

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – SP

Ingrid Moreno Ferreira

***Dafne e Apolo nas Metamorfoses de Ovídio:***  
**uma leitura figurativa**



Araraquara – SP

2020

**Ingrid Moreno Ferreira**

***Dafne e Apolo nas Metamorfoses de Ovídio:*  
uma leitura figurativa**

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

**Linha de pesquisa:** Relações Intersemióticas

**Orientador:** Márcio Thamos

**Bolsa:** Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Araraquara – SP

2020

F383d           Ferreira, Ingrid Moreno  
                  Dafne e Apolo nas Metamorfoses de Ovídio : uma  
                  leitura figurativa / Ingrid Moreno Ferreira. --  
                  Araraquara, 2020  
                  82 f.

                  Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual  
                  Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras,  
                  Araraquara  
                  Orientador: Márcio Natalino Thamos

                  1. Poesia latina. 2. Ovídio. 3. Metamorfoses. 4.  
                  Figuratividade. 5. Dafne e Apolo. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp.  
Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados  
fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Ingrid Moreno Ferreira

## ***DAFNE E APOLO NAS METAMORFOSES DE OVÍDIO:*** uma leitura figurativa

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

**Linha de pesquisa:** Relações Intersemióticas

**Orientador:** Márcio Thamos

**Bolsa:** Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Data da defesa: 30/07/2020

### **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Prof. Dr. Márcio Natalino Thamos**

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

---

**Membro Titular: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carol Martins da Rocha**

UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora.

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Paulo Eduardo de Barros Veiga**

USP – Ribeirão Preto.

**Local:** Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

**UNESP – Campus de Araraquara**

Em memória de Roza.

## AGRADECIMENTOS

Ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), pelo apoio financeiro à pesquisa.

À instituição UNESP e aos funcionários do *campus* de Araraquara, fundamentalmente imprescindíveis para os estudos e pesquisas na área de Letras, entre outras humanidades.

Ao Prof. Dr. Márcio Thamos, orientador, pela paciência e generosidade em ensinar sobre pesquisa, sobre latim, poesia e literatura, pelas longas conversas, regadas de ensinamento, sobre o objeto de pesquisa desta dissertação, mas também sobre outros âmbitos, profissionais e pessoais, pela disponibilidade em ensinar, pela coerência, pelo exemplo e pelas aulas sempre encantadoras na graduação.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fabiane Borsato, banca de qualificação, pelas muito bem-vindas observações na qualificação, pelas aulas sempre excepcionais na graduação, pelos ensinamentos sobre literatura, poesia e cinema, por ter coordenado com seriedade e humanidade o projeto de extensão Cine Campus, de que fiz parte, que me deu a oportunidade de aprender sobre literatura, cinema, sobre docência e coletividade, para além da esfera da graduação.

Ao Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, banca de qualificação, pelas precisas contribuições na qualificação, por unir seriedade e descontração nas aulas da graduação e cativar com o latim.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Giovanna Longo e ao Prof. Dr. Brunno Vieira, que, cada um com suas particularidades, foram fundamentais para a minha formação em latim na graduação.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marisa Gianecchini e à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristiane Guzzi, que, com naturalidade e simplicidade, me despertaram para os caminhos das Letras e da Literatura.

Ao Prof. Dr. Paulo Veiga, banca de defesa, que teceu comentários e recomendações fundamentais, pela leitura detalhada e generosa do trabalho.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carol Martins da Rocha, banca de defesa, pelas observações e sugestões cuidadosas feitas sobre o trabalho.

Aos meus pais, por desde sempre me incentivarem aos estudos e me inclinarem às artes, por acreditarem em mim e, pacientemente, fazerem-se presentes.

Ao meu irmão, Igor, pelas boas conversas, pela conexão e pelos incentivos.

À Hellen, companheira de graduação, pela sintonia, pela disponibilidade em ouvir e pela amizade de sempre.

À Paula, pelo incentivo e apoio de sempre, pela parceria diária, e por acreditar genuinamente em mim.

Neste papel  
pode teu sal  
virar cinza;

pode o limão  
virar pedra;  
o sol da pele,  
o trigo do corpo  
virar cinza.

(Teme, por isso,  
a jovem manhã  
sobre as flores  
da véspera.)

Neste papel  
logo fenecem  
as roxas, mornas  
flores morais;  
todas as fluidas  
flores da pressa;  
todas as úmidas  
flores do sonho.

(Espera, por isso,  
que a jovem manhã  
te venha revelar  
as flores da véspera.)

## RESUMO

A dissertação propõe uma leitura da narrativa do mito de *Dafne e Apolo*, que, junto a outros mitos, compõe a obra *Metamorfoses* (Livro I, 452 – 567), de Ovídio (43 a.C. – 17 d.C.), poeta do período Clássico da Roma Antiga. Além do mito selecionado, também é estudado o narrado anteriormente – acerca do surgimento da serpente Píton (Livro I, 416 – 451), categoricamente aniquilada por Apolo –, por proporcionar base fundamental para o desenrolar da narrativa de Dafne e Apolo. Para tanto, a partir do instrumental teórico da Poética e da Semiótica Literária e nos processos de figuratividade do discurso, a intenção desse estudo foi explorar a narrativa a fim de que fossem identificados expedientes de figuração (e eventualmente de iconicidade) e os temas a eles relacionados. Assim, produziu-se um discurso metalinguístico que, sem a pretensão de esgotar o assunto, procurou descrever os recursos da figuratividade poética postos em articulação no texto. Ademais, como base para o desenvolvimento do trabalho, foi elaborada uma tradução de estudo, com notas de referência e comentários acerca dos dados de cultura (sociedade, mitologia, história, geografia, filosofia etc.).

Palavras-chave: Poesia latina; Ovídio; *Metamorfoses*; Dafne e Apolo; Píton; figuratividade.

## ABSTRACT

*This work proposes a reading of the narrative of the myth of “Daphne and Apollo”, from Ovid’s Metamorphoses (Book I, 452 – 567). Ovid (43 BC – 17 AD) is a poet of the Classical period in Ancient Rome. The previous myth, the creation of the serpent Python (Book I, 416 – 451), categorically annihilated by Apollo, is also carefully studied, as it provides a fundamental basis for the following narrative of Daphne and Apollo. Thus, by supported by the theoretical instruments taken from Poetics and Literary Semiotics and from the studies about the processes of figurativity of speech, this work investigates and explores the narrative in order to identify devices of figuration (and eventually of iconicity) and the themes related to them. A result of this investigation is the recognition of resources of poetic figurative articulated in the text. In addition, in order to provide a deeper foundation for analysis and to develop a path for the progress of the work, a “reference translation” was prepared, with reference notes and comments about the Classical culture (society, mythology, history, geography, philosophy, etc.).*

*Keywords: Latin Poetry, Ovid; Metamorphoses; Daphne and Apollo; Python; figurativity.*

## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>   | <b>10</b> |
| <b>1. BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE OVÍDIO E AS <i>METAMORFOSES</i>.....</b>          | <b>11</b> |
| 1.1 SOBRE OVÍDIO.....  | 11        |
| 1.2 SOBRE AS <i>METAMORFOSES</i> .....   | 12        |
| 1.2.1 <i>As Metamorfoses</i> e a questão do gênero.....                            | 14        |
| <b>2. A FIGURATIVIDADE ENQUANTO FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA PARA A ANÁLISE.....</b>      | <b>28</b> |
| <b>3. TEXTO EM LATIM, TRADUÇÃO E NOTAS.....</b>                                    | <b>32</b> |
| <b>4. ANÁLISE FIGURATIVA.....</b>  | <b>40</b> |
| 4.1 ANÁLISE DAS FIGURAS DO EPISÓDIO DE PÍTON.....                                  | 40        |
| 4.1.1 O processo do surgimento dos seres (hex. 416-421) .....                      | 40        |
| 4.1.2 Equilíbrio entre os elementos da Terra e os surgimentos (hex. 422-433) ..... | 41        |
| 4.1.3 A aterrorizante serpente Píton (hex. 434-440) .....                          | 42        |
| 4.1.4 Morte da serpente, Jogos Píricos e menção ao loureiro (hex. 441-451) .....   | 43        |
| 4.2 ANÁLISE DAS FIGURAS DO EPISÓDIO DE DAFNE E APOLO.....                          | 45        |
| 4.2.1 Amor, causa e personagens (hex. 452-453) .....                               | 45        |
| 4.2.2 Cupido arguto e Apolo orgulhoso (hex. 454-465) .....                         | 46        |
| 4.2.3 Amor e desamor materializados (hex. 466-476) .....                           | 49        |
| 4.2.4 Peneu, pai e deus-rio, e Dafne, filha (hex. 478-489) .....                   | 53        |
| 4.2.5 Uma paixão abrasadora (hex. 490-503) .....                                   | 55        |
| 4.2.6 Apolo fundamenta motivos para Dafne não fugir (hex. 504-524) ...             | 58        |
| 4.2.7 Acentuação de aspectos físicos de Dafne (hex. 525-532) .....                 | 61        |
| 4.2.8 A caça animal em paralelo (hex. 533-538) .....                               | 63        |
| 4.2.9 A perseguição em evidência (hex. 539-542) .....                              | 65        |
| 4.2.10 A exaustão de Dafne e sua súplica (hex. 543-547) .....                      | 66        |
| 4.2.11 A metamorfose (hex. 548 -552) .....   | 67        |
| 4.2.12 O loureiro (hex. 553-556) .....   | 70        |
| 4.2.13 Ditames de Apolo (hex. 557-565) .....                                       | 71        |
| 4.2.14 O consentimento do loureiro (hex. 566-567) .....                            | 73        |
| <b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>  | <b>76</b> |
| <b>Referências.....</b>  | <b>79</b> |

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe uma leitura do córpus selecionado, os episódios de Píton e de Dafne e Apolo (Livro I, 416 – 567), narrados na obra *Metamorfoses* de Ovídio, com base na fundamentação teórica da Figuratividade, que consiste em reconhecer e analisar as figuras que compõem a narrativa, o encadeamento delas e o levantamento de temas e subtemas que subjazem às figuras. Inicialmente, pretendeu-se estudar apenas o mito ovidiano de Dafne e Apolo, no entanto, o mito anterior, da serpente Píton, mostrou-se integrado e fundamental para o encadeamento dos acontecimentos e, por isso, acrescentou-se o primeiro episódio ao córpus.

No Livro I das *Metamorfoses*, de maneira lúdica e dinâmica, Ovídio tece literariamente as origens mitológicas da natureza. Narra-se na obra a construção do mundo, o surgimento de objetos e elementos que o compõem e as transformações ocorridas com os mais diversos seres, de homens, animais, plantas e minerais. Os trechos selecionados em nosso estudo contam sobre como se deu o nascimento dos seres e, entre eles, o da serpente Píton e sua morte pelo deus Apolo. A narrativa de Dafne e Apolo narra como o deus ficou perdidamente apaixonado pela ninfa Dafne após uma vindita de Cupido e a subsequente perseguição a Dafne. Ela, atingida pelo deus do Amor por uma flecha de cobre, rejeita Apolo. Ele, no entanto, fora atingido por uma flecha de ouro, que provocou um amor desenfreado. A partir disso, tem-se a perseguição e uma súplica da ninfa ao pai, que resulta na transformação de Dafne em um loureiro.

Nesta dissertação, primeiramente, contextualizou-se o autor Ovídio e a obra da qual faz parte o córpus, as *Metamorfoses*, refletindo acerca de seu gênero literário. Foi desenvolvido também um capítulo acerca da figuratividade, por ser a fundamentação teórica para a elaboração do trabalho. Além disso, foi realizada uma tradução de estudos a partir do texto original em latim, com notas para esclarecimento de possíveis obstáculos para o leitor. Por fim, desenvolveu-se o capítulo de análise, no qual se propõe uma leitura do córpus selecionado ressaltando aspectos imagéticos do texto de modo a dar relevo aos elementos figurativos que o compõem, aplicando conceitos da figuratividade.

## 1. BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE OVÍDIO E AS *METAMORFOSES*

### 1.1 SOBRE OVÍDIO

Ovídio, ou Publius Ovidius Naso, foi um poeta nascido em Sulmo (hoje, cidade de Sulmona), em Roma, no ano de 43 a.C. Veio de uma família aristocrata, da classe equestre, de modo que, com acesso à educação, ele e o irmão puderam se dedicar aos estudos da Retórica em Roma. Ovídio ainda chegou a exercer alguns cargos políticos, porém ainda jovem obteve popularidade com sua poesia.

O poeta fizera parte do “Círculo de Messala”, um círculo literário que também participaram Virgílio, Horácio, Tibulo, Propércio, entre outros, de modo que ele pudera estabelecer relações com grandes nomes da literatura em Roma. Conta-se que, no século 8 d.C., Ovídio teria sido banido de Roma, indo para a costa ocidental do mar Negro em Tômoi (Tomo), falecendo em 17 ou 18 d.C. As causas desse exílio nunca foram plenamente desvendadas e especulam-se não somente as causas, mas se ele ocorreu de fato ou se teria sido uma criação do artista em prol de sua arte.

Como um contador de histórias, um guia para a mitologia e de grande versatilidade, Ovídio influenciou os escritores romanos que surgiram posteriormente, entre eles Sêneca, Lucano, Estácio, Juvenal, Apuleio, Claudiano. Foi um dos poetas clássicos favoritos da Renascença. Com vasta obra, sem deixar o cuidado com a poética,

A abordagem de Ovídio, em cada um dos gêneros literários cultivados por ele, é completa: os *Amores* refletem todas as situações imagináveis da vida amorosa sob uma perspectiva subjetiva; *Ars e Remedia*, a partir da sistematização didática. Com as *Heroides*, Ovídio cria uma enciclopédia da alma feminina; com as *Metamorfoses*, uma enciclopédia sobre as lendas de transformação; os *Fastos* pretendem rever o calendário romano; os *Tristia* e as *Epistulae ex Ponto* esgotam o tema do exílio. *Ibis* é uma alta escola de invectivas<sup>1</sup> (ALBRECHT, 1997, p. 750, tradução nossa).

Ovídio foi autor de uma série de obras, são elas *Amores*, *Heroides*, *Medicamina faciei femineae*, *Ars Amatoria*, *Remedia Amoris*, *Medea*, *Metamorphoses*, *Fasti*, *Tristia*, *Epistulae ex*

---

<sup>1</sup> El planteamiento de Ovidio en cada uno de los géneros literarios cultivados por él es completo: los Amores reflejan todas las situaciones de la vida amorosa imaginables desde una óptica subjetiva, Ars y Remedia desde la sistematización didáctica. Con las Heroidas Ovidio crea una enciclopedia del alma femenina, con las Metamorfosis una semejante de las leyendas de transformaciones; los Fastos se proponen pasar revista al calendario romano, los Tristia y las Epistulae ex Ponto agotan el tema del exilio. El Ibis es una alta escuela de invectiva.

*Ponto e Ibis*. A grande maioria dessas obras foi composta em versos elegíacos. Excetua-se, *Medea*, peça, de que nos restam apenas fragmentos, em metro variado e, as *Metamorfoses*, que nos interessa aqui, desenvolvida em hexâmetros datílicos.

## 1.2 SOBRE AS METAMORFOSES

As *Metamorfoses* fornecem à literatura um rico e fecundo patrimônio de mitos. Como foi anteriormente, é formada por narrativas de contos mitológicos e foi composta em hexâmetros datílicos. Há, sobre essa obra, grande discussão acerca de seu gênero literário. Sobre isso, trataremos mais demoradamente na seção seguinte.

As *Metamorfoses*, elaboradas entre 2 e 8 d.C., são a obra mais extensa de Ovídio, com quinze Livros e um total de 11.995 hexâmetros. Nela, há o encadeamento de cerca de duzentas e cinquenta lendas etiológicas com a origem de inúmeros seres, a qual ocorre como resultado das transformações (metamorfoses). As descrições oferecem imagens que, mesmo irracionais e contrárias à natureza, são apresentadas de modo tão convincente que se tornam visíveis aos olhos do leitor (ALBRECHT, 1997, p. 745).

As *Metamorfoses* se iniciam com a narração sobre a origem mítica do mundo – a *Cosmogonia* – do Caos amorfo até a criação do homem, o dilúvio universal e a regeneração da raça humana por meio das mãos de Deucalião e Pirra. Nas *Metamorfoses*, o leitor interessado passa a entender metaforicamente, por exemplo, que as amoreiras davam frutos brancos e, como consequência do triste caso de amor de Píramo e Tisbe, elas passaram a dar frutos vermelhos cor de sangue. Ocorre então o episódio que narra o surgimento da serpente Píton; e o episódio de *Dafne e Apolo*, imediatamente após a morte da serpente pelas flechas do deus ser narrada.

A preocupação de Ovídio com os detalhes e sua capacidade de compor imagens de grande plasticidade e, com elas, desenvolver transições graduais se percebe na representação dos processos das transformações e, em outra proporção, no encadeamento das narrações. Tal poeticidade poderá ser observada no desenvolvimento da pesquisa, pois a narrativa a ser investigada será a de *Dafne e Apolo*, porém haverá a retomada do episódio imediatamente anterior, da serpente *Píton*, para que se contextualize de modo mais integral e esclarecedor o trecho destacado, a fim de sublinhar expedientes expressivos nessas transições.

Ovídio não trata o leitor como espectador passivo, seu modo de narrar estimula a imaginação e o próprio leitor pode estabelecer as representações. Seu trabalho é substancialmente imagético, e, capaz de produzir imagens dinâmicas na mente do leitor ou do ouvinte apenas com as palavras, parece antecipar possibilidades que somente o cinema viria a

realizar visualmente. Sobre a questão da imagem e da capacidade poética do escritor na elaboração das *Metamorfoses*, o formalista russo Chcheglóv ressalta:

Lendo-se Ovídio, salta aos olhos o quanto o mundo por ele representado é vário e colorido. *As Metamorfoses* tratam de inúmeros objetos. Surgem diante do leitor imagens de pessoas, aves, árvores, montanhas, serpentes, peixes; fala-se de água, ar, mares e rios, aldeias e cidades, dos heróis mitológicos, do reino subterrâneo e muitas outras coisas. [...] Mas a impressão mais viva que fica de *As Metamorfoses* é a unidade e parentesco de tudo no mundo, objetos inanimados e seres vivos. Por mais distantes entre si que estejam os objetos no mundo real, aqui eles são mostrados de tal modo que parecem criados do mesmo material. [...] É o mundo real nosso conhecido, mas como que examinado através de certo vidro peculiar e fantástico, que permite ver os objetos de modo novo. Os objetos distantes se aproximam, aqueles que nós considerávamos distintos resultaram ser apenas variações de um mesmo objeto (CHCHEGLÓV, 1979, p. 140-141).

