denotando que o sangue o ser lhe dera.
Satúrnio viu dos Céus estas maldades,
Gemeu, e recordando um ímpio caso,
Inda não divulgado, inda recente,
O atroz festim da Licaônia mesa,
Iras concebe o deus dignas de Jove,
E o conselho imortal convoca à pressa,
Que à pressa congregado acode ao mando.
Há nos Céus um caminho alto, e patente
(A nímia candidez o faz notável),
Lácteo se chama; vão por ele os numes,
Os graves cortesãos do grão Tonante
À morada real. Dum lado e doutro
Dos deuses principais os lares brilham,
Abertas as fulgentes, grandes portas.
Deuses menores outro espaço habitam,
E os potentes celícolas supremos
À frente os seus Penates colocaram.
Este, a caber na voz audácia tanta,
O Palácio dos Céus apelidara.
Em marmóreo salão juntos os deuses,
Todos depois de Júpiter se assentam,
Que em lugar sobranceiro, e sobreposta
A fulminante mão no ebúrneo cetro,
Por três, e quatro vezes meneando

Espantosas melenas, com que abala
A Terra, o mar; e os céus, tais vozes solta
Com fera indignação: “Maior cuidado
O mundo me não deu naquela idade
Em que a turba de anguípedes gigantes
Queria o Céu romper com braços cento;
Que ainda que era multidão terrível,
Hoste feroz, contudo dum só corpo,
E de uma origem só pendia a guerra.
Eis-me num tempo agora em que é forçoso
Fazer tremenda, universal justiça,
Perder a humana estirpe em tudo, em tudo
Quanto abraça Nereu circunsonante.
Subterrâneas, tristíssimas correntes,
Correntes que lambeis o estígio bosque,
Até juro por vós que ao mal infando
Mil remédios em vão tentei primeiro!
Mas incurável chaga exige o ferro,
Cortada cumpre ser porque não lavre,
Porque não fique o são também corrupto.
Há, porém, semideuses entre os homens,
Campestres numes há, Faunos, e Ninfas,
Sátiros, e os montícolas Silvanos:
Todos são atendíveis, todos nossos.
Se ainda honrá-los no Céu não nos aprouve,
Nas dadas terras é dever que habitem.
Mas podereis pensar que estão seguros.
Ó deuses, quando a mim, que empunho o raio,
A mim, que vos dou leis, tramou ciladas
Licaón, o afamado em tirania?”
Nesta interrogação freme o congresso:
Querem todos o réu da enorme audácia,
Em vinganças fervendo o pedem todos.
Assim, quando ímpia mão queria extinto
De Roma o nome no Cesáreo sangue,
Pelo terror da súbita ruína
Atônita ficou a espécie humana,
Todo o mundo tremeu de horrorizado.
Augusto, então dos teus não menos grata
A ternutra te foi, que a Jove aquela.
Depois que ao grão sussurro impôs silêncio
Coa mão, e a voz, emudeceram todos.
Sufocado o furor no acatamento,
O monarca dos Céus assim prossegue:
“Cuidado vos não dê a ação nefanda,
O sacrílego autor já foi punido:
Direi primeiro o crime, e logo a pena.
Do corrompido século as infâmias
Subiram-me à notícia: desejoso
De achar falso o que ouvi, baixei do Olimpo,
E a Terra discorri com face humana.
Relevara ocupar moroso espaço
Na feia narração do que hei sabido,
De horrores, que encontrei por toda a parte:
Era a verdade enfim maior que a fama.