Chcheglóv, ao escrever *Algumas características da estrutura de “As Metamorfoses” de Ovídio*, reflete sobre a capacidade do poeta de estabelecer uma unidade e uma sistematicidade, criando um parentesco entre objetos materialmente dessemelhantes. Italo Calvino, que corrobora as ideias do russo, em *Por que ler os clássicos*, também realiza observações acerca da poética de Ovídio:

*As Metamorfoses* são o poema da rapidez, tudo deve seguir-se em ritmo acelerado, impor-se à imaginação, cada imagem deve sobrepor-se a uma outra imagem, adquirir evidência, dissolver-se. É o princípio do cinematógrafo: cada verso como cada fotograma deve ser pleno de estímulos visuais em movimento. O *horror vacui* domina tanto o espaço quanto o tempo. [...] Existem também os momentos em que o relato deve ser menos célere, passar para um andamento mais calmo, fazer do transcorrer do tempo algo suspenso, uma distância velada. [...] O gesto de Ovídio é sempre o de acrescentar, sem jamais subtrair; o de descrever cada vez mais detalhes, sem se perder no evanescente (CALVINO, 2007, p. 37-38).

Assim como Chcheglóv e Calvino tecem sobre a produção artística do modo de escrever de Ovídio, João Angelo Oliva Neto, na Apresentação (*Mínima gramática das “Metamorfoses” de Ovídio*) da tradução de Domingos Lucas Dias, traz como exemplo uma passagem do mito de *Dafne e Apolo*; mais especificamente, o momento em que é descrita a transformação de Dafne em loureiro, para ilustrar a capacidade descritiva e simultaneamente lúdica ovidiana:

[...] tornemos a Ovídio para assistir devagar à metamorfose, “quadro a quadro”, por assim dizer: o busto é envolvido por uma casca e em seguida, de cima para baixo, vemos os cabelos tornando-se em ramagem, os braços transformando-se em galhos, e os pés transmutando-se em raízes. Ovídio ainda quer mais, porque descreve, e o faz sempre que possível, como cada

traço das antigas formas, transmutado já, porém ainda reconhecível, comparece nos novos corpos, pois folhagem, galhos e raiz guardam analogia formal com cabelos, braços e pés. O objetivo do poeta é que o público, tendo lido ou escutado o episódio, lembrando-se de Dafne, imagine maravilhosamente que cada loureiro que encontrar seja a ninfa transformada em árvore [...] (OLIVA NETO, 2017, p. 14).

Com as considerações desses estudiosos, pode-se notar algumas características do texto ovidiano, com enfoque na capacidade descritiva do poeta. Percebe-se como o desenvolvimento de cenas em que se pode visualizar, cinematograficamente, assimilações entre seres e objetos que naturalmente não seriam associados é traço característico das metamorfoses.

### 1.2.1 As *Metamorfoses* e a questão do gênero

As *Metamorfoses* são uma obra de difícil classificação, ainda que escrita no modelo de verso comum à poesia épica, o hexâmetro datílico. Com isso, diferentes críticos exploraram as possibilidades, cada um à sua maneira, da diversidade da obra e, por vezes, divergiram de opinião.

Para que se possa elaborar um percurso coerente de reflexões acerca dos gêneros literários das *Metamorfoses*, interessa retomar conceitos e considerações de filósofos como Platão e Aristóteles. A partir disso, procurar-se-á cotejá-los com os pensamentos de críticos que vieram posteriormente e que procuraram definir a obra ovidiana.

Platão foi um filósofo grego que se dedicou, entre diversas áreas do conhecimento, à poesia e à filosofia. Escreveu, entre uma série de obras, *A República*, que são textos filosóficos que tratam da investigação platônica da *polis*, do governo, de padrões de moral e de justiça. Aristóteles, seu discípulo, fora outro filósofo grego que escreveu tratados sobre uma série de temáticas, entre eles a *Poética*, que traz discussões acerca da natureza da obra literária, com destaque à tragédia e à epopeia. Essa obra se tornou muito conhecida e exerceu grande influência, sendo ainda hoje essencial aos estudos das Letras. Interessa-nos cotejar os trabalhos dos filósofos porque há, pelas discussões sobre a natureza das obras literárias, haja vista os gêneros, um percurso que consolida um posicionamento filosófico acerca da classificação da obra ovidiana, além da interlocução entre literatura e filosofia.

No Livro X da obra *A República*, Platão, a partir da *mimesis*, o conceito de imitação, expõe sua perspectiva acerca da natureza da poesia. Ele se preocupa com as consequências morais e psicológicas que a experiência estética da poesia, para ele uma adversária da razão, seria capaz de gerar. Moralmente, a poesia incitaria o homem a agir injustamente e a praticar o

mal, devido à ausência de discernimento entre bem e mal; psicologicamente, o homem agiria motivado pelas paixões, pelas inclinações do corpo, e obscureceria o que a razão deveria entender como o que seria melhor a se fazer. Os poetas seriam imitadores, e Platão procura chegar à sua concepção de poesia, de poeta e de imitador a partir da delimitação das coisas em três graus hierárquicos.

O filósofo conceitua as três espécies hierárquicas das coisas a partir do exemplo de uma cama. Para ele, da primeira cama, que existe na natureza das coisas, Deus é o autor. Da segunda, é o marceneiro e, da terceira, o pintor. Deus teria feito uma só, a que é realmente a cama, única por natureza. Deus seria o criador natural do objeto (da cama), o marceneiro seria o artífice da cama, e o pintor seria o imitador do objeto do artífice. Por consequência, imitador seria o autor de uma produção afastada três graus da natureza (PLATÃO, *A República* (REP), X, 597b-e). Dessa forma, entende-se que há três espécies de cama, relacionadas hierarquicamente; são elas: a de Deus, que é a ideia, a do marceneiro, que é a coisa particular, e a do pintor, a representação estética. Essa última estaria no terceiro nível, uma vez que imita a aparência da coisa.

Assim, Platão colocava poesia e poeta – o *imitador dos artífices* – afastados em três graus da verdade. Longe, portanto, do *verdadeiro*, conceito importantíssimo em sua filosofia. Para ele, o poeta não entenderia nada além da imitação, da mesma forma o pintor, “o qual desenhara uma aparência de sapateiro, sem nada entender da arte de fazer sapatos [...]” (REP, X, 600e - 601a), também não; porque ambos desconhecem a verdadeira natureza das coisas de que falavam ou que fizessem. O imitador não teria conhecimento válido do que imita, sendo a imitação uma espécie de jogo de criança, despido de seriedade. E aqueles que compunham, seja em versos iâmbicos seja em épicos, eram imitadores ao supremo grau (REP, X, 602b). O poeta falaria sem saber e sem conhecer aquilo de que fala, e a poesia seria “capaz de corromper até as pessoas honestas” (REP, X, 605c).

– E com respeito ao amor, à cólera e a todas as outras paixões da alma, que, dizemos nós, acompanham cada uma de nossas ações, a imitação poética não produz sobre nós efeitos similares? Ela as nutre e as irriga, quando cumpriria ressecá-las; fá-las reinar sobre nós, quando deveríamos reinar sobre elas, para nos tornar melhores e mais felizes, em vez de nos tornarmos mais viciosos e mais miseráveis (REP, X, 606d).

Por outro lado, seu discípulo Aristóteles daria diferente rumo à concepção do fenômeno artístico em sua *Poética*:

A epopeia e a tragédia, bem como a comédia e a poesia ditirâmbica e ainda a maior parte da música de flauta e de cítara são todas, vistas em conjunto,

imitações. Diferem entre si em três aspectos: ou porque imitam por meios diversos ou objetos diferentes ou de outro modo e não do mesmo (ARISTÓTELES, *Poética*, 1, 1447a, 13-18).

Aqueles que imitam, imitam pessoas em ação, que são necessariamente boas ou más (ARISTÓTELES, *Poética*, 2, 1448a, 1-2). Na tragédia, assim como na épica, imitam-se seres superiores, enquanto na comédia, os inferiores. A imitação seria, então, uma atividade que possibilitaria a recriação das coisas a partir de uma nova dimensão: a função do poeta não é contar o que aconteceu, mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade (*Poética*, 9, 451a, 37-40).

Para Aristóteles, o poeta o é por imitar, e ele imita ações. Sejam imitações de homens, da natureza ou de fatos reais, ele é, ainda, um criador, pois “nada impede que alguns fatos que realmente aconteceram sejam [possíveis e] verossímeis e é nessa medida que ele é o seu poeta” (*Poética*, 9, 451b, 31-33).

Para o filósofo, a epopeia pode, como a tragédia, ter as espécies: simples, complexa, de caráter ou de sofrimento, com componentes como peripécias, reconhecimentos e cenas de sofrimento, exceto a melopeia e o espetáculo; “e ainda beleza de pensamento e de elocução” (*Poética*, 24, 1459b, 12-13). Acrescenta que epopeia e tragédia diferem na extensão da composição e no metro, sendo aquele que se ajusta à epopeia o heroico e

Se alguém fizesse uma imitação narrativa em qualquer outro metro ou em vários, pareceria inadequado. É que o metro heroico é o mais imponente e o mais elevado dos metros (e por isso apresenta mais palavras raras e metáforas; de fato, a imitação narrativa é superior às outras formas) (*Poética*, 24, 1459b, 32-38).

Voltando à questão do imitador, assim como Platão, Aristóteles também traz a ideia do pintor, porém, sob outra perspectiva, pois entende que o poeta imita necessariamente por uma de três maneiras: “ou as coisas como eram ou são realmente, ou como dizem e parecem, ou como deviam ser. E isto exprime-se através da elocução em que há palavras raras, metáforas e muitas modificações de linguagem: na verdade, essa é uma concessão que fazemos aos poetas” (*Poética*, 25, 1460b, 10-15). Enquanto o primeiro filósofo repreende as ideias de poeta e de poesia devido às suas crenças e ideias no que tange ao bom exemplo e ao verdadeiro, Aristóteles faz concessões ao poeta, permite o inverossímil e o absurdo à poesia, desde que tratado com *verossimilhança* – que é um conceito importante para a *Poética*.

Dadas as reflexões com base no Livro X da *República* de Platão, bem como na *Poética* Aristotélica, propõe-se a interação de críticos do século XX e XXI com a obra ovidiana em

questão. Afinal, pelas palavras do poeta sulmonense, “imperecível nosso nome há de tornar-se, e, onde quer que o romano poderio terras anexe, ecoarei no povo pelos lábios e, se há verdade em profecias de poetas, famoso séculos afora viverei.”<sup>2</sup>

Michael von Albrecht entende que as *Metamorfoses* são, devido à métrica, um poema épico, porém sem unidade de lugar, tempo, personagem e ação. Para o estudioso alemão, ainda que nelas estejam presentes Homero, Virgílio e Apolônio de Rodes, a obra lembra mais a poesia de Hesíodo e do período Helenístico. Acresce a riqueza psicológica da obra, que nasce da experiência de Ovídio como elegíaco e de seu conhecimento acerca da tragédia greco-romana (ALBRECHT, 1997, p. 742). Ele traz à tona a presença de monólogos que, mesmo que se apoiem no estilo trágico, também se relacionam com as *Heroides*, elegias epistolares do mesmo autor romano.

Gian Biagio Conte, no mesmo sentido em que caminha a perspectiva do autor alemão, entende as *Metamorfoses* como um poema épico, que, no entanto, rejeita a objetividade impessoal do poeta épico, devido ao narrador fazer intervenções para comentar o curso dos eventos e envolver o leitor, interrompendo a narrativa ficcional (1999, p. 355). Ademais, o classicista italiano entende a ambição de Ovídio como uma busca que não fosse no mesmo caminho de Virgílio, mas que trilhasse o seu próprio:

Com a *Eneida*, Virgílio havia realizado o grandioso projeto de um poema no estilo homérico, uma épica nacional para a cultura romana. Ovídio, ao se dar conta da ambição de um trabalho de grande escopo (após a poesia amorosa que lhe trouxera sucesso), toma outra direção. A forma exterior deveria ser épica (o hexâmetro é sua marca distintiva), assim como o extenso tamanho (quinze Livros), mas o modelo, baseado em Hesíodo (*Teogonia*, *Catálogo*), é o de um “poema coletivo”, que carrega uma série de histórias independentes ligadas por um único tema. Este tipo de poesia fora popular na literatura helenística; assim como a base, por exemplo, dos *Aitia* de Calímaco (uma série de contos etiológicos em metro elegíaco) e o (perdido) poema em hexâmetros de Nicandro de Cólofon (século II a.C.), que de fato era uma coleção de histórias de metamorfoses. No entanto, enquanto [ele] seguia sua preferência pela poesia alexandrina (tanto no que diz respeito ao conteúdo quanto à forma que a organizava), Ovídio ao mesmo tempo também revela suas intenções de compor um poema épico, um gênero que, notoriamente, as poéticas calimaquianas haviam banido. O próêmio (I, 1-4), que é breve e, portanto, ainda mais carregado de significado, parece dizer apenas o seguinte: Ovídio profere uma oração ritual para os deuses para que eles o inspirem a escrever um poema sobre metamorfoses (*mutatas... formas*) mas no estilo épico (*perpetuum deducite... carmen*; todos termos do vocabulário da polêmica literária calimaquiana). A ambição de Ovídio, portanto, é grandiosa: para

---

<sup>2</sup> Tradução Bruno V. G. Vieira (OVÍDIO, 2017, p. 709).

realizar um trabalho universal, que vá além dos limites dos vários credos poéticos<sup>3</sup> (CONTE, 1999, p. 350-351, tradução nossa).

Conte ressalta as várias possibilidades de ligação das histórias nos Livros: por contiguidade geográfica, por temáticas paralelas, por contraste, por relações genealógicas entre personagens e até por similaridade das metamorfoses. Para o classicista italiano, a mutabilidade de temas e tons caminha junto com a mutabilidade do estilo: ora solenemente épico, ora liricamente elegíaco, ora ecoando passagens de poesia dramática ou atitudes bucólicas. “As *Metamorfoses* são, entre outras coisas, uma espécie de galeria de arte de vários gêneros literários”<sup>4</sup> (CONTE, 1999, p. 352, tradução nossa). Ovídio não buscava unidade e homogeneidade em conteúdo e forma, pois, diferentemente da *Eneida* de Virgílio, em que cada Livro recebe sua relativa completude e independência, os intervalos entre os vários Livros das *Metamorfoses*, em sua maior parte, recaem nos pontos mais vivos, no meio de um episódio, de modo a despertar a curiosidade do leitor e a mantê-lo atento durante as pausas do texto, para não afrouxar a tensão narrativa (CONTE, 1999, p. 352-353).

Em contraposição às perspectivas de leitura de Albrecht e de Conte, ambas compreendendo as *Metamorfoses* como um poema épico, a despeito de diversas características de outros gêneros, além de formas narrativas que não seguem perfeitamente a concepção aristotélica da epopeia, Zélia de Almeida Cardoso diverge dessa opinião. Após lembrar ao leitor que Ovídio compõe em versos hexâmetros, ela afirma:

É difícil classificar-se esse poema de Ovídio em relação a uma espécie ou gênero literário. **Não é uma epopeia**, apesar do tom épico, dos versos hexâmetros e do emprego sistemático da narração. **Não se caracteriza também como poema didático**, pois que, mesmo que quiséssemos considerá-lo como uma tentativa de explicar o universo pela teoria neopitagórica que admite a reencarnação da alma, iríamos esbarrar, sem dúvida, na falta de

---

<sup>3</sup> *With the Aeneid Virgil had realized the grandiose project of a Homeric-style poem, a national epic for Roman culture. Ovid in realizing his ambitions for a work of great scope (after the love poetry that had brought him success) takes another direction. The outer form was to be epic (the hexameter is its distinctive mark), as was the ample scale (fifteen books), but the model, which is based on Hesiod (Theogony, Catalogue), is that of a “collective poem”, one that gathers a series of independent stories linked by a single theme. This type of poetry had been popular in Hellenistic literature; such was the basis of, for example, the Aitia of Callimachus (a series of aetiological tales in elegiac meter) and a (lost) hexameter poem by Nicander of Colophon (second century B.C.) that actually collected stories of metamorphosis. Yet while he followed this preference of Alexandrian poetry (in both content and the form that organized it), Ovid at the same time also reveals his intention to compose an epic poem, a genre that, notoriously, Callimachean poetics had banished. The proem (l.1-4), which is brief and thus all the more charged with meaning, seems to say just that: Ovid utters a ritual prayer to the gods to inspire him to write a poem of metamorphosis (mutatas... formas) but in the style of epic (perpetuum deducite... carmen, all terms from the vocabulary of Callimachean literary polemic). Ovid’s ambition therefore is grand: to realize a universal work, one that goes beyond the limits of the various poetic creeds.*

<sup>4</sup> *The Metamorphoses is, among other things, a sort of art gallery of the various literary genres.*

qualquer fundamentação científica, no superficialismo e no tratamento irônico e brincalhão dado a algumas lendas.

Preferimos, portanto, considerá-lo como **um texto bastante próximo dos poemas líricos**: uma sucessão de quadros coloridos e belos, onde não falta o movimento, a caracterização pessoal e a expressão da sentimentalidade (CARDOSO, 2003, p. 83, grifos nossos).

Cardoso parece preferir aproximar a obra de Ovídio à poesia lírica, ressaltando o sentimento, a dor e a paixão, que se fazem presentes e, por vezes, são agentes determinantes das metamorfoses (CARDOSO, 2003, p. 84). Para ela, “nenhum poeta latino, após Virgílio, teve condições de compor uma epopeia que se nivelasse com a *Eneida*” (CARDOSO, 2003, p. 19).

A britânico-canadense Elaine Fantham entende que a própria carreira de Ovídio o levou à narrativa de poesia em hexâmetros, após mais de vinte anos como um escritor de sucesso de elegia amorosa, primeiro “autobiográfica”, e depois mítica e até didática. Além do que chama de expectativa épica devido ao metro, ela retoma características dessa mesma poesia na obra das *Metamorfoses*, como o Conselho dos deuses, que era outra característica da *Iliada*, da *Odisseia* e da *Eneida*. Porém, o conselho das *Metamorfoses* convidaria a um segundo nível de leitura, pois “aquele Júpiter em questão é mais zangado do que justo, e os deuses claramente temem ofendê-lo”<sup>5</sup> (2004, p. 121, tradução nossa).

Não obstante, ela ressalta algumas características da poesia elegíaca na obra; segundo ela, a elegia se desenvolveu por meio de inveja, frustração e separação de amantes, e com a contemplação da morte. Ovídio, então, seleciona mitos que provocam tais emoções (2004, p. 123). Ela também acresce que, “mesmo que o tom primário de uma narrativa seja solene, cômico ou irônico, a elegia está sempre ao nosso alcance, simplesmente adicionando pinceladas de dicção elegíaca, como ‘carinhos’ (*blanditiae*), ‘namorada’ (*puella*), ou ‘amante’ (*domina*)”<sup>6</sup> (FANTHAM, 2004, p. 125, tradução nossa). Fantham comenta:

Parece então que Ovídio pode, com igual facilidade, tecer uma cadeia de histórias iridescentes de um ou mais textos preexistentes, utilizando material de diferentes gêneros, ou sequências de trechos retirados de sua própria imaginação. Para mudar a imagem, as *Metamorfoses* e suas várias narrativas são como um complexo colar cujo fio central sustenta voltas (tanto curtas quanto longas) de esferas de diferentes cores e materiais, que se separam e se conectam em diferentes locais à sequência principal e ordenada para criar uma simetria global. Eu selecionei desta sequência épica arabescos de narrativas

<sup>5</sup> *This Jupiter is more angry than just, and the gods clearly fear to offend him.*

<sup>6</sup> [...] *whether the primary tone of a narrative is solemn, comic, or ironic, elegy is always within reach, simply by adding brushstrokes of elegiac diction, like “endearments” (blanditiae), “girlfriend” (puella), or “mistress” (domina).*

patéticas (elegíacas), cômicas, irônicas e de múltiplas vozes, mas não há um relato abrangente que faça igual justiça aos tons inconstantes de Ovídio, ao seu jogo genérico e ao seu dom de evocar os mais memoráveis momentos e frases de toda e qualquer tradição poética grega e romana<sup>7</sup> (FANTHAM, 2004, p. 131, tradução nossa).

José Carlos Fernández Corte e Josefa Cantó Llorca, na “Introdução” de *Metamorfosis* Libros I – V (OVIDIO, 2008), desenvolvem uma extensa pesquisa e análise acerca da obra traduzida, e iniciam a reflexão dizendo:

Sabemos que o amor é para muitos o tema principal das *Metamorfoses*. Também é certo que, na época de Augusto, o amor encontrou na elegia sua manifestação de gênero mais adequada. Um tema dividido em dois gêneros, pois as *Metamorfoses*, seja qual for o gênero, vão além do elegíaco<sup>8</sup> (OVIDIO, 2008, p. 7, tradução nossa).

Após essa afirmação, eles questionam se é possível dizer que, antes das *Metamorfoses*, toda a produção literária ovidiana teria passado “sob o manto protetor do amor e da elegia”. Respondem que sim. Porém, por meio de exemplos, mostram que Ovídio vai além, já que *Medeia*, descrito por eles como trabalho amoroso, foi objeto de uma tragédia, seguindo a tradição. Além disso, os *Fastos*, mesmo em metros elegíacos, não tratam do amor em muitas passagens.

Os professores espanhóis citam Otis, que considera as *Metamorfoses* uma obra falida, pois “seu autor, de temperamento elegíaco, embora também tenha habilidade para o drama e para a narrativa, não soube estar à altura dos grandes temas exigidos pela épica heroica do tipo augustano inaugurada por Virgílio.”<sup>9</sup> (OTIS, 1966, p. 23-24 *apud* OVIDIO, 2008, p. 14, tradução nossa). Eles também levam à discussão a perspectiva de Hinds, que entende que “Os *Fastos*... são um tipo de elegia bastante épica; da mesma maneira que, às vezes, mesmo com

---

<sup>7</sup> It seems, then, that Ovid can weave a chain of iridescent tales out of one or more preexisting texts, using material from different genres or grafting threads drawn from his own imagination with equal ease. To change the image, the *Metamorphoses* and its many narratives are like a complex necklace whose central strand sustains loops (both short and long) of beads of different colors and materials, which separate and rejoin the main ordered sequence at different places to create an overall symmetry. I have singled out from this epic sequence arabesques of pathetic (elegiac), comic, ironic, and multivoiced narratives, but there is no comprehensive account that will do equal justice to Ovid's shifting tones, his generic play, and his gift for evoking the most memorable phrases and moments of each and every Greek and Roman poetic tradition.

<sup>8</sup> Sabemos que el amor es para muchos el tema principal de las *Metamorfosis*. También es cierto que, en la época augustea, el amor ha encontrado en la elegía su manifestación genérica más adecuada. Un tema repartido en dos géneros, pues las *Metamorfosis*, sea cual sea su género, van más allá del elegíaco.

<sup>9</sup> [...] su autor, de temperamento elegíaco, aunque también dotado para el dramatismo y lo narrativo, no supo estar a la altura de los grandes temas que requería la épica heroica de tipo augusteo inaugurada por Virgilio.

grandes complicações, as *Metamorfoses* são um tipo de epopeia bastante elegíaca.”<sup>10</sup> (HINDS, p. 82 *apud* OVIDIO, 2008, p. 14, tradução nossa), concluindo que nenhuma dessas obras é o protótipo dos gêneros, seja elegíaco, seja o épico.

Fernandez e Cantó concentram-se no tema do amor e em sua presença na épica, ao tratarem de Ovídio, de elegia e de épica, e reconhecem que o autor

já sabia distinguir entre um tema e seus tratamentos nos diferentes gêneros literários, antecipando que o amor também teve um lugar na épica (*Iliada*, *Odisseia*, *Eneida*). Como consequência, não nos deve ser tão estranha a presença marcante do amor como tema nas *Metamorfoses*, menos ainda que o autor tenha prazer em encontrar semelhanças e diferenças sutis com o amor elegíaco<sup>11</sup> (OVIDIO, 2008, p. 16, tradução nossa).

Sendo assim, mais adiante, eles afirmam que o livro não é “somente uma sucessão de metamorfoses de seres, mas também de recursos e de gêneros literários que também mudam de forma”<sup>12</sup> (OVIDIO, 2008, p. 22, tradução nossa). Fernandez e Cantó, ainda com enfoque no tema do amor e na questão sobre o gênero literário das *Metamorfoses*, entendem que Ovídio explora, durante toda sua carreira, por meio de gêneros literários elevados e elegíacos, a teoria e a prática do amor, concretizando-as nas *Metamorfoses*, nas quais “o tema do amor, nas múltiplas variedades literárias das quais ele se vestiu de acordo com a tradição anterior, está sujeito a tratamento, revisão e, em muitos casos, transformação”<sup>13</sup> (OVIDIO, 2008, p. 26, tradução nossa). Após essa afirmação, eles levam à discussão os mitos que serão analisados posteriormente neste trabalho, o de Píton e o de Dafne e Apolo.

Eles narram brevemente o surgimento da serpente Píton, chegando ao momento em que Apolo precisara de muitas flechas (quase mil) para matá-la, e justificam que o deus ainda era desprovido de muitas habilidades, devido ao mundo estar nascendo. Para eles, a menção à origem dos Jogos Píticos ocorre para se chegar ao loureiro, que não era ainda a recompensa concedida aos vencedores, pois a árvore não existia. Assim, “Ovídio nos dirá sua origem. A origem do louro (*δάφνη*, *dáphne*, em grego) é a origem do amor nas *Metamorfoses* e a **origem**

---

<sup>10</sup> *Los Fastos... son un tipo de elegia más bien épica; de la misma manera que a veces, incluso con mayores complicaciones, las Metamorfosis son un tipo de épica más bien elegíaca.*

<sup>11</sup> *ya había sabido distinguir entre un tema y sus tratamientos en los diversos géneros literarios, anticipando que el amor también tenía cabida en la épica (Iliada, Odisea, Eneida). En consecuencia, poco debe extrañarnos la presencia destacada del amor como tema en las Metamorfosis, y menos todavía que el autor se complazca en fundar sutiles semejanzas y diferencias con el amor elegíaco.*

<sup>12</sup> *solamente una sucesión de metamorfosis de seres, sino también de recursos y de géneros literarios que también mudan de forma.*

<sup>13</sup> *el tema del amor, en las múltiples variedades literarias de que se había revestido en la tradición anterior, es objeto de tratamiento, revisión y, en muchos casos, transformación.*

de um gênero especial, um épico contaminado pelo amor”<sup>14</sup> (OVIDIO, 2008, p. 27, tradução e grifos nossos).

Nessa transição, no entanto, raramente se sublinha que o contexto agonístico dos jogos também se transportou para os gêneros literários. Ou, dito de outra maneira, na consciência linguística e cultural de Ovídio, a aparência do jogo com suas conotações de confronto, competição etc., serve não apenas para se referir à composição da literatura de conteúdo amoroso, mas também para falar sobre um sistema que enfrenta gêneros concorrentes. [...] *Primus* é um termo habitual da poética que pode se referir a quase todos os gêneros, mas é especialmente apropriado em uma épica dos começos, que trata dos aspectos inaugurais do mundo. Acompanhado por *saeva* e *ira*, ele só podia evocar o início da *Eneida*. E, no entanto, aqui esses termos estão ligados ao amor. [...] Ovídio põe a enfrentar-se dois arqueiros, Apolo e Cupido; o primeiro se distingue por seu uso de *fortia arma*, emblema do épico, e tenta excluir o segundo do uso de um atributo como o arco, relegando-o aos amores e às tochas que o estimulam. Pode-se observar um tom insolente e pejorativo nas palavras de Apolo. Aparecem no contexto adjetivos como *superbus* ou *tumidus*, que se aplicam precisamente a um tipo excessivo de épica e contrária aos ideais de Calímaco, enquanto os amores são desprezados pelo termo *nescio quos*, com o qual Apolo (e o poeta) querem ficar alheios a esta temática. Portanto, essa disputa entre deuses, em uma posição inaugural tão destacada, deve ser lida novamente como uma disputa entre gêneros<sup>15</sup> (OVIDIO, 2008, p. 27-28, tradução nossa).

*Primus*, *saeva* e *ira*, como Fernandez e Cantó comentam, evocam o início da épica virgiliana, mas, compondo o início da narrativa de Dafne e Apolo, nos hexâmetros 452 e 453, reforçam o começo de mais um aspecto, ou tema, do mundo nas *Metamorfoses*, o do amor.

Os estudiosos propõem um paralelo entre a disputa de Apolo e Cupido com uma disputa entre os gêneros épico e elegíaco, respectivamente. Essa disputa dá-se ainda no início do poema, após a criação do mundo, mais precisamente após Apolo matar Píton e avistar Cupido com

---

<sup>14</sup> Ovídio va a contarnos su origen. El origen del laurel (dáfne en griego) es el origen del amor en las Metamorfosis y el origen de un género especial, una épica contaminada de materia amorosa.

<sup>15</sup> En esta transición, sin embargo, pocas veces se subraya que el contexto agonístico de los juegos también se ha trasladado a los géneros literarios. O, dicho de otra manera, en la conciencia lingüística y cultural de Ovídio, la aparición del juego con sus connotaciones de enfrentamiento, competición, etc., no sólo sirve para referirse a la composición de la literatura de contenido amoroso sino también para hablar de un sistema que enfrenta géneros en competencia. [...] *Primus* es un término habitual de poética que puede remitir a casi cualquier género, pero resulta especialmente apropiado en una épica de los comienzos, donde se trata de los aspectos inaugurales del mundo. Acompañado de *saeva* e *ira*, sólo podía evocar el comienzo de la *Eneida*. Y, sin embargo, aquí estos términos van ligados al amor. [...] Ovídio enfrenta a dos arqueros, Apolo y Cupido; el primero se distingue por su uso de *fortia arma*, emblema de la épica, e intenta excluir al segundo del uso de un atributo como el arco, relegándolo a los amores y a las antorchas que lo estimulan. Se aprecia en las palabras de Apolo un tono insolente y despectivo. Aparecen en el contexto adjetivos como *superbus* o *tumidus*, que se aplican precisamente a un tipo de épica desmesurada y contraria a los ideales de Calímaco, mientras que a los amores se los desdeña con el término *nescio quos*, con el que Apolo (y el poeta) afectan mantenerse ajenos a esta temática. Por tanto, esta disputa entre dioses, en una posición tan destacadamente inaugural, debe ser leída nuevamente como una disputa entre géneros.

arcos e flechas, e questioná-lo sobre um ser pequeno estar portando armas fortes que não condizem com ele. Os estudiosos espanhóis ainda levam em conta as flechas que Cupido utiliza, de modo que, para eles, a que atinge Apolo, a do amor, faz com que o deus perca grande parte de sua arrogância épica, expandindo a perspectiva do leitor das *Metamorfoses* e abrindo-a a um novo tema, do amor, dos deuses apaixonados.

Conforme avançam esse desdobramento, realizado a partir de comparações sutis, eles afirmam, refutando Otis, anteriormente citado:

Mesclar o código heroico com o elegíaco da literatura amorosa não é em Ovídio, como havíamos visto ao longo de sua carreira, exceção, mas regra; e isso ocorre não por incapacidade do poeta em manter um tom elevado, mas de acordo com uma estética da transmutação de seres e formas literárias que envolvem a mudança e a instabilidade como uma das características mais marcantes das *Metamorfoses* (OVIDIO, 2008, p. 29, tradução nossa).<sup>16</sup>

Esses autores retomam a competição ou disputa entre gêneros e patronos, recuperando os símbolos (flechas): Apolo seria patrono do gênero elevado e sério, Cupido, do gênero baixo e frívolo.

A competição se dá entre a eficácia de ambos como flechadores: um necessita de mil flechas para abater Pítón, ao outro bastam duas para que Apolo se apaixone e Dafne sinta aversão. Os gêneros têm patronos e símbolos: a flecha aguda do deus guerreiro apaga e o gênero épico dá lugar ao amor, identificado até agora como *lusus e nequitia*. Estamos no interior da literatura, em algo semelhante a um sistema. E no sistema distinguimos duas fases de evolução: uma primeira, na qual épico e amor se opõem, como dois domínios opostos, e a seguinte, na qual uma obra realizará sua síntese (OVIDIO, 2008, p. 29-30, tradução nossa).<sup>17</sup>

Para Edward J. Kenney, o primeiro indício de que as *Metamorfoses* poderiam ser um tipo de épico bem diferente do que se esperava seria sua forma física. “Quinze rolos de papiro, um poema em quinze Livros, sinalizando “sua distância apropriada do épico tradicional que,

---

<sup>16</sup> *Mezclar el código heroico con el elegíaco de la literatura amorosa no es en Ovidio, como hemos visto a lo largo de su carrera, excepción, sino regla; y no ocurre por incapacidad del poeta para mantener un tono elevado, sino de acuerdo con una estética de la transmutación de seres y de formas literarias que entroniza el cambio y la inestabilidad como uno de los rasgos más sobresalientes de las Metamorfosis.*

<sup>17</sup> *La competición se da entre la eficacia de ambos como flechadores: el uno necesita mil flechas para abatir a Pítón, al otro le basta con dos para que Apolo se enamore y Dafne le cobre aversión. Los géneros tienen patronos y símbolos: la aguda flecha del dios guerrero se embota y el género épico deja paso en su interior al amor, identificado hasta ahora con lusus y nequitia. Estamos en el interior de la literatura, en algo parecido a un sistema. Y en el sistema distinguimos dos fases de evolución: una primera, en que épica y amor se oponen, como dos dominios enfrentados, y la siguiente, en la que una obra realizará su síntesis.*

em vez disso, é caracterizado por um número correspondente a um múltiplo de seis”<sup>18</sup> (MERLI, 2004, p. 36 *apud* KENNEY, 2009, p. 141, tradução nossa), e uma afinidade com a elegia, que favoreceu múltiplos de cinco. As *Metamorfoses* mostrariam que não seriam como nenhum outro poema, épico ou não, escrito antes, já em seu surpreendentemente breve próêmio, que inaugurava em quatro linhas um poema de cerca de doze mil versos (2009, p. 141-142).

O filólogo inglês retoma uma observação de Aristóteles acerca da verossimilhança (improbabilidades plausíveis são preferíveis a possibilidades não convincentes), para mostrar que a realização de Ovídio nas *Metamorfoses* teria sido transformar o mundo do mito, conferindo plausibilidade ao fantástico ou inacreditável, em uma parábola da condição humana (KENNEY, 2009, p. 145).

Kenney entende que as *Metamorfoses* diferem da maioria das épicas em um aspecto importante: não tem o que possa ser descrito como um enredo. Ele reconhece que há um tema abrangente, mas os episódios, ainda que relacionados de alguma maneira, são autônomos no que diz respeito a seus enredos (2009, p. 146).

As *Metamorfoses* seriam, entre muitas outras coisas, uma antologia de gêneros. Elas subverteriam os valores épicos tradicionais, pois Ovídio apresentava heroínas, como Medeia, por vezes com monólogos trágicos e com dilemas morais urgentes. Para Kenney, a obra descreve um mundo em um estado de fluxo perpétuo, no qual nenhuma identidade é segura e nada é certo a não ser a incerteza, uma imagem do mundo refletida textualmente nas variações caleidoscópicas de gênero e tom de episódio para episódio, e o por vezes arbitrário caráter nas transições entre eles (KENNEY, 2009, p. 149-151).

Sobre o comportamento dos personagens diante dos desafios que lhes ocorrem, Kenney cita Otto Steen Due: As *Metamorfoses* não são um poema épico. Elas são um poema descritivo. E o que é descrito são os incontáveis aspectos do homem, e não menos da mulher, e seu comportamento como indivíduos nesse mundo fantástico<sup>19</sup> (DUE, 1974, p. 164 *apud* KENNEY, 2009, p. 151). Ovídio veria a vida humana como uma tragicomédia, valendo-se de um tom irônico e um humor macabro. Como “sua atitude é a de um observador desprendido, que registra com simpatia, em vez de compartilhar com empatia, as emoções de suas

---

<sup>18</sup> [...] ‘its proper distance from the traditional epic which is instead characterized by a number corresponding to a multiple of six’.

<sup>19</sup> The *Metamorphoses* are not really an epic poem. They are a descriptive poem. And what is described is the innumerable aspects of man, and not least of woman, and of their behavior as individual in this fantastic world.

personagens enquanto documenta o que a alma humana é capaz de suportar quando submetida a uma ruptura extrema.”<sup>20</sup> (KENNEY, 2009, p. 152, tradução nossa).

No entanto, ainda segundo Kenney, o personagem dominante nas *Metamorfoses* é, na realidade, o próprio poeta. É “em sua mente, em seu *animus*, a única parte indestrutível dele, que trouxe à existência o poema e o mundo que ele retrata, e termina com sua própria apoteose.”<sup>21</sup> (2009, p. 152, tradução nossa).

João Angelo Oliva Neto, na Apresentação da edição das *Metamorfoses* com a tradução do português Domingos Lucas Dias, realiza, por meio de exemplos das narrativas do poema, uma reflexão acerca dessa poesia, em que há outros elementos além dos do gênero épico:

Como é de supor, o gênero *épos*, fosse cosmogônico, heroico, astronômico ou outro, não seria capaz de fornecer a Ovídio todas as demais narrativas necessárias a um poema total e contínuo, de sorte que lhe era forçoso recorrer a narrativas já consagradas em outros gêneros, [...]. Mas em verdade, ainda que hipoteticamente lhe fosse dado prover-se no *épos* de todos os casos necessários, não é provável que Ovídio o fizesse, e a razão revela outra de suas pretensões poéticas: num poema universal não bastava comparecer quantos episódios fossem precisos para produzir efeito de totalidade, mas era indispensável que comparecessem, além do *épos*, o maior número possível dos demais gêneros poéticos em que os episódios haviam sido consagrados. **Ovídio queria, pois, um poema que fosse a soma de todos os poemas e de todas as poéticas!** É bem por isso que detectamos episódios facilmente reconhecíveis em outros gêneros, como o caso do Corvo e da Gralha (II, 541-632), que se lê entre as *Fábulas* de Esopo, e outros talvez menos evidentes, como o episódio pastoril de Pã e Siringe (I, 689-712), personagens e matéria do gênero bucólico; a lamentação amorosa de Apolo no próprio episódio de Dafne (I, 504-24), típica da elegia amorosa latina, e a impreciação do Ciclope contra Ulisses (XIV, 192-212), própria do iambo (ou jambo), antigo gênero de poesia maledicente. Disse muito bem Italo Calvino, no mesmo ensaio, que Ovídio procede por “aglomeração” e “acumulação de narrativas”, mas não disse tudo, pois que o poeta não se restringiu a reunir inúmeras narrativas metamórficas, mas fez incluir no *épos* os temas mais característicos de outros gêneros poéticos e assim logrou transformar em *épos*, no único metro que lhe é próprio (o hexâmetro datílico), diversos outros gêneros poéticos, alguns dos quais compostos em metros diferentes: assim, as *Metamorfoses* compõem-se também elas de transformações da própria Poesia (OVÍDIO, 2017, p. 21, grifos nossos).