Passado havendo o Mênalo abundoso
 De horrorosos covis, que alojam feras,
 O Cilênio de rochas carregado,
 E o frígido Liceu, que os pinhos c'roam,
 Do Arcádico tirano os lares busco,
 Entro os paços inóspitos já quando
 Negrejava o crepúsculo da noite.
 Dou mostras de que um deus era chegado,
 E votos pios me dirige o povo.
 Das preces Licáon se ri primeiro,
 Depois diz: - Saberei com prova inteira
 Se é deus, ou se é mortal. – Dispõe matar-me
 Quando os olhos tiver de sono oprimidos:
 Da verdade lhe agrada esta experiência;
 E inda não pago disto, a espada infame
 Vibra contra a cerviz de um desgraçado
 Que dos Molossas em reféns houvera.
 Aos semivivos, palpitantes membros
 Parte amolecem as ferventes águas,
 As sotopostas brasas torram parte.
 Já nas mesas se impõe, mas de repente
 Coa destra vingadora o raio agito,
 Sobre o cruel senhor derrubo os tetos,
 Os tetos, e os Penates, dignos dele.
 Para o silêncio agreste, agrestes sombras
 Foge rapidamente, espavorido,
 E querendo falar, uiva o perverso:
 Colhem do coração braveza os dentes,
 Co matador costume os volve aos gados:
 Inda sangue lhe apraz, com sangue folga.
 A veste em pelo, as mãos em pés se mudam,
 É lobo, e do que foi sinais conserva:
 As mesmas cãs, a mesma catadura,
 E os mesmos olhos a luzir de raiva.
 Já uma habitação caiu por terra,
 Mas digna de cair não é só uma.
 Erínis senhoreia o mundo todo:
 Parece que os humanos protestaram
 Não ter mais exercício que o do crime!
 A pena que merecem todos sintam;
 Está dada a sentença:” E fica mudo.
 O decreto de Jove alguns aprovam,
 E à ira horrenda estímulos agregam;
 Outros lhe prestam simplesmente assenso.
 Dói a todos, porém, o imenso estrago,
 Da triste humanidade o fim lhes custa:
 Perguntam qual será da Terra a face,
 Qual forma a sua, dos mortais vazia?
 Quem há de às aras ministrar o incenso?
 Será talvez o mundo entregue às feras?
 O que dos homens foi será dos brutos?
 Destarte os deuses o vindouro inquirem.
 “Não temais (lhe responde o Rei superno)
 Esse cuidado é meu, dispus já tudo:”
 E melhor geração do que a primeira

Com portentosa origem lhes promete.
Ia já desparzir por toda a Terra
O Númeno vingador milhões de raios,
Eis teme que a voraz, terrível chama
Com ímpeto crescida, e levantada
Nos céus enfim se ateie, os céus abra-se.
À memória lhe vem que leu nos Fados
Que inda a Terra, inda o mar, inda as estrelas
Seriam de alto incêndio acometidos,
E a máquina do mundo arruinada.
Depondo as armas, que os Cíclopes forjam,
Doutra pena se apraz, com outro males
Quer punir os mortais, quer sufocá-los
Coas soltas águas, derretendo as nuvens
Por todo o pólo em rápidos chuveiros.
Na gruta Eólia súbito aferrolha
Aquilão rugidor, e os mais que espancam
Atras procelas, grávidos vapores.
O Noto desencerra, e voa o Noto,
Longas as penas mádidas, envolta
Em densa escuridão a atroz carranca.
Pesam-lhe as barbas com pejudas nuvens,
Goteja-lhe a melena encanecida,
Pousam-lhe as névoas na cabeça horrenda,
Coas asas, e co peito orvalha os ares.
Tanto que espreme as procelosas sombras
Um ríspido fragor no céu retumba,
E o céu rebenta em hórrida torrente.
Iris, a núncia de Saturnia Juno,
Trajando roupas de matiz lustroso,
Embebe as águas, e alimenta as nuvens.
Morrem nas louras, trêmulas searas
Ao cultor lacrimoso as esperanças,
Um momento destrói dum ano a lida.
Para o furor de Jove os céus não bastam;
O azul irmão coas ondas o auxilia:
Este os rios convoca, e mal que os paços
Entram do iroso, undívago tirano:
“Não careço (lhes diz) para convosco
De longa exortação, fiéis ministros.
Ide, inchai, derramai-vos pelas terras,
Vazem-se de repente as urnas vossas,
Rompa-se o dique às prófugas correntes,
Solte-se o freio às águas. Assim cumpre.”
Ordena, partem, correm, vão-se às fontes,
E às bocas donde saem lhe desapertam:
Volvem depois ao mar desenfreados.
Neptuno vibra o cérulo tridente,
Fere a Terra com ele, e treme a Terra,
E às águas co tremor franqueia o seio.
Em brava rapidez correndo os rios,
Já dos campos se apossam, já derrubam,
Já consigo arrebatam plantas, gados,
Gentes, habitações, e os Lares santos.
Se há por dita edificio que não caia,