---

<sup>20</sup> His attitude is that of the detached observer, recording with sympathy, rather than sharing with empathy, the emotions of his characters as he documents what the soul of man is capable of enduring when subjected to ultimate breaking strain.

<sup>21</sup> It is in his mind, his animus, the one indestructible part of him, that has brought the poem and the world it portrays into being; and it ends with his own apotheosis.

Para Oliva Neto, Ovídio almejava compor um poema universal, um poema total, sobre tudo, um feito nunca antes realizado por nenhum poeta grego ou romano, nem Homero, nem Hesíodo, nem Calímaco, nem Virgílio. O pesquisador brasileiro ainda compreende que

Nada impede que teóricos, poetas e leitores contemporâneos, acolhendo sempre algum conceito de “épica” restrito a argumento heroico, nunca considerem congêneres, nem sequer semelhantes, as *Metamorfoses* de Ovídio e as epopeias mais afamadas e, por isso, típicas, que são as heroicas. Contudo, se só por um momento endossarmos a congeneridade e a intrínseca semelhança (o caráter narrativo, o hexâmetro datílico e a presença de eventos considerados dignos de memória), perceberemos quão ambicioso foi o projeto de Ovídio com este estranho poema “épico”, as *Metamorfoses* (OVÍDIO, 2017, p. 17).

Platão, com sua filosofia acerca da verdade e sua perspectiva do poeta-imitador do artífice do artífice, talvez houvesse de não aceitar a poesia ovidiana. Afinal, como saberia Ovídio do que fala, se não haveria como ter passado por todo o grandioso universo que narra? A obra tampouco corresponde às expectativas aristotélicas: ela se aproxima e também se distancia dos preceitos do filósofo, pois, ainda que possua caráter narrativo, seja iniciada com breve proposição/proêmio e finalizada com um epílogo, e composta em versos heroicos (hexâmetros datílicos), ela não traz, porém, uma narrativa só com determinado herói. Não há no poema de Ovídio a unidade que defende Aristóteles. Ademais, o poeta fala em seu nome, fugindo novamente à regra do filósofo (ARISTÓTELES, 2014, p. 47).

Ainda assim, os respectivos críticos e estudiosos procuram, cada um a seu modo, relacionar as *Metamorfoses* ao gênero épico, seja afirmando que a obra é épica, seja negando isso. Não há como dissociá-la dele, mas também não há como deixar de reconhecer as diversas e distintas características da obra. Albrecht compreende haver elementos trágicos e elegíacos na obra ovidiana. Conte reconhece a proposta ambiciosa do poeta romano, a realização de um trabalho universal, e entende que a mutabilidade de temas e tons está junto com a mutabilidade do estilo, que pode ser ora épico, ora lírico-elegíaco, ora bucólico, ora dramático. Já Zélia Cardoso afirma que as *Metamorfoses* não são uma epopeia tampouco um poema didático. Ela aproxima o poema aos poemas líricos. Para Fantham, a despeito da expectativa épica que ocorre devido ao metro escolhido pelo poeta, a obra possui inúmeros elementos da elegia; Ovídio tece uma narrativa valendo-se de materiais de diversos gêneros. Os espanhóis José Carlos Fernandez Corte e Josefa Cantó Llorca tecem uma discussão acerca do gênero da obra a partir de um raciocínio metucioso que envolve as grandes temáticas elegíacas (o amor) e epopeicas (a guerra). Para eles, as *Metamorfoses* tanto narram transformações de seres como também

discutem as transformações de gêneros literários, propondo uma metapoesia. Por fim, entendem-nas como um épico contaminado pelo amor. Kenney entende a obra como uma antologia de gêneros, que logo se distingue devido à forma física diferenciada. Ele ainda cita Due, que compreende as *Metamorfoses* como um poema descritivo. Por fim, para Oliva Neto, o poema é épico, com aspas.

Ovídio leva ao limite as definições de gênero e engrandece sua obra procurando ir além de delimitações outrora propostas. Por meio das palavras escolhidas, com caráter lúdico, que tecem as narrativas, o poeta convence mesmo com o inverossímil de suas metamorfoses. Aristóteles, quando propõe que difiram o historiador do poeta, compreende a poesia como mais filosófica e elevada do que a História, pois ela “enuncia verdades gerais” (2014, p. 28) e é isso que faz Ovídio, de uma maneira bastante particular. Como disse João Angelo Oliva Neto, “desfrutar a leitura das *Metamorfoses* requer aceitar as jogadas de Ovídio” (OVÍDIO, 2017, p. 25).

As *jogadas* ovidianas, que se demonstram em sua poesia, mostram como o gênero pode ser expressivo, não necessariamente estanque. Esta dissertação compreende que as *Metamorfoses* sejam predominantemente um épico, embora não ortodoxo, ou seja, do gênero épico com expansões e liberdades, cujo princípio seja aceitar outros gêneros conforme expressividade.

Ainda que a obra seja predominantemente épica, o episódio de *Dafne e Apolo* tem um caráter elegíaco marcante, que se mostra especialmente em cenas como o longo discurso de Apolo para Dafne, ou as descrições minuciosamente detalhadas, que sugerem um tempo mais lento, da cabeleira de Dafne movendo-se contra o vento, em meio à correria, por exemplo. Percebe-se, pois, que a maleabilidade do gênero na poesia ovidiana está em função da expressão.

## 2. A FIGURATIVIDADE ENQUANTO FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA PARA A ANÁLISE

A Semiótica Figurativa foi ferramenta fundamental para a realização da leitura e análise do mito de *Dafne e Apolo*, bem como o mito de *Pítton*, da obra ovidiana *Metamorfoses*, neste trabalho. Para tanto, procurou-se destacar os recursos da figuratividade poética então perceptíveis a partir de uma análise da estrutura semiótica do texto.

Denis Bertrand afirma que

A figuratividade se define como todo conteúdo de um sistema de representação, verbal, visual, auditivo ou misto, que entra em correlação como uma figura significativa do mundo percebido, quando ocorre sua assunção pelo discurso. As formas de adequação, lábeis e culturalmente moldadas pelo uso, entre essas duas semióticas – a do mundo natural e a das manifestações discursivas das linguagens naturais – constituem o objeto da semiótica figurativa (BERTRAND, 2003, p.157).

A percepção dos efeitos do sentido assimilados por meio de leitura e tradução desempenhou papel relevante para o levantamento de dados, os quais, posteriormente, foram analisados com o propósito de descobrir e reconhecer quais recursos da seleção e combinação seriam responsáveis por esses efeitos.

Bertrand entende que a figuratividade

Sugere espontaneamente a semelhança, a representação, a imitação do mundo pela disposição das formas numa superfície. Ultrapassando porém o universo particular da expressão plástica que o viu nascer, o conceito semiótico de figuratividade foi estendido a todas as linguagens, tanto verbais quanto não-verbais, para designar esta propriedade que elas têm em comum de produzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas (BERTRAND, 2003, p. 154).

Para entender em que consiste essa ferramenta, é importante compreender a tematização e a figurativização, dois níveis de concretização de esquemas narrativos que podem compor determinado sistema. Sobre eles, Fiorin afirma que “Todos os textos tematizam o nível narrativo e depois esse nível temático poderá ou não ser figurativizado” (FIORIN, 2018, p. 90). Textos temáticos são aqueles que revestem com temas os elementos e esquemas narrativos, esquemas esses **abstratos**. E textos figurativos são os que revestem com figuras os elementos narrativos já revestidos com temas e os **concretizam**. Há os textos figurativos e os temáticos, a depender do “grau de concretude dos elementos semânticos que revestem os esquemas narrativos” (FIORIN, 2018, p. 91).

Os textos figurativos “criam um efeito de realidade, pois constroem um **simulacro da realidade**, representando, dessa forma, o mundo” (FIORIN, 2018, p. 91, grifos nossos), ou seja, constroem uma cena com elementos concretos, retratando o mundo a partir do texto. Já os textos temáticos “procuram **explicar a realidade**, classificam e ordenam a realidade significante, estabelecendo relações e dependências” (FIORIN, 2018, p. 91, grifos nossos).

Abaixo, foram definidos alguns conceitos fundamentais da semiótica relacionados à propriedade dos textos figurativos, são eles: *tema*, *figura*, *mundo natural* e *isotopia*. De acordo com Fiorin,

[...] a **figura** é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no **mundo natural**. [...] **Tema** é um investimento semântico, de natureza puramente conceptual, que não remete ao mundo natural. Temas são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural: elegância, vergonha, raciocinar, calculista, orgulhoso, etc (FIORIN, 2018, p. 90-91, grifos nossos).

Quando entendemos os conceitos de temas e figuras como palavras ou expressões que revestem as estruturas, respectivamente, abstratas e concretas, inicialmente, esses conceitos nos remetem a uma oposição entre eles, assim como a ideia de abstrato/concreto pode também ser compreendida sob o viés de oposição. No entanto, abstrato/concreto, segundo Fiorin (2018, p. 91), não são termos polares que se opõem de maneira absoluta; eles estabelecem um *continuum*, em que se vai gradualmente do mais abstrato ao mais concreto.

A *figura* é o termo que remete a algo existente no *mundo natural*, pensando não somente no mundo natural efetivamente existente, mas também no **construído** (Fiorin, 2018, p. 91). Sobre *mundo natural*:

O mundo natural, do “senso comum”, na medida em que é logo de saída instruído pela percepção, constitui em si mesmo um universo significante, ou seja, uma semiótica. Ver não é apenas identificar objetos do mundo, é simultaneamente apreender relações entre tais objetos, para construir significações (BERTRAND, 2003, p. 159).

Ainda, “o mundo visível, ou ‘mundo natural’, pode ser considerado como uma linguagem biplana, que comporta um plano da expressão e um plano do conteúdo. Por isso, ele é construído – lido, interpretado – como uma semiótica.” (BERTRAND, 2003, p. 160).

O quarto conceito, de *isotopia*, permite traçar um plano de leitura, em decorrência de caminhos possíveis que a teoria proporciona ao leitor, determinando um modo de ler o texto.

Isotopia volta-se à ideia das várias possibilidades de leitura de um texto, que necessariamente estão inscritas nele como possibilidades. Segundo Fiorin (2018, p. 112-113),

[...] o texto que admite múltiplas interpretações possui indicadores dessa polissemia. Assim, as várias leituras não se fazem a partir do arbítrio do leitor, mas das virtualidades significativas presentes no texto.

[...] O que dá coerência semântica a um texto, o que faz dele uma unidade é a reiteração, a redundância, a repetição, a recorrência de traços semânticos ao longo do discurso. Esse fenômeno recebe o nome de *isotopia*.

[...] Em análise do discurso, isotopia é a recorrência de um dado traço semântico ao longo de um texto.

Ou seja, o recurso de isotopia é “a permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso” (BERTRAND, 2003 p. 153).

Os conceitos acima explicitados alicerçaram a pesquisa, tendo sido base essencial para o desenvolvimento dela. Os recursos da figuratividade foram então analisados em seu papel de engendramento do sentido, de modo que fosse possível realizar leitura e análise da narrativa, construída a partir da manipulação artística da língua, intencional, que gerou significações ao texto.

Sobre significação e linguagem, Octavio Paz, em *O arco e a lira*, observa que

Não há cores nem sons em si, desprovidos de significação: tocados pela mão do homem, eles mudam de natureza e adentram o mundo das obras. E todas as obras desembocam no significado; o que o homem toca tinge de intencionalidade: é um ir para... O mundo do homem é o mundo do sentido. Ele tolera a ambiguidade, a contradição, a loucura ou o embuste, não a carência de sentido. O próprio silêncio é povoado de signos. Assim, a disposição das edificações, bem como suas proporções, obedecem a determinada intenção. Não carecem de sentido – na verdade, pode-se dizer o oposto – o impulso vertical do gótico, o equilíbrio tenso do templo grego, a redondeza do pagode budista ou a vegetação erótica que cobre os muros dos santuários de Orissa. Tudo é linguagem (PAZ, 2014, p. 27-28).

Por meio daquilo que o poeta domina – a palavra, a linguagem, a sua língua –, ele cria sua arte, e a narra em dois planos confluentes para uma só ideia. Em outros termos, Alceu Dias Lima escreve, em *De Metrificação e Poesia Latina*:

Transferindo o raciocínio à questão do signo e da significação, tem-se que literatura, isto é, poesia é um signo, ainda que resultante de um rearranjo em texto, no qual tanto o plano da expressão, ou o significante, quanto o plano do conteúdo, ou seja, o significado, são já, cada qual por si, um signo completo, [...] Só no exercício dessa prerrogativa maior, a do jogo, brincando com as palavras e seu plano de expressão, utilizados não mais na produção do sentido

como faz a língua, é que o homem, o poeta se vê capaz de criar efeitos de sentido e, em situação-limite, efeitos dos próprios sentidos (LIMA, 2003, p. 107-108).

A obra *Metamorfoses*, por ter níveis figurativos e efeitos imagéticos expressivamente significativos, proporcionou o desenvolvimento desse estudo a partir da aplicação de conceitos fundamentais da semiótica. Com originalidade no modo de definir um objeto, como diz Chcheglóv (1979, p. 141), e acentuada expressividade poética – artifícios de que o poeta se vale para *fazer significar* –, o texto ovidiano é composto por uma rica tessitura de figuras e imagens. A respeito disso, Chcheglóv diz:

O que há de fundamental e que interessa ao autor é como se dá a transformação de um objeto em outro que não se parece com ele, e de que modo se pode explicar racionalmente este processo inusitado. Por isto, o poema de Ovídio é sobretudo um poema sobre os objetos e sua organização. É essencial em *As Metamorfoses* o aspecto físico dos objetos, porquanto são temas da obra as transformações físicas que neles ocorrem. O interessante neste livro está justamente no realismo da representação do mundo dos objetos e não nos momentos filosófico-morais, sociais ou retóricos. [...] O objetivo do poeta em *As Metamorfoses* é mostrar todo o universo, o mundo todo com o que existe nele, criar como que uma enciclopédia da natureza. Não é por acaso que ele inicia seu relato com o caos, o dilúvio e os primeiros séculos da humanidade. Ele mostra a construção do mundo, o surgimento dos objetos, dos homens e dos animais. Nesse mundo, a metamorfose é um acontecimento usual e importante (1979, p. 140).

Por fim, os estudos sobre Figuratividade, bem como o reconhecimento das particularidades do texto ovidiano, que detém potencial expressivo imagético notável, proporcionaram o desenvolvimento de uma investigação em que se identificaram redes de figuras responsáveis por exprimir temas ou subtemas e, então, observou-se se pôde perceber o revestimento particularizante que as tornassem referência de mundo. Assim, essa pesquisa procurou, por meio do reconhecimento de figuras que reaparecem e os temas que subjazem a elas, levar o leitor a perceber como se compõe o texto, ao analisar a narrativa que, de caráter extremamente figurativo, constitui-se com uma rede de significados.

### 3. TEXTO EM LATIM, TRADUÇÃO E NOTAS

Constam, a seguir, os hexâmetros de número 416 a 567 do Livro I – que correspondem ao episódio de Píton e, na sequência, de Dafne e Apolo – das *Metamorfoses* de Ovídio e a respectiva tradução. Esta foi desenvolvida a partir da edição *Les Belles Lettres* (OVIDE, 2009), estabelecida por G. Lafaye, cotejando-se com a edição comentada de William S. Anderson (OVID, 2009) e com a edição Oxford Classical Texts (P. OVID NASONIS, 2004), estabelecida por R. J. Tarrant.

A tradução para este trabalho foi realizada como um recurso, ou elemento de estudo, para a investigação e análise literária do texto ovidiano. Devido à finalidade de serviço, foi feita uma tradução em prosa, elaborada com a intenção de garantir inicialmente a compreensão do texto original em seu sentido básico ou literal. Embora o texto traduzido não constitua versos, optou-se por separá-lo em linhas apenas para que o leitor possa mais facilmente acompanhá-lo, em cotejo com o original.

|   |     |
|---|-----|
| <i>Cetera diuersis tellus animalia formis</i>                   | 416 |
| <i>Sponte sua peperit, postquam uetus umor ab igne</i>          |     |
| <i>Percaluit solis, caenumque udaeque 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>                 |     |
| <i>Plurima cultores uersis animalia glaebis</i>                 | 425 |
| <i>Inueniunt et in his quaedam modo coepta per ipsum</i>        |     |
| <i>Nascendi spatium, quaedam imperfecta suisque</i>             |     |
| <i>Trunca uident numeris et eodem in corpore saepe</i>          |     |
| <i>Altera pars uiuit, rudis est pars altera tellus.</i>         |     |
| <i>Quippe ubi temperiem sumpsere umorque calorque,</i>          | 430 |
| Os outros animais, sob formas diversas, a terra os gerou        | 416 |
| espontaneamente, depois que a antiga água se aqueceu            |     |
| com o fogo do sol e a lama e os úmidos pântanos                 |     |
| intumesceram com o calor ardente e as fecundas sementes         |     |
| das coisas, nutridas no vivo solo, como útero materno,          | 420 |
| brotaram e lentamente foram assumindo uma outra forma.          |     |
| Assim, quando o septênfluo Nilo deixou os molhados              |     |
| campos e retornou suas correntes ao leito antigo,               |     |
| e a lama fresca queimou com a estrela etérea,                   |     |
| os lavradores, ao revolverem a terra, encontram muitos animais. | 425 |
| Nela, veem alguns apenas começados, no                          |     |
| instante do nascimento, alguns imperfeitos, com                 |     |
| suas partes truncadas e, muitas vezes,                          |     |
| num mesmo corpo uma parte vive e outra parte é terra bruta.     |     |
| Pois quando umidade e calor alcançam certo equilíbrio,          | 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 diluuió 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 damnis 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.*

eles concebem e, da união desses dois, surge a vida.  
 E, embora fogo e água sejam pugnazes, o vapor úmido faz  
 crescerem todas as coisas e o desacordo concorde propicia frutos.  
 Portanto, quando a terra, lamacenta com o recente dilúvio,  
 reaqueceu com os raios solares etéreos e o calor profundo, 435  
 ela gerou inúmeras espécies, restituiu algumas antigas  
 formas e criou outras novas e monstruosas.  
 Ela certamente, a ti, ó enorme Píton, não queria; porém,  
 Igualmente, gerou-te. Tu, desconhecida serpente, eras o terror  
 dos novos povos, tão grande espaço da montanha compreendias. 440  
 O deus arqueiro, nunca antes tendo usado armas letais  
 a não ser contra corças e cabras fugitivas, de mil dardos  
 armado, quase esvaziou a aljava; matou-a,  
 derramando veneno das negras feridas.  
 Para que o tempo não pudesse apagar a reputação deste feito, 445  
 Febo<sup>22</sup>, com célebre certame, instituiu jogos sagrados  
 nomeados Píticos<sup>23</sup>, a partir da serpente vencida.  
 Neles, qualquer jovem que vencesse pelas mãos,  
 pés ou roda recebia como honras folhas de carvalho.  
 Ainda não existia o loureiro, e Febo cingia as tēmporas 450  
 harmoniosas e a longa cabeleira com folhas quaisquer.

<sup>22</sup> Outro nome pelo qual é designado a Apolo.

<sup>23</sup> Festival (ou jogo), realizado em Delfos, em agosto-setembro do terceiro ano de cada Olimpíada, para celebrar a vitória de Apolo sobre a serpente Píton (HARVEY, 1998, p. 230).

*Primus amor Phoebi Daphne Peneia, quem non  
 Fors ignara dedit, sed saeva Cupidinis ira.  
 Delius hunc, nuper uicta serpente superbus,  
 Viderat adducto flectentem cornua neruo: 455  
 “Quid” que “tibi, lasciuie puer, cum fortibus armis?”  
 Dixerat “ista decent umeros gestamina nostros,  
 Qui dare certa ferae, dare uulnera possumus hosti,  
 Qui modo pestifero tot iugera uentre prementem  
 Strauimus innumeris tumidum Pythona sagittis. 460  
 Tu face nescio quos esto contentus amores  
 Inritare tua, nec laudes assere nostras.”  
 Filius huic Veneris: “Figat tuus omnia, Phoebe,  
 Te meus arcus;” ait, “quantoque animalia cedunt  
 Cuncta deo, tanto minor est tua gloria nostra.” 465  
 Dixit et, eliso percussis aere pennis,  
 Impiger umbrosa Parnasi constitit arce  
 Eque sagittifera prompsit duo tela pharetra  
 Diuersorum operum; fugat hoc, facit illud amorem.*

O primeiro amor de Febo foi Dafne<sup>24</sup>, filha de Peneu<sup>25</sup>. Não foi o acaso ignaro quem o causou, mas a ira cruel de Cupido<sup>26</sup>. O deus de Delos<sup>27</sup>, soberbo com a recente vitória sobre a serpente, vira-o curvando as pontas do arco para flexionar a corda, 455 dissera “Que tens tu a ver, menino lascivo, com tão fortes armas?”, “essas armas são apropriadas aos meus ombros, Eu, que posso ferir, certo, as feras, que posso ferir o inimigo. Eu, que agora mesmo abati com incontáveis flechas a intumescida Píton, cujo pestífero ventre espremia tão grande jeira. 460 Tu, contenta-te em provocar não sei que amores com teu facho, e não te apropries de glórias minhas!”. O filho de Vênus diz a ele “Que teu arco, Febo, fira a todos, o meu, a ti. Tanto todos os animais cedem a um deus, quanto tua glória é menor que a minha!”. 465 Falou e, rompendo os ares com o bater das asas, pôs-se, diligente, no cume do umbroso Parnaso<sup>28</sup>. De sua aljava de flechas, ele tirou duas setas de funções opostas: uma afugenta, a outra provoca o amor.

<sup>24</sup> Ninfa e filha de um rio (Peneu), amada por Apolo e por Lêucipos (um mortal). Este último seguiu-a disfarçado de mulher, mas foi descoberto e morto pelas ninfas. Apolo também a perseguiu, e ela, graças às suas próprias súplicas – que foram atendidas pelo pai, transformou-se num loureiro, árvore consagrada desde então a Apolo (HARVEY, 1998, p. 148).

<sup>25</sup> Rio cuja nascente está no Pindo e que corre entre os montes Ossa e Olimpo, banha o vale de Tempe, celebrado pelos poetas por suas sombras e seu frescor. Essas margens, tão procuradas e apreciadas pelos mortais, também pareciam uma região de predileção para os deuses. Os loureiros cresciam em abundância à beira desse rio, e foi lá, dizem os poetas, que Dafne foi transformada nessa árvore desde então consagrada a Apolo (COMMELIN, 2011, p. 134-5).

<sup>26</sup> Na mitologia grega, Eros. Deus do amor, considerado uma força primordial, filho de Vênus (Afrodite). Apresentado como um pequeno arqueiro alado, que lança maliciosamente suas flechas contra deuses e homens. Geralmente representa um papel secundário (HARVEY, 1998, p. 205).

<sup>27</sup> Pequena ilha no mar Egeu, no meio da Cíclades. Terra natal de Apolo e Diana. Centro importante do culto de Apolo e a sede de um oráculo do deus.

<sup>28</sup> Uma alta montanha cujo cume, a poucos quilômetros de Delfos, eleva-se a cerca de 2.400m. Montanha associada ao culto de Apolo e das Musas (HARVEY, 1998, p. 380).

|   |     |
|---|-----|
| <i>Quod facit auratum est et cuspidē fulget acuta;</i>                    | 470 |
| <i>Quod fugat obtusum est et habet sub harundine plumbum.</i>             |     |
| <i>Hoc deus in nympha Peneide fixit; at illo</i>                          |     |
| <i>Laesit Apollineas traiecta per ossa medullas.</i>                      |     |
| <i>Protinus alter amat; fugit altera nomen amantis;</i>                   |     |
| <i>Siluarum latebris captiuarumque ferarum</i>                            | 475 |
| <i>Exuuiis gaudens innuptaeque aemula Phoebes;</i>                        |     |
| <i>Vitta coercebat positos sine lege capillos.</i>                        |     |
| <i>Multi illam petiere; illa, auersata petentes,</i>                      |     |
| <i>Inpatiens expersque uiri nemora auia lustrat</i>                       |     |
| <i>Nec quid Hymen, quid Amor, quid sint conubia, curat.</i>               | 480 |
| <i>Saepe pater dixit: “Generum mihi, filia, debes.”</i>                   |     |
| <i>Saepe pater dixit: “Debes mihi, nata, nepotes.”</i>                    |     |
| <i>Illa, uelut crimen taedas exosa iugales,</i>                           |     |
| <i>Pulchra uerecundo suffuderat ora rubore.</i>                           |     |
| <i>Inque patris blandis haerens ceruice lacertis:</i>                     | 485 |
| <i>“Da mihi perpetua, genitor karissime” dixit</i>                        |     |
| <i>“Virginitate frui; dedit hoc pater ante Dianae.”</i>                   |     |
| <i>Ille quidem obsequitur; sed te decor iste quod optas</i>               |     |
| <i>Esse uetat, uotoque tuo tua forma repugnat.</i>                        |     |
| <i>Phoebus amat uisaeque cupit conubia Daphnes</i>                        | 490 |
| <i>Quodque cupit sperat suaque illum oracula fallunt.</i>                 |     |
| <i>Vtque leues stipulae demptis adolentur aristis,</i>                    |     |
| <br>  |     |
| A que provoca é áurea, e brilha em sua ponta penetrante;                  | 470 |
| a que afugenta é obtusa, e tem chumbo sob a haste.                        |     |
| Com esta, o deus atingiu a ninfa filha de Peneu; e com aquela,            |     |
| feriu até à medula de Apolo, trespassando-lhe os ossos.                   |     |
| Incontinente ele ama; ela foge à palavra amante,                          |     |
| regozijando-se com os despojos das feras cativas,                         | 475 |
| com os esconderijos das florestas, émula da inupta Febe. <sup>29</sup>    |     |
| Uma fita prendia seus cabelos em arranjo descuidado.                      |     |
| Muitos a quiseram, mas ela, afastando-se dos desejosos,                   |     |
| impaciente e livre de homens, percorre bosques errantes,                  |     |
| e não cuida do que seja Himeneu <sup>30</sup> , nem de Amor ou casamento. | 480 |
| Frequentemente seu pai dizia “Um genro tu me deves, filha”.               |     |
| Frequentemente seu pai dizia “Deves-me, minha cria, netos!”.              |     |
| Ela, odiosa das tochas nupciais como se crime fosse,                      |     |
| cobrira seu formoso rosto com um rubor tímido.                            |     |
| Quedando-se no pescoço do pai com braços carinhosos,                      | 485 |
| diz “Dá-me o fruir de eterna virgindade, caríssimo pai,                   |     |
| como outrora o pai de Diana lhe dera”.                                    |     |
| Ele certamente concede, mas esta beleza te impede                         |     |
| ser o que desejas, e tua imagem opõe-se a teu voto.                       |     |
| Febo ama e deseja a intimidade da Dafne que ele vê.                       | 490 |
| Aquilo que deseja, espera, e seus próprios oráculos o enganam.            |     |
| Como queimam os leves restolhos arrancadas as espigas,                    |     |

<sup>29</sup> Diana ou a Lua, irmã de Febo (FARIA, 1994, p. 414). Diana, irmã gêmea de Apolo, veio ao mundo alguns instantes antes do irmão. Testemunha das dores maternas, tomou tal aversão pelo casamento que pediu e obteve de Júpiter a graça de guardar uma virgindade perpétua. Júpiter em pessoa armou-a com um arco e flechas e a fez rainha dos bosques (COMMELIN, 2011, p. 38).

<sup>30</sup> Hímen ou Himeneu. É o deus do casamento, aquele que conduz o cortejo nupcial (OVÍDIO, 2017, p. 780).



*Et Claros et Tenedos Pataraeaeque regia seruit;  
 Iuppiter est genitor; per me quod eritque fuitque  
 Estque patet; per me concordant carmina neruis.  
 Certa quidem nostra est, nostra tamen una sagitta  
 Certior, in uacuo quae uulnera pectore fecit. 520  
 Inuentum medicina meum est opiferque per orbem  
 Dicor et herbarum subiecta potentia nobis.  
 Ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis  
 Nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes.”  
 Plura locuturum timido Peneia cursu 525  
 Fugit, cumque ipso uerba imperfecta reliquit,  
 Tum quoque uisa decens; nudabant corpora uenti  
 Obuiaque aduersas uibrabant flamina uestes  
 Et leuis impulsos retro dabat aura capillos;  
 Auctaque forma fuga est. Sed enim non sustinet ultra 530  
 Perdere blanditias iuuenis deus, utque monebat  
 Ipse amor, admisso sequitur uestigia passu.  
 Ut canis in uacuo leporem cum Gallicus aruo  
 Vidit et hic praedam pedibus petit, ille salutem;  
 Alter inhaesuro similis iam iamque tenere 535  
 Sperat et extento stringit uestigia rostro;  
 Alter in ambiguo est an sit comprehensus et ipsis  
 Morsibus eripitur tangentiisque ora relinquit;*

de Delfos<sup>31</sup>, Claros<sup>32</sup>, Tênedos<sup>33</sup> e o reino de Pátara<sup>34</sup>.  
 Júpiter<sup>35</sup> é meu pai. Por mim se revela o que ainda será,  
 o que foi e o que é. Por mim os poemas e a lira se combinam.  
 Certamente, minha flecha é certa, há outra, porém,  
 ainda mais certa flecha, cujo golpe feriu meu peito vazio. 520  
 A medicina é invenção minha, pelo mundo consagram-me  
 Benfazejo, e detenho o poder das ervas.  
 Ai de mim, porque erva alguma pode curar o amor.  
 Nem ao seu senhor são úteis minhas artes, úteis elas a todos os outros!”  
 Ele ia dizer mais, quando, escapa a filha de Peneu, em uma 525  
 corrida receosa, e deixa as palavras inacabadas.  
 Até assim a percebia linda. Os ventos despiam seu corpo,  
 os sopros adversos sacudiam suas vestes, e uma leve  
 brisa lançava para trás os cabelos brilhosos.  
 A fuga lhe aumentava a beleza! Porém, com efeito, o jovem 530  
 deus não suporta mais perder todos aqueles encantos e, conforme  
 inspirava o próprio Amor, em disparada segue as pegadas da ninfa.  
 Assim é o cão da Gália no momento em que avista a lebre no  
 campo descampado. Ele, pelos pés, busca a presa, e ela, a salvação.  
 Já prestes a agarrá-la, já prestes a possuí-la, 535  
 espera e roça com o focinho, estendendo-o aos rastros.  
 A presa confunde-se acaso esteja tomada ou não e,  
 esquivando-se da boca furtiva, escapa das dentadas.

<sup>31</sup> Santuário oracular e recinto sagrado a Apolo, extremamente antigo, situado na base de uma alta escarpa rochosa no contraforte sudoeste do monte Parnaso. (HARVEY, 1998, p. 155)

<sup>32</sup> Cidade da Jônia, famosa por um templo de Apolo. (FARIA, 1994, p. 112)

<sup>33</sup> Pequena ilha em frente à cidade de Troia. (FARIA, 1994, 541)

<sup>34</sup> Cidade da Lícia, célebre por um oráculo de Apolo. (FARIA, 1994, p. 392)

<sup>35</sup> Considerado o deus principal dos romanos. Associado ao relâmpago e ao trovão. Sua árvore especial é o carvalho. (HARVEY, 1998, p. 297-8)

|  |                   |
|--|-------------------|
| <i>Sic deus et uirgo est, hic spe celer, illa timore.</i>                  |                   |
| <i>Qui tamen insequitur, pennis adiutus Amoris,</i>                        | 540               |
| <i>Ocior est requiemque negat tergoque fugacis</i>                         |                   |
| <i>Imminet et crinem sparsum ceruicibus afflat.</i>                        |                   |
| <i>Viribus absumptis expalluit illa citaeque</i>                           |                   |
| <i>Victa labore fugae, spectans Peneidas undas:</i>                        |                   |
| <i>“Fer, pater” inquit “opem, si flumina numen habetis;</i>                | 545 <sup>36</sup> |
| <i>Qua nimium placui, mutando perde figuram.”</i>                          | 547               |
| <i>Vix prece finita, torpor grauis occupat artus;</i>                      |                   |
| <i>Mollia cinguntur tenui praecordia libro;</i>                            |                   |
| <i>In frondem crines, in ramos bracchia crescunt;</i>                      | 550               |
| <i>Pes modo tam uelox pigris radicibus haeret,</i>                         |                   |
| <i>Ora cacumen habent; remanet nitor unus in illa.</i>                     |                   |
| <i>Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra</i>                |                   |
| <i>Sentit adhuc trepidare nouo sub cortice pectus</i>                      |                   |
| <i>Complexusque suis ramos, ut membra, lacertis</i>                        | 555               |
| <i>Oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.</i>                      |                   |
| <i>Cui deus ‘At quoniam coniunx mea non potes esse,</i>                    |                   |
| <i>Arbor eris certe’ dixit ‘mea; semper habebunt</i>                       |                   |
| <i>Te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae;</i>                 |                   |
| <i>Tu ducibus Latiis aderis, cum laeta triumphum</i>                       | 560               |
|  |                   |
| Assim é o deus e a virgem. Ele célere com a expectativa, ela, com o temor. |                   |
| Contudo, auxiliado pelas asas do Amor na perseguição,                      | 540               |
| ele é mais rápido e nega descanso, está próximo das costas                 |                   |
| da fugitiva e sopra seus cabelos esparsos pela nuca.                       |                   |
| Gastas as forças, ela empalidece e, vencida pelo labor                     |                   |
| da rápida fuga, olhando as águas de Peneu, diz:                            |                   |
| “Ajuda-me, pai, se em ti habita, como nos rios, o poder divino,            | 545               |
| destrói minha figura, que apraz em demasia, e a transforma!”               | 547               |
| Mal acabara a prece, um pesado torpor acomete os membros;                  |                   |
| seu tenro peito é envolto por fina casca,                                  |                   |
| crescem seus cabelos em folhagem, em ramos os braços;                      | 550               |
| o pé, ainda há pouco tão veloz, detém-se em inertes raízes;                |                   |
| o rosto é cimo. Permanece nela uma só beleza.                              |                   |
| Ainda assim Febo a ama, e pousando a destra no tronco,                     |                   |
| sente ainda trepidar o peito sob a nova pele,                              |                   |
| abraçando com os braços os ramos como se membros fossem,                   | 555               |
| beija o tronco. Esquiva-se, no entanto, o tronco dos beijos.               |                   |
| Diz o deus a ele: “E, porque não podes ser minha esposa,                   |                   |
| serás seguramente minha árvore; para sempre a ti terão                     |                   |
| minha cabeleira, minha lira, Loureiro, minhas aljavas.                     |                   |
| Tu estarás junto aos chefes do Lácio <sup>37</sup> , quando a voz feliz    | 560               |

<sup>36</sup> Ao se cotejar os textos originais, foi possível notar uma diferença entre a edição *Les Belles Lettres* e a *Oxford* no que diz respeito aos hexâmetros 544-547. Naquela, há uma omissão do hex. 546 na contagem. Nessa, coloca-se entre colchetes uma outra possibilidade de versos, de modo que os hex. 544-545 seriam [*uicta labore fugae* “*Tellus*” ait, “*hisce, uel istam,/ quae facit ut laedar, mutando perde figuram.*”] (OVIDIO, 2004, p. 21). Neste trabalho, optou-se por analisar apenas o que se pôde verificar na edição francesa, devido à imprecisa existência desses versos.

<sup>37</sup> Pequena região da Itália central habitada pelos latinos, que aí fundaram várias cidades, entre elas Roma. (FARIA, 1994, p. 309)

*Vox canet et uisent longas Capitolia pompas.  
 Postibus Augustis eadem fidissima custos  
 Ante fores stabis mediamque tuebere quercum;  
 Vtque meum intonsis caput est iuuenale capillis,  
 Tu quoque perpetuos semper gere frondis honores.’ 565  
 Finierat Paeon; factis modo laurea ramis  
 Annuit utque caput uisa est agitasse cacumen.*

cantar o triunfo<sup>38</sup> e os Capitólios<sup>39</sup> contemplarem os grandes cortejos.  
 Do mesmo modo, habitarás as portas de Augusto<sup>40</sup>, fidelíssima guardiã.  
 Diante dos portões estarás e o carvalho central guardarás.  
 E como é juvenil minha cabeça com cabelos intonsos,  
 tu também tens contigo para sempre as perpétuas honras da fronde.” 565  
 Terminara Peão<sup>41</sup>. O Loureiro agora mesmo nascido  
 Anuiu com os ramos e, como se cabeça fosse, pareceu agitar o cimo.

---

<sup>38</sup> Entrada solene de um general vencedor em Roma. (FARIA, 1994, p. 558)

<sup>39</sup> Uma das sete colinas da Roma republicana. (FARIA, 1994, p. 94)

<sup>40</sup> Júlio César Otaviano, primeiro imperador romano. (HARVEY, 1998, p. 76)

<sup>41</sup> Peão, um dos nomes de Apolo. (FARIA, 1994, p. 384)

## 4. ANÁLISE DAS FIGURAS

Este capítulo subdivide-se em dois, a análise das figuras do episódio de *Pítton* e a das figuras do episódio de *Dafne e Apolo*. Procurou-se dividir os episódios conforme cenas, para fins de organização e coerência no desenvolvimento da análise.