Se algum resiste ao pavoroso estrago,
A torrente voraz lhe cobre os tetos;
Tremendo as torres, ameaçam a queda,
Rotas, cavadas pelo embate undoso.
Já se confunde o pélagos coa Terra,
Já tudo é mar, ao mar já faltam praias.
Qual sobe, resfolgando, alpestre outeiro,
Qual vagueia medroso em curvo barco,
E onde lavraram bois trabalham remos.
Sobre as perdidas, afogadas messes
Vai navegando aquele, ou sobre o cimo
Das submersas aldeias, este encontra
Na copa de alto ulmeiro o peixe mudo.
Ferram-se acaso as âncoras ganchosas
Nos murchos prados, que viçosos foram:
De Baco a planta, às ondas sotoposta,
Jaz mordida também dos férreos dentes;
Na relva, que os rebanhos tosquiaram
Pousa do equóreo vate o gado informe;
Assombram-se as Nereidas de avistarem
Debaixo d'água bosques, edificios:
Por entre as selvas os delfins volteiam,
Coas negras trombas pelos troncos batem,
E o carvalho a vergar no encontro empurram.
O lobo vai nadando entre as ovelhas,
Em meio da torrente impetuosa
Bóiam fulvos leões, manchados tigres.
Não vale aos javalis a força enorme,
A suma rapidez não vale aos cervos.
Buscada longamente, e em vão buscada
Pelas aéras aves sendo a Terra,
Onde repousem do contínuo voo,
Cansam-se enfim, despenham-se nas águas.
Eis em soberbos torreões de espuma
Tenta o pego arrogante as árduas serras:
Fervem-lhe em torno dos fragosos picos
As ondas, que jamais ali ferveram.
Assaltando os misérrimos viventes
No vão refúgio, quase tudo absorvem,
E aqueles, que da fúria se lhe esquivam,
Em comprido jejum ralados morrem.
A Fócida, que os Áticos separa
Dos afamados campos da Beócia,
E terra pingue foi, quando foi terra,
É já d'águas envoltas lago imenso.
Ali de cumes dois montanha ingente,
Tendo a ramosa frente além das nuvens,
E arremetendo aos céus, se diz Parnaso.
Nela Deucalião (porque dos mares
Jazia tudo o mais enfim coberto)
Nela Deucalião tinha aportado
Em pequeno baixel coa terna esposa,
Forçados pelos ímpetos das águas.
Desembarcando os dois, of'recem logo
Interno culto aos Numes da montanha,

Às ninfas de Corício, a Têmis sacra,
 De quem ali o oráculo se ouvia.
 Nenhum dos homens excedera aquele
 No amor ao justo, no temor aos deuses:
 Luziam na consorte iguais virtudes.
 Jove, que o mundo vê todo inundado,
 Vivos de tantos mil só um, só uma,
 Ambos tão pios, tão amáveis ambos,
 Cos soltos Aquilões sacode as nuvens,
 As pesadas carrancas dos chuveiros,
 E a Terra mostra aos céus, e os céus à Terra.
 Nem do pélagos a fúria permanece:
 Co ferro de três pontas mal que o toca
 As ondas lhe amacia o deus das ondas,
 E chamando Tritão, que levantado
 Sobre a água está (cobertos de brilhante
 Púrpura natural seus rijos ombros)
 O búzio roncador lhe diz que assopre,
 Que no usado sinal ordene aos rios,
 E ao transbordado mar que retrocedam.
 Da sonora, e côncava buzina
 Lança mão de repente o grão mancebo,
 Da buzina, que em círculos, em roscas
 Da ponta para cima se dilata,
 Que tanto que no seio acolhe os ares
 Dum e doutro hemisfério atroa as praias;
 Eis aos lábios a concha o deus aplica
 Por entre negras barbas orvalhosas,
 Incham-lhe as faces ao robusto assopro,
 Toca, e rios, e mar, que o som lhe escutam,
 Súbito a seu pesar vêm recuando.
 Este já praias tem, têm leito aqueles,
 E murmuram pacíficos, e tardos:
 Os outeiros assomam, surge a Terra,
 Os campos crescem, decrescendo as ondas.
 Depois de longo espaço os arvoredos,
 Os arvoredos nus se vão mostrando:
 Dos despojados troncos pendem limos.
 Enfim renasce o mundo, e vendo o triste,
 O bom Deucalião vazia a Terra,
 E alto silêncio derramado em tudo,
 A Pirra diz chorando: “Oh doce esposa,
 Oh tu, que és só, que és única de tantas
 Habitantes do mundo, e que ligada
 Pelo amor, pelo sangue estás comigo,
 Agora ainda mais pelo infortúnio!
 Do nascente ao poente, em toda a Terra
 Só habitamos nós, só nós vivemos:
 Tudo o mais pelas ondas foi tragado,
 E cuido que não tens inda segura
 Tua existência tu, nem eu a minha:
 Estas nuvens, que observo, inda me aterram.
 Ah! Triste! Que farias se arrancada
 Ao fado universal sem mim te visses!
 Onde, fria de susto, onde levaras