### 4.1 ANÁLISE DAS FIGURAS DO EPISÓDIO DE PÍTON

#### 4.1.1 O processo do surgimento dos seres (Livro I, hex. 416-421)

|  |     |
|--|-----|
| <i>Cetera diuersis tellus animalia formis</i>          | 416 |
| <i>Sponte sua peperit, postquam uetus umor ab igne</i> |     |
| <i>Percaluit solis, caenumque udaeque paludes</i>      |     |
| <i>Intumuere aestu fecundaque semina rerum</i>         |     |
| <i>Viuari nutrita solo, ceu matris in aluo,</i>        | 420 |
| <i>Creuerunt faciemque aliquam cepere morando.</i>     |     |

|  |                            |
|--|----------------------------|
| Os outros animais, sob formas diversas, a terra os gerou<br>espontaneamente, depois que a antiga água se aqueceu<br>com o fogo do sol e a lama e os úmidos pântanos<br>intumesceram com o calor ardente e as fecundas sementes<br>das coisas, nutridas no vivo solo, como útero materno, | 416<br><br><br><br><br>420 |
| brotaram e lentamente foram assumindo uma outra forma.   |                            |

Esta primeira passagem corresponde ao momento em que ocorre a origem da serpente Pítton. Anterior a ele, a narrativa de Ovídio percorre do Caos amorfo até à regeneração da raça humana por meio de Deucalião e Pirra, após o dilúvio universal. Os hexâmetros acima descrevem o processo da gênese dos outros animais a partir da confluência dos elementos que constituem o universo.

Para relatar que a terra teria gerado os animais quando as águas foram aquecidas pelo sol, Ovídio vale-se de inúmeras figuras como terra, água, fogo, sol, lama, pântanos, calor, sementes, solo e formas, marcadamente caracterizadas com adjetivos e comparativos, tais como: “antiga água” (*uetus umor*), “fogo do sol” (*igne solis*), “úmidos pântanos” (*udae paludes*), “fecundas sementes das coisas” (*fecunda semina rerum*), “vivo solo” (*uiuaci solo*), “útero materno” (*matris in aluo*), “novas formas” (*faciem aliquam*). Terra e água formam a lama, que esquenta com o calor do sol, representado pela ideia de fogo; as sementes são então fecundadas, brotam e, delas, surgem o novo e o antigo. Além dessas figuras, o autor faz uso de verbos que remetem a nascimento, origem, desenvolvimento, mudança, isto é, como “gerou” (*peperit*), “se aqueceu” (*percaluit*), “intumesceram” (*intumuere*) e “brotaram” (*creuerunt*), todos eles, em algum grau, aludem à vida, a movimento. Dessa maneira, este trecho, com uma

descrição minuciosa, repleto de figuras da natureza, reforça a materialização do acontecimento: o processo do nascimento, do surgimento, de seres no mundo.

#### 4.1.2 Equilíbrio entre os elementos da Terra e os surgimentos (Livro I, hex. 422-433)

*Sic ubi deseruit madidos septemfluus agros  
 Nilus et antiquo sua flumina reddidit alueo  
 Aetherioque recens exarsit sidere limus,  
 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 sumpserunt umorque calorque, 430  
 Concipiunt et ab his oriuntur cuncta duobus;  
 Cumque sit ignis aquae pugna, uapor umidus omnes  
 Res creat et discors concordia fetibus apta est.*

Assim, quando o septênfluo Nilo deixou os molhados campos e retornou suas correntes ao leito antigo, e a lama fresca queimou com a estrela etérea, os lavradores, ao revolverem a terra, encontram muitos animais. 425 Nela, veem alguns apenas começados, no instante do nascimento, alguns imperfeitos, com suas partes truncadas e, muitas vezes, num mesmo corpo uma parte vive e outra parte é terra bruta. Pois quando umidade e calor alcançam certo equilíbrio, 430 eles concebem e, da união desses dois, surge a vida. E, embora fogo e água sejam pugnazes, o vapor úmido faz crescerem todas as coisas e o desacordo concorde propicia frutos.

No trecho acima, a presença do rio Nilo situa o leitor geograficamente. O rio localiza-se no nordeste do continente africano e sua foz corre no mar Mediterrâneo, que está entre os continentes da África e da Europa. O adjetivo “septênfluo” (*septemfluus*) remete à característica de fluir por sete embocaduras e alude à imensa extensão do Nilo. Ele é descrito saindo dos campos cheios, molhados, e retornando ao seu leito original. Como resultado dessa movimentação das águas do rio, no hexâmetro 424, as figuras anteriormente retratadas (hex. 416-421), acerca do processo de formação dos seres, são retomadas, e, então, a lama fresca (*recens*), recém-formada por meio da união de matéria orgânica e água, em contato com a estrela etérea (*aetherio sidere*), novamente queima. No trecho, então, crescem-se figuras dos lavradores às dos animais. Aqueles, ao lavrarem a terra, encontram-nos. Pelos olhos dos lavradores, são descritos os seres: alguns apenas começados, inacabados; outros, imperfeitos.

A narrativa minuciosa da movimentação da água até o campo e seu aquecimento com o sol, que fez brotarem criaturas antigas e novas, leva à imagem de um processo ainda inacabado; o decurso da formação desses animais é narrado como se se quisesse expor a sucessão de mudanças em câmera lenta, quando, “num mesmo corpo uma parte vive e outra parte é terra bruta”. Antes da formação final do ser, num mesmo corpo, tem-se uma característica que é condição para a existência: vida e, simultaneamente, o mesmo corpo também é terra bruta, terra em seu estado mais primitivo, em oposição contundente.

Os hexâmetros 430-433 sintetizam os anteriores (hex. 416-421), quando apresentam umidade e calor que, em equilíbrio, concebem “todas as coisas”. Os elementos fogo e água contrastam-se, afrontam-se e, ainda assim, quando em combinação harmônica, a partir deles há o surgimento dos seres.

No último desses hexâmetros (hex. 433), Ovídio compõe o sintagma *discors concordia*, “desacordo concorde”, que contempla precisamente e, em diversos planos, o que ele está empenhadamente propondo: *discors* e *concors* são palavras que provêm de *cor* acrescida dos prefixos *dis-* e *con-*, que significam, respectivamente, “separação” e “reunião” (CART et al., 1986, p. 91). Semanticamente, portanto, o sintagma contradiz a si mesmo devido ao sentido dos prefixos. No entanto, provenientes do mesmo radical, as palavras constituem uma mesma referência primeira fundamental, *cor*, que significa coração, vísceras e, por extensão, alma, espírito (FARIA, 1994, p. 142). Dessa forma, o sintagma reúne aquilo que é reiteradamente mencionado: quando elementos contrastantes se combinam de maneira equilibrada, eles se harmonizam e são capazes de conceber, de produzir.

Em síntese, a ambivalência do sintagma “desacordo concorde”, em oposição e complementação, permeia todo o texto: elementos primitivos, antagônicos (terra bruta e vida), fogo e água – entre outros que virão a aparecer conforme a narrativa continuar, como o próprio Apolo e Dafne – são base para o surgimento de diversos seres. O antagonismo sustenta toda a narrativa e também os nascimentos.

#### 4.1.3 A aterrorizante serpente Píton (Livro I, hex. 434-440)

*Ergo ubi diluuiio 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

Portanto, quando a terra, lamacenta com o recente dilúvio,  
 reaqueceu com os raios solares etéreos e o calor profundo, 435  
 ela gerou inúmeras espécies, restituiu algumas antigas  
 formas e criou outras novas e monstruosas.  
 Ela certamente, a ti, ó enorme Píton, não queria; porém,  
 Igualmente, gerou-te. Tu, desconhecida serpente, eras o terror  
 dos novos povos, tão grande espaço da montanha compreendias. 440

Em uma espécie de coesão poética de Ovídio, essa passagem, mais uma vez, reforça o processo anteriormente descrito (hex. 416-421), acerca da união dos elementos terra, água e fogo (calor) e o conseqüente surgimento dos seres. O antigo é retomado e o novo é criado, ou seja, alguns seres já existiam antes do dilúvio provocado por Júpiter, outros não. Desta vez, porém, há mais detalhes sobre as criações, algumas são novas e monstruosas, como é o caso da serpente Píton. O adjetivo *monstra* (“monstruosas”, hex. 437) será referência para a criatura, alicerçando a concepção que em seguida se terá desse ser: a imagem de um ser aterrorizante, desde a introdução do personagem na narrativa.

Nos hexâmetros que se seguem (hex. 438-440), o narrador muda a pessoa da narrativa e se dirige à serpente Píton, por meio da 2ª pessoa. Essa mudança de perspectiva, dado o uso do pronome *te* (“te”) e de verbos na segunda pessoa do singular, como *eras* (“eras”) e *tenebas* (“compreendias”), chama a atenção do leitor e reforça a presença desse ser assustador. A serpente, por fazer parte dos seres novos, é desconhecida a todos, tanto aos seres que nunca antes haviam habitado o mundo, como aos que outrora o habitaram. Terra, sua criadora, não queria tê-la criado, mas com o mundo começando e as primeiras coisas surgindo, inclusive os monstros, seu nascimento se fizera inevitável. A figura de uma serpente tremendamente assustadora é constituída. Monstruosa, a serpente aterrorizava os povos recém-nascidos com o seu tamanho, que era comparado com extenso espaço de uma montanha. Essa montanha não é especificada; porém, na literatura clássica, quando se faz referência à montanha, costumeiramente essa referência relaciona-se ao Monte Parnaso. Dessa maneira, por extensão, tão grande é a serpente, que sua medida se compara a um monte. Segundo Anderson (2009, p. 189), a comparação da serpente com um monte faz alusão ao monte Parnaso, que é uma montanha de altíssimo cume.

#### 4.1.4 Morte da serpente, Jogos Píticos e menção ao loureiro (Livro I, hex. 441-451)

*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.*

O deus arqueiro, nunca antes tendo usado armas letais  
a não ser contra corças e cabras fugitivas, de mil dardos  
armado, quase esvaziou a aljava; matou-a,  
derramando veneno das negras feridas.  
Para que o tempo não pudesse apagar a reputação deste feito, 445  
Febo, com célebre certame, instituiu jogos sagrados  
nomeados Píticos, a partir da serpente vencida.  
Neles, qualquer jovem que vencesse pelas mãos,  
pés ou roda recebia como honras folhas de carvalho.  
Ainda não existia o loureiro, e Febo cingia as tēmporas 450  
harmoniosas e a longa cabeleira com folhas quaisquer.

Nos quatro primeiros hexâmetros do excerto (hex. 441-444), aparece a figura do deus *arquitenens*, que é um dos epítetos para Apolo. O atributo mais comum do deus era o arco e a flecha (OVÍDIO, 2017, p. 713), por isso “arqueiro”, ou detentor do arco. Nesse momento da narrativa, Apolo, como se pode observar, ainda não teria usado suas armas a não ser contra animais mansos, reforçando a imagem de um deus jovem e com pouca familiaridade com as setas. Independentemente, porém, ele, utilizando cerca de mil dardos, torna-se o inventor do aniquilamento da serpente temida. O número desmedido de flechas necessárias para matar Píton também reforça a inexperiência de Apolo, assim como faz jus ao tamanho e à monstruosidade da serpente, já que um deus olímpico, ainda que jovem, precisa de uma quantidade enorme de flechas para matá-la. Nota-se, aqui, um Apolo jovem, que precisara de centenas de flechas para matar o monstro, uma vez que, antes, teria apenas se valido de sua famigerada arma para matar seres menores. Outrossim, opõem-se os seres alvo do deus: anteriormente, cabras e corsas, herbívoras e mansas, e então, uma Píton, de tamanhos colossais. A ação, embora realizada por um deus jovem e por meio de um grande número de flechas, é descrita rapidamente. Apolo é rapidamente apresentado e já causa a morte da serpente. A descrição concisa sugere certa brevidade no feito. Devido a essa concisão, mais que a morte em si, salta aos olhos a forma como aconteceu o feito. À frente na análise, será importante retomar o número de flechas que Apolo utilizara para matar Píton, para se fazer um paralelo.

Dessa forma, pode-se perceber que a ambivalência entre oposições se faz novamente evidente quando, após extenso desdobramento acerca das criações novas e recriações antigas e da apresentação da serpente Píton enquanto um ser amedrontador, em quatro hexâmetros (hex.

438-440), Apolo é introduzido à narrativa e sua façanha, que consiste no extermínio da serpente com o uso de um número altíssimo de flechas, é rapidamente descrita. Com a mesma rapidez que a serpente fora introduzida à narrativa, ela fora morta pelo deus.

O feito propicia alguns desdobramentos, um deles foi a criação dos Jogos Píticos. Apolo ou Febo, outro nome atribuído ao deus, após vencer a serpente, extremamente orgulhoso, institui, sob o pretexto de eternizar seu feito, os jogos sagrados e chama-os de Píticos, nome proveniente do animal. Estes jogos tornar-se-iam um dos jogos solenes, realizados de quatro em quatro anos em Delfos.

O narrador elucida, por meio de palavras metonímicas, com sinédoques (uma parte que referencia um todo), que, nesses Jogos, qualquer jovem que vencesse “pelas mãos, pés ou rodas”, ou seja, qualquer jovem que vencesse, fosse uma competição em que usasse as mãos, como de arremesso, ou pés, corrida, ou rodas, com carruagem, seria digno de receber folhas de carvalho. A menção aos Jogos Píticos, além de proporcionar desfecho à serpente, favorece a menção ao loureiro.

Dessa forma, os Jogos são o ganho narrativo que permite a continuidade do poema, gerando um encadeamento com a narrativa subsequente, esta antecipada nos hexâmetros 450 e 451, que apresentam a não-existência do loureiro. É mencionado que os vencedores recebiam folhas de carvalho, e o louro ainda não decorava as cabeças dos vitoriosos, já que a árvore ainda não existia. Além disso, Febo ainda levava folhas quaisquer em seus cabelos. O contexto destes jogos, com o prêmio dos vencedores e a vaidade na cabeleira do deus, faz-se fundamental para concatenar as narrativas, tanto a de Píton, como a da transformação da ninfa Dafne em um loureiro, após Apolo, apaixonado, obstinadamente segui-la.

## 4.2 ANÁLISE DAS FIGURAS DO EPISÓDIO DE DAFNE E APOLO

### 4.2.1 Amor, causa e personagens (Livro I, hex. 452-453)

*Primus amor Phoebi Daphne Peneia, quem non  
Fors ignara dedit, sed saeva Cupidinis ira.*

O primeiro amor de Febo foi Dafne, filha de Peneu. Não foi o acaso ignaro quem o causou, mas a ira cruel de Cupido.

Nestes dois primeiros hexâmetros, as figuras centrais da narrativa subsequente são introduzidas: Febo, ou Apolo, Dafne e um detalhamento sobre ela, *Peneia*, “filha de Peneu”, por extensão, a própria figura do deus-rio Peneu, além de Cupido. Ele, filho de Vênus, terá com Febo uma discussão enervada, a partir da qual o primeiro provará ao segundo a força de seus

poderes. O ato de Cupido é descrito como fruto de uma “ira cruel”. Esse ato é a concretização do “primeiro amor” de Apolo, que será mote para a narrativa entre o deus e a ninfa.

Amor consta já no primeiro hexâmetro, é um tema que notadamente aparece nas *Metamorfoses*; a narrativa entre Apolo e Dafne é a primeira representação de amor – neste caso, não correspondido – na obra. Segundo Anderson (2009, p. 190), Ovídio vale-se de Apolo para desenvolver uma representação temática do desejo erótico, um modelo falho de amor. Zomba-se do desamparo quase humano do deus e também se insinua a violência egoísta que se esconde sob as fórmulas pueris elegíacas de cortejar, sobre as quais o poeta tinha perceptível entendimento, uma vez que já se debruçara sobre o tema do amor e o gênero elegíaco em outras obras. Apolo correrá atrás da ninfa Dafne e, mais a seguir, tentará cortejá-la com um discurso demorado e bastante intenso, que começa apaixonado e termina impetuoso, salientando certa violência e egoísmo por parte do deus, que ignora a rejeição da ninfa e continua a persegui-la. O “desamparo quase humano” nota-se no comportamento de Apolo, que demonstra um desejo tão desesperado que se dissocia do que se espera de um deus.

Fernandez e Cantó, na Introdução de *Metamorfosis, Libros I-V*, observam que “*Primus* é um termo habitual da poética que pode se referir a quase todos os gêneros, mas é especialmente apropriado em uma épica sobre inícios, que trata dos aspectos inaugurais do mundo”<sup>42</sup> (OVIDIO, 2008, p. 27, tradução nossa). Nesse mito, narra-se o primeiro amor das *Metamorfoses*, que é também o primeiro amor do então jovem deus Apolo. Esse amor, porém, será retratado como um desejo carnal e irracional que Apolo nutrirá, unilateralmente, por Dafne, como se poderá observar no decorrer da narrativa.

#### 4.2.2 Cupido arguto e Apolo orgulhoso (Livro I, hex. 454-465)

|   |     |
|---|-----|
| <i>Delius hunc, nuper uicta serpente superbus,</i>          |     |
| <i>Viderat adducto flectentem cornua neruo:</i>             | 455 |
| <i>“Quid” que “tibi, lasciue puer, cum fortibus armis?”</i> |     |
| <i>Dixerat “ista decent umeros gestamina nostros,</i>       |     |
| <i>Qui dare certa ferae, dare uulnera possumus hosti,</i>   |     |
| <i>Qui modo pestifero tot iugera uentre prementem</i>       |     |
| <i>Strauimus innumeris tumidum Pythona sagittis.</i>        | 460 |
| <i>Tu face nescio quos esto contentus amores</i>            |     |
| <i>Inritare tua, nec laudes assere nostras.”</i>            |     |
| <i>Filius huic Veneris: “Figat tuus omnia, Phoebe,</i>      |     |
| <i>Te meus arcus;” ait, “quantoque animalia cedunt</i>      |     |
| <i>Cuncta deo, tanto minor est tua gloria nostra.”</i>      | 465 |

<sup>42</sup> *Primus es un término habitual de poética que puede remitir a casi cualquier género, pero resulta especialmente apropiado en una épica de los comienzos, donde se trata de los aspectos inaugurales del mundo.*

O deus de Delos, soberbo com a recente vitória sobre a serpente,  
 vira-o curvando as pontas do arco para flexionar a corda, 455  
 dissera “Que tens tu a ver, menino lascivo, com tão fortes armas?”,  
 “essas armas são apropriadas aos meus ombros,  
 Eu, que posso ferir, certo, as feras, que posso ferir o inimigo.  
 Eu, que agora mesmo abati com incontáveis flechas  
 a intumescida Píton, cujo pestífero ventre espremia tão grande jeira. 460  
 Tu, contenta-te em provocar não sei que amores com teu facho,  
 e não te apropries de glórias minhas!”  
 O filho de Vênus diz a ele “Que teu arco, Febo, fira a todos,  
 o meu, a ti. Tanto todos os animais cedem  
 a um deus, quanto tua glória é menor que a minha!” 465  
 Falou e, rompendo os ares com o bater das asas,

Aparece a figura de Apolo por meio de um epíteto (*Delius hunc*), o “deus de Delos”. Delos, terra natal de Apolo e de sua irmã Diana, era uma pequena ilha no Mar Egeu, considerada um dos centros de culto ao deus. Nessa passagem, ele se encontra maravilhado consigo mesmo após realizar o grande feito de matar a monstruosa serpente. O deus, arrogando-se devido à vitória sobre Píton, avista Cupido, porém, crê não pertencer ao deus do Amor a posse de armas fortes como arco e flechas tais os seus. As figuras (corda, ponta do arco) desta arma agora aparecem sob a posse de alguém que a utiliza com diferentes propósitos em comparação a Apolo, que se mostra indignado com esse cenário.

Nesse contexto de incredulidade por parte de Apolo, ele questiona Cupido, chamando-o de “menino lascivo” (*lasciue puer*), sendo “lascivo” um adjetivo relacionado a travesso, insolente, atrevido, e o substantivo “menino” remete à jovialidade, a um adolescente pueril, sem maturidade; em conjunto com “fortes armas” (*fortibus armis*), no hexâmetro 456, sugere-se a ideia de atrevimento, a partir do viés de Apolo, se corrobora. Como se armas como as dele, poderosas, usadas para matar seres grandes e assustadores, não pudessem pertencer a um menino.

Em seu discurso, o deus continua reafirmando essa ideia quando, nos hexâmetros 457-460, crendo serem essas armas apropriadas a ele, retoma suas habilidades e feitos, relembra sua recente proeza com Píton e detalha tê-la abatido com inúmeras (*innumeris*, hex. 460) flechas. Mais uma vez, Apolo reforça uma característica de Píton: intumescida. Faz, assim, referência ao seu tamanho vultuoso, cujo ventre “espremia tão grande jeira”, ou seja, a serpente ocupava uma extensa área.

A dimensão gigantesca de Píton é mais de uma vez ressaltada, como se pôde observar. Essa extensão pode ser para Apolo equivalente ao tamanho de seu feito. Assim, o deus entende-se extraordinário. Matara com inúmeras flechas um ser colossal, isto é, não fora uma tarefa simples de se realizar, mas ele a realizara, portanto, armas como as dele, ferramentas utilizadas

para feitos como tal, são fortes e harmonizam-se a seres como ele, grandiosos, não a alguém como Cupido. Um uso digno dessas armas para o deus seria como seu ato heroico; com elas ele fere, abate, mata uma serpente excepcionalmente grande e aterrorizante. Essas ações são vinculadas ao poder e à grandeza que o deus reconhece nas armas, assim como em si mesmo. Cupido, no entanto, munido de armas como as suas, não faria uso apropriado delas, quando com elas provoca amores os quais o deus desconhece, e desconhece de fato, pois, como já visto, o amor de Apolo mais à frente narrado será seu primeiro. Desconhecendo o poder do amor, Apolo desvaloriza o realizador do amor, Cupido, tanto quanto o amor em si.

Assim, o deus arqueiro menospreza Cupido e seu poder em “provocar amores”, desmerecendo também o amor. Cupido e amor, para ele, não são dignos de terem relação com a grandeza de uma batalha vencida. Para o deus, o poder da guerra é maior que o poder do amor, logo, ele se entende maior que Cupido. As figuras que aparecem na fala do deus reafirmam uma contraposição entre os dois. As “fortes armas” são apropriadas aos seus ombros, e não a um “menino lascivo”. Para Apolo, armas como aquelas condizem aos ombros de alguém como ele, um deus olímpico, capaz de matar uma serpente aterrorizante, e não a um ser pequeno, pueril, e atrevido como Cupido.

O deus, então, após ofender o filho de Vênus, enaltecer a si mesmo reiteradamente e relembrar seu feito recente, desdenha muitíssimo Cupido e seus talentos relacionados ao amor. Segundo Anderson, para isso, Ovídio faz uso de uma linguagem mais ofensiva quando se refere a ele e tenta reduzir a importância das atividades dele, como se pode verificar nos hexâmetros 461-462: *Tu face nescio quos esto contentus amores/Inritare tua, nec laudes assere nostras*<sup>43</sup>. Por meio da escolha lexical do verbo *inritare* (“provocar”), Ovídio quer descrever um Apolo desejoso de limitar Cupido à literalidade da ação, em vez de usar um verbo de valor metafórico como *inflammare* (“inflamar”). Mais à frente na narrativa, no primeiro hemistíquio do hexâmetro 495 (*Sic deus in flammis abiit* “assim o deus queimou em chamas”), utiliza-se *in flammis* (“em chamas”), para descrever o estado enamorado de Apolo, consequência das flechas de Cupido. De modo que a metáfora de amor e fogo, estar em chamas, esteja posteriormente materializada no texto, relacionada ao deus que, outrora, nos hexâmetros acima, desdenhara o amor tanto quanto pôde, inclusive pelo léxico.

Na fala de Cupido, mais precisamente nos hex. 463 e 464, há o uso de uma mesma palavra (*arcus* “arco”) em duas orações conectadas assindeticamente. No entanto, esta palavra

---

<sup>43</sup> Tradução: “Tu, contenta-te em provocar não sei que amores com teu facho,/e não te apropries de glórias minhas!”.

tem funções sintáticas distintas em cada uma das orações e está explícita em apenas uma delas. No caso desses hexâmetros, ela é omitida na primeira, aparecendo somente na segunda oração:

*Filius huic Veneris: "Figat tuus omnia, Phoebe,  
Te meus arcus;" ait, "quantoque animalia cedunt  
Cuncta deo, tanto minor est tua gloria nostra."*

O filho de Vênus diz "Que teu arco, Febo, fira a todos, o meu, a ti. Tanto todos os animais cedem a um deus, quanto tua glória é menor que a minha!".

Uma mesma palavra em orações e funções sintáticas distintas pode ressaltar a ideia da dissemelhança entre Apolo e Cupido a despeito da semelhança enquanto arqueiros. Um arrogasse com dizeres autocentrados e se superpõe quando superpõe o poder da guerra perante o do amor, o outro é breve com as palavras e mostra-se por meio da ação.

Cupido responde Apolo por meio de uma estrutura comparativa. Reconhece que o arco do deus pode atingir a todos, porém afirma que o seu o ferirá: "a todos" (*omnia*), "a ti" (*te*). O deus do Amor anuncia, certo, que sua flecha, a mesma que Apolo há pouco desdenhara, irá acertá-lo; ela irá atravessar o grande deus, agente de um feito esplêndido.

O filho de Vênus conclui, conciso, que os animais cedem a Apolo, mas sua glória é menor que a dele. Por uma estrutura de hierarquia de poder/glória, primeiro estão os animais, depois os deuses (inclusive Apolo), e, acima de todos, Cupido. Ele põe em progressão a grandeza e glória dos seres: animais, deuses, e ele, Cupido. Sendo Apolo um deus, sua tão prezada glória é, portanto, menor que a dele. Esta escala de grandeza será lembrada e atestada mais à frente na narrativa.

#### 4.2.3 Amor e desamor materializados (Livro I, hex. 466-476)

*Dixit et, eliso percussis aere pennis,  
Impiger umbrosa Parnasi constitit arce  
Eque sagittifera prompsit duo tela pharetra  
Diuersorum operum; fugat hoc, facit illud amorem.  
Quod facit auratum est et cuspidate fulget acuta; 470  
Quod fugat obtusum est et habet sub harundine plumbum.  
Hoc deus in nympha Peneide fixit; at illo  
Laesit Apollineas traiecta per ossa medullas.  
Protinus alter amat; fugit altera nomen amantis;  
Siluarum latebris captiuarumque ferarum 475  
Exuuiis gaudens innuptaeque aemula Phoebes;*

Falou e, rompendo os ares com o bater das asas, pôs-se, diligente, no cume do umbroso Parnaso. De sua aljava de flechas, ele tirou duas setas

de funções opostas: uma afugenta, a outra provoca o amor.  
 A que provoca é áurea, e brilha em sua ponta penetrante; 470  
 a que afugenta é obtusa, e tem chumbo sob a haste.  
 Com esta, o deus atingiu a ninfa filha de Peneu; e com aquela,  
 feriu até à medula de Apolo, trespassando-lhe os ossos.  
 Incontinente ele ama; ela foge à palavra amante,  
 regozijando-se com os despojos das feras cativas, 475  
 com os esconderijos das florestas, êmula da inupta Febe.

Após os primeiros versos da narrativa, em que Apolo desdenha Cupido e suas flechas e o deus do Amor rebate e refuta o deus de Delos, os versos que se seguem descrevem a movimentação de Cupido para realizar sua vindita pretendida e acertar Apolo com uma flecha, e Dafne, com outra. De funções opostas, elas são também materialmente distintas.

Interessa notar a imagem que se cria de Cupido no primeiro hexâmetro. Embora Apolo o tenha retratado anteriormente como um menino atrevido, ele é narrado diferentemente, no hexâmetro 466. Nesse caso, a cena descrita figurativiza um ser notável com asas poderosas que rompem os ares. A figura do deus do Amor é engrandecida quando ele, um ser comumente narrado e retratado como uma criança de asas pequenas, rompe os ares, como se os quebrasse, com o bater de suas asas. A imagem de um Cupido estonteante e poderoso é figurada, fortalecendo sua grandiosidade. Ele então coloca-se no cume do monte Parnaso, destacando-se como elemento central e imponente da cena. Seu pouso no alto do Monte, uma montanha imensa, também reforça a imagem de uma figura grande, heroica. Mais ainda porque na narrativa anterior, o Monte Parnaso fora comparado com a serpente Píton, que Apolo derrotara, criando-se a imagem de que Cupido, acima do Monte, estivesse também acima de Píton.

A figura das flechas torna a aparecer, agora nas mãos de um Cupido majestoso. Seu poder também é evidenciado quando ele tira duas flechas, uma para cada alvo, diferentemente de Apolo. Para realizar sua façanha, o deus do Amor necessita de apenas uma flecha para Apolo e outra para Dafne, enquanto o deus de Delos precisara de quase mil. A concisão de Cupido, de poucas palavras e flechas, opõe-se à demasia de Apolo, tanto referente ao número de versos – entre os hex. 456-465, o primeiro tem fala breve, o segundo, extensa –, como ao número de flechas. Cupido, conforme manifesta seu poder na narrativa, é chamado de “deus”; ele não é um menino e seu feito realçará isso.

As setas do deus do Amor são figuras cujas especificidades são meticulosamente detalhadas ao serem descritas. Os versos que as descrevem (*Quod facit auratum est et cuspidē fulget acuta; Quod fugat obtusum est et habet sub harundine plumbum*) assemelham-se sintaticamente, de modo a criar um paralelismo sintático. Descrevendo duas flechas que se opõem, o enunciador as emparelha por meio da sintaxe e as aparta por meio da semântica. A

todo momento a oposição é reforçada. A estrutura significativamente paralelística de que se vale o poeta ilustra a oposição entre persistência e resistência. Deixa-se enfatizado que o que se mostra ali começado e que permeará toda a narrativa é, em realidade, o início da situação em si, provocada por um Apolo cheio de si e um Cupido implacável.

Os versos mostram e, não somente, trazem à tona a desarmonia entre dois seres por meio de seu conteúdo e forma. Note-se, no verso anterior (*diuersorum operum; **fugat** hoc, **facit** illud amorem*), que já se enuncia uma oposição: os verbos em negrito, nesse contexto, são antagônicos. Eles anunciam a oposição que se tornará mais nítida imediatamente a seguir, com versos elaborados em uma estrutura de espelhamento, na qual se pode perceber o contraste:

*Quod **facit** auratum est et cuspide fulget acuta;  
Quod **fugat** obtusum est et habet sub harundine plumbum.*

A que provoca é áurea, e brilha em sua ponta penetrante;  
a que afugenta é obtusa, e tem chumbo sob a haste.

Os verbos *fugat* e *facit*, ambos na 3ª pessoa do singular, presente do indicativo, voz ativa, posicionados no mesmo lugar após igual pronome (*quod*), anunciam as flechas de funções opostas enquanto *auratum* e *obtusum*, características dissemelhantes, estão posicionadas no mesmo lugar da oração. No primeiro hemistíquio de cada verso, há um espelhamento na estrutura sintática – paralelismo – que realça o conteúdo ali exposto, ou melhor, os conteúdos contrastantes. No segundo hemistíquio, outras características que se distinguem são dadas às flechas: *fulget* e *habet plumbum*. Vejamos também que, se analisarmos a adjetivação da flecha, *auratum*, no primeiro hemistíquio do primeiro verso em conjunto com o segundo hemistíquio do segundo verso, em que a flecha *habet plumbum*, há uma dissemelhança material, pois uma é de ouro e a outra de chumbo. Numa mesma direção, ou seja, em direções antagônicas ou díspares, o segundo hemistíquio do primeiro verso e o primeiro hemistíquio do segundo verso também contrastam as flechas, pois a áurea possui *cuspide acuta* e a plúmbea é *obtusum*. Uma possui ponta penetrante, pontiaguda e a outra é obtusa, arredondada. As flechas, cada qual em um verso, foram posicionadas em oposições por meio de um paralelismo sintático-semântico que alude às suas diferenças em função da escolha lexical e da ordenação sintática. Formou-se um paralelismo entre conteúdo e expressão, de caráter altamente significativo. Esse conjunto de elementos materializa o que logo será concretizado: enquanto Apolo apaixonado corre em perseguição, Dafne, avessa à palavra amante, foge por quase toda a narrativa.

O antagonismo inicial entre os verbos, dado singelamente ao leitor, enuncia o que os dois versos analisados irão acentuadamente antever: a desarmonia entre dois seres. As

oposições, a partir de uma estrutura sintática bastante paralelística que salta aos olhos do leitor, vão-se reforçando e criando sentido.

*Hoc deus in nympha Peneide fixit; at illo  
Laesit Apollineas traiecta per ossa medullas.  
Protinus alter amat; fugit altera nomen amantis;*

Com esta, o deus atingiu a ninfa filha de Peneu; e com aquela,  
feriu até à medula de Apolo, trespassando-lhe os ossos.  
Incontinente ele ama; ela foge à palavra amante,

A descrição da ação de Cupido sobre Dafne se dá brevemente e com o uso de um verbo que implica um sentido de violência física (*fixit*, “perfurou”), aludindo a possíveis ferimentos estruturais, remetendo à matéria; a descrição referente a Apolo, no entanto, é mais longa, detalhada, e narra a flecha trespassando os ossos do deus e ferindo até à medula, por meio de um verbo que também nos remete à violência (*laesit*, “feriu”), remetendo a um ferimento de caráter mais sentimental, psíquico. O sentido distinto desses verbos, embora ambos estejam descrevendo a ação de uma flecha sobre um ser, pode expressar particularidades das consequências das ações de Cupido, que buscava punir Apolo por suas palavras arrogantes, mas penetra intimamente Dafne, que se interessa pela vida de ninfa, liberta nas florestas, inspirada em Diana, com intenções de manter-se perpetuamente virgem, desinteressada em qualquer coisa que remeta a casamento.

O hexâmetro 474 do excerto (*Protinus alter amat; fugit altera nomen amantis*, “Incontinente ele ama; ela foge à palavra amante”) retoma a oposição por meio da estrutura e do conteúdo. O primeiro hemistíquio acaba com *amat* (“ama”), e o outro se inicia com *fugit* (“foge”). Enquanto um ama imediatamente, a outra foge a qualquer menção do amante. Os dois verbos se encontram no meio do verso, estão lado a lado, porém são inconciliáveis em seus significados, um em relação ao outro.

No contexto desse mito, esses versos que descrevem as flechas e os lançamentos de Cupido aludem, conjuntamente, a toda a narrativa consecutiva. Seguem em fuga e em perseguição o desamor e o amor, a ninfa e o deus, a repulsa e a cobiça, o medo e a ousadia.

A paixão de Dafne era a caça, e não o amor. E, em consequência das flechas, tornara-se ela a própria caça. Os versos acima caracterizam Dafne como uma caçadora virginal, sua paixão é a caça. *Innuptae* (“inupta”) é empregado em relação às mulheres humanas solteiras, destinadas a se tornarem esposas, o termo passou a ser um epíteto fixo para algumas deusas que não se casaram e permaneceram virgens, como Diana e Minerva (ANDERSON, 2009, p. 193). O aparecimento deste adjetivo introduz o tema do casamento, que seria um destino natural para

Dafne, visto que era isso que seu pai demonstraria querer muitíssimo e dela esperava, como se poderá observar nos versos seguintes. *Aemula* (“êmula”), no contexto em que está inserido, não tem um sentido pejorativo. Dafne não compete com Diana, mas imita a deusa, espelha-se nela, admirada.

#### 4.2.4 Peneu, pai e deus-rio, e Dafne, filha (Livro I, hex. 477-489)

*Vitta coercebat positos sine lege capillos.  
Multi illam petiere; illa, auersata petentes,  
Impatiens expersque uiri nemora auia lustrat  
Nec quid Hymen, quid Amor, quid sint conubia, curat. 480  
Saepe pater dixit: “Generum mihi, filia, debes.”  
Saepe pater dixit: “Debes mihi, nata, nepotes.”  
Illa, uelut crimen taedas exosa iugales,  
Pulchra uerecundo suffuderat ora rubore.  
Inque patris blandis haerens ceruice lacertis: 485  
“Da mihi perpetua, genitor karissime” dixit  
“Virginitate frui; dedit hoc pater ante Dianae.”  
Ille quidem obsequitur; sed te decor iste quod optas  
Esse uetat, uotoque tuo tua forma repugnat.*

Uma fita prendia seus cabelos em arranjo descuidado. Muitos a quiseram, mas ela, afastando-se dos desejosos, impaciente e livre de homens, percorre bosques errantes, e não cuida do que seja Himeneu, nem de Amor ou casamento. 480 Frequentemente seu pai dizia “Um genro tu me deves, filha”. Frequentemente seu pai dizia “Deves-me, minha cria, netos!”. Ela, odiosa das tochas nupciais como se crime fosse, cobrira seu formoso rosto com um rubor tímido. Quedando-se no pescoço do pai com braços carinhosos, 485 diz “Dá-me o fruir de eterna virgindade, caríssimo pai, como outrora o pai de Diana lhe dera”. Ele certamente concede, mas esta beleza te impede ser o que desejas, e tua imagem opõe-se a teu voto.

Esta passagem, sem espaço temporal especificado, narra um pouco sobre Dafne. Ela era uma ninfa independente, que se inspirava na deusa Diana. Dafne interessa-se em usufruir ao máximo de sua liberdade, de estar na natureza, nos bosques, seguramente desinteressada em casamento ou homens.

No hexâmetro 477, o sintagma *sine lege* (literalmente, “sem leis”) representa não só a condição dos cabelos de Dafne, mas aquilo pelo qual ela demonstrava ansiar: ser livre. Ela é descrita com características comuns a uma caçadora virginal, em seus cabelos apenas uma fita simples, sem joias ou tranças. A imagem que se faz da ninfa é de um ser esvoaçante, desimpedido, que reconhece suas vontades e age de acordo com elas.

O primeiro hemistíquio do hexâmetro 478, *Multi illam petiere* (“Muitos a quiseram”), ou muitos dela tentaram se aproximar, demonstra que ela era uma ninfa desejada, mas, desde antes de Apolo, seu entusiasmo era categoricamente voltado para os bosques; ninfa, seu foco era andarilhar pelas florestas. Dafne não é apenas indiferente, apática aos desejosos, ela posiciona-se, rejeitando-os. Tem aversão, repulsa, como se pode observar nos hexâmetros 478-79: *auersata* tem sentido de “afastar-se com repugnância” ou “repelir” (FARIA, 1994, p. 74) e, além disso, *impatiens* (“impaciente”) representa esse descontentamento da ninfa.