A planta vacilante e quem seria
Tua consolação na dor, no pranto?
Crê, minha amada, que se o mar sanhudo
Te escondesse nas sôfregas entranhas,
Te houvera de seguir o aflito esposo,
Sócio te fora em vida, e sócio em morte.
Oxalá que eu com a paterna indústria
Pudesse reparar a humanidade,
Alma infundindo na formada Terra!
Todo o gênero humano em nós se inclui
(Isto aos fados apraz, apraz aos deuses),
Ficamos para exemplo de que o mundo
Morada de homens foi.” Disse, e choravam.
Depois, tornando em si, resolvem ambos
Recorrer aos oráculos sagrados,
Da Deusa Têmis invocar o auxílio.
Não tardam: vão-se do Cefiso às águas
Que ainda não bem líquidas caminham,
E apenas pelas frentes, pelas vestes
Os gostados licores desparziram,
Para o templo da deusa os passos torcem.
Manchava torpe musgo a frente, os tetos
Da estância venerável, e jaziam
Sem ministro, sem luz, sem culto as aras.
Como os sacros degraus tocado houvessem,
Sobre a medida terra os dois se prostram,
E dão nas pedras ósculo medroso;
Oram depois assim: “Se justas preces
Tornam benignos os irados Numes,
Se a cólera dos Céus com ais se adoça,
Dize-nos, deusa, dize-nos de que arte
Podemos instaurar a espécie humana,
E socorre piedosa o triste mundo.”
Movendo-se a deidade, assim lhes fala:
“Do meu templo saí; cobrindo as frentes,
Soltai as vestiduras, que vos cingem,
E para trás depois lançai os ossos
De vossa grande mãe.” Tendo ficado
Atônitos os dois espaço grande,
Pirra primeiro enfim rompe o silêncio,
Da divindade as leis cumprir não ousa,
E com trêmula voz perdão lhe roga,
Porque teme, espalhando os ossos frios,
Aos manes maternais fazer injúria.
Depois disto repetem, pesam, notam
As palavras do oráculo sombrio;
Té que Deucalião, que o venerando
Filho de Prometeu com brandas vozes
Serena a cara esposa, e diz: “Se acaso
Não revolvo ilusões no pensamento,
O oráculo da deusa é justo, é pio,
Não nos ordena o mal, não quer um crime.
A grande mãe, que ouviste, a mãe de todos
É a terra; a meu ver são os seus ossos
As pedras, e essas diz, que ao chão lancemos.”

Bem que esta inteligência agrade a Pirra,
Esperanças com dúvidas se envolvem,
E ambos das ordens santas desconfiam;
Mas nisso que lhes vai se as efetuam?
As aras deixam, as cabeças cobrem,
Soltam as roçagantes vestiduras,
E logo para trás as pedras lançam.
Eis (quem te dera crédito, ó portento,
Se anosa tradição não te abonasse!)
Eis que subitamente elas começam
A despir-se do frio, e da rijeza,
E despindo a rijeza, a transformar-se.
Crescendo vão, mais branda natureza
As toca, as amacia, as amolece,
E nelas se perfeito o vulto humano
Logo ali se não vê, se vê contudo
Em grosseiros sinais a semelhança;
Qual na estátua, no mármore, a que apenas
Deu talhe a mão de artífice elegante.
Partes, que eram terrenas, e sucosas
Nas carnes, e no sangue se convertem;
O que tem solidez, o que não dobra
Muda-se em ossos, e o que dantes nelas
Veia se nomeou conserva o nome.
Num breve espaço enfim (mercê dos deuses)
As que arroja o varão varões se tornam,
E as que solta a mulher mulheres ficam.
Por isto somos fortes, somos duros,
Aptos a empresas, próprios a trabalhos,
E em nosso esforço, na constância nossa
Claramente se vê que origem temos.
Os outros animais nas formas vários
A terra os produziu, sendo escaldado
Pelos raios do Sol o humor antigo:
Os encharcados, os lodosos campos
Com o ativo calor se entumeceram,
E das coisas a próspera semente
Qual no materno claustro ali cerrada,
Nutriu-se, e devagar cresceu, formou-se.
Destarte, havendo enfim retrocedido
A seu amplo depósito profundo
O grão Nilo, que sai de bocas sete,
Coa etérea flama se afogueia o lodo,
E por entre os terrões, quando os revolve
De animais o cultor acha milhares,
Uns a nascer, e em parte já formados,
Em parte os membros seus inda imperfeitos
E vê-se muitas vezes que de um corpo
Metade vive já, metade é terra.
Umidade, e calor dão vida a tudo,
Se mutuamente se temperam ambos.
Bem que d'água contrário o fogo seja,
Sai do úmido vapor quanto é gerado;
A discorde união fermenta, e cria.
Portanto a fértil mãe, a extensa terra

Do recente dilúvio repassada,
E pelo aéreo lume escandecida,
Inúmeras espécies foi brotando:
Deu ser a algumas com a forma antiga,
Noutras enfim criou não vistos monstros.