Outrossim, “Não cuida do que seja Himeneu, nem de Amor ou casamento” (hex. 480), ou seja, sua atenção não está voltada ao casamento ou ao amor; estes não são tópicos que a atraem. Interessa-lhe a caça, os bosques, a liberdade e a perpétua virgindade. As figuras de Himeneu – um deus que presidia ao casamento –, amor e casamento aparecem em sequência no hexâmetro 480, e são todas colocadas como parte do desinteresse de Dafne.

Peneu, pai da ninfa, contudo, cobra-lhe genro e netos, e fá-lo por meio de uma estrutura paralelística (hex. 481-82), além de utilizar os verbos no presente. Essa estrutura e a escolha lexical proporcionam a ideia de recorrência na reclamação, que é reforçada pelo uso de *saepe*, advérbio de modo reiterativo que implica periodicidade da ação, neste caso, os dizeres e cobranças paternos. Esses hexâmetros manifestam as frequentes cobranças de Peneu sobre Dafne casar-se e ter filhos. A ninfa, no entanto, tal qual a deusa Diana, pede ao pai virgindade eterna.

No hexâmetro 483, *taedas iugales* (“tochas nupciais”) são uma metonímia para *casamento*, pelo qual Dafne mantém a postura de repulsa, o que é reforçado por *exosa* (“odiosa”), expondo e reiterando sua forte aversão. Ela então faz ao pai o pedido de poder usufruir de eterna virgindade, inspirada na deusa Diana. Assim como Dafne, Diana detinha aversão pelo casamento, portanto, obteve de Júpiter, seu pai, a possibilidade de guardar uma virgindade perpétua. É irmã gêmea de Apolo, grande caçadora e considerada a rainha dos bosques (COMMELIN, 2011, p. 38), uma inspiração para Dafne.

O deus-rio Peneu concede ao pedido, porém, a beleza demasiada de Dafne impedirá que a súplica seja atendida. Essa informação é fornecida ao leitor de uma maneira particular. Note-se, nos hexâmetros 488-89, a mudança de terceira para segunda pessoa dos verbos:

*Ille quidem obsequitur; sed te decor iste quod optas  
Esse uetat, uotoque tuo tua forma repugnat.*

Ele certamente concede, mas esta beleza te impede ser o que desejas, e tua imagem opõe-se a teu voto.

Outrora já observado, no episódio de Píton, Ovídio novamente muda o ritmo da narrativa, direcionando a fala do narrador diretamente ao personagem. Sobre este recurso, Calvino observa:

E, quando Ovídio sente a necessidade de mudar de ritmo, a primeira coisa que faz não é mudar o tempo dos verbos, mas a pessoa, passar da terceira para a segunda, isto é, introduzir a personagem sobre a qual está para falar dirigindo-se a ela diretamente com o *tu*: “Te quoque mutatum torvo, Neptune, iuvenco...”. O presente não se encontra só no tempo verbal mas é a própria presença da personagem que é evocada. Mesmo quando os verbos estão no passado, o vocativo provoca uma aproximação repentina. Este procedimento é muitas vezes usado quando vários sujeitos executam ações paralelas, para evitar a monotonia na listagem. Se de fulano se falou na terceira pessoa, Tântalo e Sísifo entram em ação por meio do *tu* e do vocativo (CALVINO, 1991, p. 37).

Sugere-se que a intenção de Ovídio, ao mudar a pessoa, é dar atenção maior à informação comunicada. A narrativa, ao dirigir-se diretamente a Dafne, por meio da segunda pessoa, chama atenção do leitor e presentifica a ação, de modo a potencializar o ocorrido, ou o que ocorrerá. Além disso, a antecipação, ou prolepse, da informação fornecida evoca a situação que ainda virá a ocorrer, e também provoca uma maior aproximação à cena.

Ademais, por toda essa passagem (hex. 477-489), características físicas de Dafne são realçadas. No primeiro hexâmetro, os cabelos, “descuidados”, não recebem atenção da ninfa; no hexâmetro 484, o rosto, “formoso”, ela cobre com rubor acanhado, demonstrando timidez ou desconforto diante das cobranças de seu pai e ao expor suas vontades e fazer seu pedido. Por fim, nos últimos hexâmetros, 488-89, afirma-se que sua beleza, que desperta admiração, não permitirá que Dafne usufrua de sua virgindade antecipando o que ocorrerá na sequência. Essa observação interessa, pois a narrativa sutilmente proporciona a imagem da ninfa, e o primeiro hexâmetro do próximo excerto, hexâmetro 490, relata a paixão de Apolo pela Dafne que vê.

#### 4.2.5 Uma paixão abrasadora (Livro I, hex. 490-503)

|   |     |
|---|-----|
| <i>Phoebus amat uisaeque cupit conubia Daphnes</i>        | 490 |
| <i>Quodque cupit sperat suaque illum oracula fallunt.</i> |     |
| <i>Vtque leues stipulae demptis adolentur aristis,</i>    |     |
| <i>Vt facibus saepes ardent, quas forte uiator</i>        |     |
| <i>Vel nimis admouit uel iam sub luce reliquit,</i>       |     |
| <i>Sic deus in flammis abiit, sic pectore toto</i>        | 495 |
| <i>Vritur et sterilem sperando nutrit amorem.</i>         |     |
| <i>Spectat inornatos collo pendere capillos</i>           |     |
| <i>Et: “Quid, si comantur?” ait. Videt igne micantes</i>  |     |
| <i>Sideribus similes oculos, uidet oscula, quae non</i>   |     |
| <i>Est uidisse satis; laudat digitosque manusque</i>      | 500 |

*Bracchiaque et nudos media plus parte lacertos;  
Siqua latent, meliora putat. Fugit ocior aura  
Illa leui neque ad haec reuocantis uerba resistit:*

Febo ama e deseja a intimidade da Dafne que ele vê. 490  
Aquila que deseja, espera, e seus próprios oráculos o enganam.  
Como queimam os leves restolhos arrancadas as espigas,  
como ardem as sebes com as tochas que um desatento viajante  
ou aproximou excessivamente ou abandonou sob a luz do dia,  
assim o deus queimou em chamas, assim se inflama por todo 495  
o peito e nutre, esperançoso, um amor estéril.  
Ele observa os cabelos desordenados penderem pelo pescoço,  
e indaga: “E se fossem penteados?”. Vê os olhos luzentes  
pelo fogo, como são as estrelas, vê os delicados lábios, que não  
basta serem vistos; elogia os dedos e as mãos, os antebraços 500  
e os braços, despídos em sua maior parte. O que se lhe escapa,  
mais belo imagina. Ela foge mais rápido que a leve  
aura, e não para nem com as palavras que a chamam.

Após um excerto sobre Dafne, sua aparência física, seu desejo de usufruir de eterna virgindade, as cobranças do pai e o pedido para ser como Diana, nesta cena, em contraposição à anterior, há o relato da paixão ardente de Febo e, já no primeiro verso, o desejo pelo conúbio, clara oposição às vontades de Dafne. Apolo está perdidamente apaixonado e deseja a Dafne que vê. A imagem da ninfa, no primeiro hexâmetro, é sutilmente trazida à tona por meio do verbo *uisa* (*uidere*, “ver”). O deus deseja a intimidade de Dafne, precisamente aquilo que anteriormente ela quis guardar para si. Dessa forma, a retaliação de Cupido se elucida: o deus apaixonou-se por alguém que rejeita o amor.

Outrora, no hexâmetro 480, fora utilizada a palavra *conubia*, quando o contexto era Dafne rejeitando a possibilidade de casamento. Novamente, agora no hexâmetro 490, *conubia* aparece. Desta vez, porém, como referência à união sexual, no contexto de Apolo.

O “desamparo quase humano” de Apolo, sobre o qual Anderson comentara (2008, p. 190), começa a ser personificado na narrativa. No hexâmetro 491, o deus demonstra ter expectativas que são alimentadas por oráculos – respostas dadas a perguntas feitas a divindades. Apolo, o deus da profecia, deus dos oráculos, é tomado pela paixão e pelos desejos, deixando-se iludir com suas próprias previsões, sendo, portanto, enganado por algo que ele domina. Ele engana a si mesmo, ilude-se; isso exprime uma ironia extrema, como se o deus perdesse a dignidade quando é enganado por aquilo que lhe pertence.

Após o trecho lírico dos dois primeiros hexâmetros, inicia-se uma sequência de comparação, com intenção de mostrar a extremada paixão de Apolo. Por meio do símile, figura de linguagem de comparação, pode-se depreender a imagem nutrida por Apolo como a de uma paixão marcadamente fervorosa, no entanto, estéril. O poderoso deus sofre uma espécie de

transformação, como se a paixão arrebatadora lhe provocasse uma reação equivalente ao que o fogo provoca, e assim ele “vai-se em chamas” (hex. 495). A condição do deus é comparada às queimas que ocorrem em restolhos e sebes, que são palhas e cercas de plantas. Da mesma forma que eles com fogo queimam e ardem, certamente com muita intensidade devido às matérias inflamáveis que são, Apolo também queima, porém devido à paixão, portanto, comparada à ação do fogo. Apolo seria os restolhos e sebes; e a paixão, o fogo. As figuras chamas, fogo e queima são utilizadas como metáfora, em comparação, de paixão/amor, assim, o deus queima em chamas e seu peito se inflama da mesma forma que o fogo consome os restolhos e as sebes, muito rápida e intensamente. Junto a esta paixão abrasadora vem um adjetivo: estéril (*sterilem*); ou seja, um amor caduco, que não dará frutos. Pela respectiva adjetivação, pode-se antecipar o que virá a ocorrer. Esses hexâmetros (490-496) com tom lírico, não avançam em termos narrativos, mas, com enfoque, aprofundam o sentimento de Apolo. Ocorre uma espécie de pausa lírica, em tom elegíaco.

A partir do hexâmetro 497, a narrativa volta a caminhar, com Apolo observando Dafne. Mais uma vez, atributos físicos de Dafne são ressaltados, afinal, o foco está em que o deus vê. Embora já esteja ocorrendo a perseguição, há um detalhamento na cena que decorre nos hexâmetros seguintes (497-501), nos quais Apolo observa atentamente a ninfa correndo dele. Os cabelos, mencionados anteriormente, são foco de observação do deus, eles caem despenteados pelo pescoço de Dafne, e Apolo, atraído, imagina-os penteados, como em um devaneio. Em meio à adoração, ele está apaixonado e divaga, parece estar cego, sem se dar conta de que a paixão não é correspondida. Dos cabelos, observa os olhos, que para ele são brilhosos como as estrelas; os lábios delicados, estes, não é suficiente para Apolo serem apenas vistos. Ele a deseja, quer beijá-la. Observa os dedos, as mãos, antebraços e braços; a ordem das figuras confessa o percurso do olhar cobiçoso do deus, que percorre o corpo da ninfa com os olhos e a deseja. Apolo contempla desde as partes descobertas de uma Dafne em correria às partes cobertas. Estas, que lhe escapam, pois desconhece, são mais belas ainda. Por extensão, a própria ninfa é desmedidamente bela enquanto lhe escapa. Dafne foge muito rápido, mais rápido do que uma brisa leve. Essa comparação, feita por meio de um comparativo de superioridade, leva ao entendimento de que a ninfa estaria muitíssimo rápida, já que a rapidez de uma brisa, quando leve, pode ser tanto agradável (como Dafne o é aos olhos de Apolo), como de pouco peso e, quanto menor a massa, mais fácil e rápido de ser carregada pelo vento. Mesmo com as palavras que a chamam, ou seja, com Apolo a chamando e falando com ela, Dafne continua correndo e fugindo das palavras e da persona do deus.

O último hexâmetro dessa passagem evoca o longo discurso que Apolo proferirá (*haec reuocantis uerba resistit*, “e não para nem com as palavras que a chamam”). As “palavras” representam a fala do deus, que chama Dafne, e tenta convencê-la a parar de fugir, de maneiras distintas. A ela, no entanto, pouco importa o que diz ou quem é aquele que a quer, sem interesse, continua sua fuga.

#### 4.2.6 Apolo fundamenta motivos para Dafne não fugir (Livro I, hex. 504-524)

|   |   |
|---|---|
| <p>“<i>Nympha, precor, Penei, mane; non insequor hostis;</i><br/> <i>Nympha, mane. Sic agna lupum, sic cerua leonem,</i><br/> <i>Sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae,</i><br/> <i>Hostes quaeque suos; amor est mihi causa sequendi.</i><br/> <i>Me miserum! ne prona cadas indignaue laedi</i><br/> <i>Crura notent sentes et sim tibi causa doloris.</i><br/> <i>Aspera, qua properas, loca sunt; moderatius, oro,</i><br/> <i>Curre fugamque inhibe; moderatius insequar ipse.</i><br/> <i>Cui placeas inquire tamen; non incola montis,</i><br/> <i>Non ego sum pastor, non hic armenta gregesque</i><br/> <i>Horridus obseruo. Nescis, temeraria, nescis,</i><br/> <i>Quem fugias ideoque fugis. Mihi Delphica tellus</i><br/> <i>Et Claros et Tenedos Pataraeaeque regia seruit;</i><br/> <i>Iuppiter est genitor; per me quod eritque fuitque</i><br/> <i>Estque patet; per me concordant carmina neruis.</i><br/> <i>Certa quidem nostra est, nostra tamen una sagitta</i><br/> <i>Certior, in uacuo quae uulnera pectore fecit.</i><br/> <i>Inuentum medicina meum est opiferque per orbem</i><br/> <i>Dicor et herbarum subiecta potentia nobis.</i><br/> <i>Ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis</i><br/> <i>Nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes.”</i></p> | <p>505</p> <p>510</p> <p>515</p> <p>520</p> |
| <p>“Ninfa, suplico, filha de Peneu, fica! Não como um inimigo te persigo!<br/> Ninfa, fica. Assim foge a cordeira do lobo, assim a corça, do leão,<br/> assim da águia fogem as pombas com asas trepidantes.<br/> Cada qual com seu inimigo. Para mim o amor é a causa de eu te seguir.<br/> Ai de mim! Não caias, não te firas na corrida.<br/> Tuas pernas marcam espinhos. Que eu não seja causa de dor para ti!<br/> São ásperos os locais por onde passas. Modera, peço,<br/> inibe a fuga. Eu mesmo irei seguir-te moderado.<br/> Procura saber a quem agradas, contudo. Eu não habito os montes.<br/> Eu não sou um pastor, aqui não guardo, bruto,<br/> manadas e rebanhos. Ignoras, temerária, tu ignoras<br/> de quem foges, por isso foges. Servem a mim as terras<br/> de Delfos, Claros, Tênedos e o reino de Pátara.<br/> Júpiter é meu pai. Por mim se revela o que ainda será,<br/> o que foi e o que é. Por mim os poemas e a lira se combinam.<br/> Certamente, minha flecha é certa, há outra, porém,<br/> ainda mais certa flecha, cujo golpe feriu meu peito vazio.<br/> A medicina é invenção minha, pelo mundo consagram-me<br/> Benfazejo, e detenho o poder das ervas.<br/> Ai de mim, porque erva alguma pode curar o amor.</p>   | <p>505</p> <p>510</p> <p>515</p> <p>520</p> |

Nem ao seu senhor são úteis minhas artes, úteis elas a todos os outros!”.

Os vinte e um hexâmetros acima constituem uma extensa fala de Apolo, direcionada a Dafne. Nela, o deus intenta convencer a ninfa a parar de fugir dele. É importante notar como nessa passagem o tom na fala do deus transforma-se nitidamente do início para o final.

Anderson (2009) chama atenção para a cesura desses hexâmetros. As duas sílabas finais do primeiro hemistíquio são separadas, e não um ditongo, construindo uma cesura chamada “fraca” ou trocaica. Isso ocorre com mais frequência nesse trecho se comparado aos demais, o que sugere ser a indicação para a pressa da corrida de Apolo (ANDERSON, 2009, p. 195). Ademais, quando este tipo de cesura ocorre, o verso divide-se “em três unidades distintas, com cesuras também em 3 e 7” (ANDERSON, 2009, p. 195), Ovídio aqui sugere e materializa, por essas unidades breves, a falta de ar do deus que persegue enquanto fala.

A cena de Apolo acoçando a ninfa se manifesta tanto por meio das pausas (cesuras) recorrentes na fala, como também pelo vocabulário escolhido. Por exemplo, já no primeiro hexâmetro: *non insequor hostis* (“Não como um inimigo te persigo”), Apolo pede que a ninfa fique e afirma que não a persegue como um inimigo. A ideia de “inimigo” abordada pelo deus em seguida fará parte de símiles que construirão a narrativa, bem como outras relações, como se verá a seguir.

A cena de perseguição se constrói pela presença dos símiles animais que o próprio Apolo compõe nos hexâmetros seguintes. Ele não quer que Dafne o associe a animais como lobo, leão ou águia, que são predadores de, respectivamente, cordeira, corça e pombas. Assim, para dissociar sua imagem da de inimigo, constrói cenas da cordeira fugindo do lobo, da corça, do leão e das pombas fugindo da águia, e afirma que inimigo é aquele que pretende matar e comer suas presas, e não ele, que persegue devido ao amor, diferentemente do instinto predatório de animais selvagens que se alimentam dos mais fracos. Ainda assim, a perseguição ocorre e, da mesma maneira como os predadores que planejam matar e comer, na situação de Apolo e Dafne também há um caçador e uma caça. O deus deseja possuí-la e, enquanto corre para ela, ela corre dele, foge, pois não o quer.

Interessa observar o uso de *hostes* (“inimigo”) no hexâmetro 507: *Hostes quaeque suos; amor est mihi causa sequendi*. Em português, “Cada qual com seu inimigo. Para mim o amor é a causa de eu te seguir”. Esse hexâmetro compõe a ideia de que o inimigo de Apolo é o amor e é por isso que ele segue Dafne. Aqui, concebe-se uma outra possibilidade de “inimigo”. Não é uma relação de predação, de caça e caçador, mas de algo que é pernicioso e que também pode gerar danos. Dessa forma, pode-se colocar em questionamento a afirmação do deus no

hexâmetro 504, “Não como um inimigo te persigo!”, uma vez que, embora ele negue ser inimigo, procure se desassociar da imagem de animal caçador, há também a possibilidade de um outro tipo de inimigo, que, de alguma forma, tem caráter provocativo e nocivo.

Nesse excerto, Apolo está inconsolável e expõe possíveis desejos e aflições quando, referindo-se a Dafne, demonstra cuidado com a ninfa. Preocupa-se, contraditoriamente, com a possibilidade de ela se ferir com a corrida, uma vez que ele estar correndo atrás dela é o motivo por que ela está em veloz fuga. No hexâmetro 509, *Crura notent sentes et sim tibi causa doloris*, “Tuas pernas marcam espinhos. Que eu não seja causa de dor para ti!”, Apolo deseja não ser causa de dores da ninfa. Este hexâmetro remete ao já observado hexâmetro 507, em que ele fala que o amor, seu inimigo, é a causa de ele seguir a ninfa. A estrutura de ambos é formada pela palavra *causa*, acompanhada de um genitivo e um dativo. Então, enquanto no hex. 507 ele afirma que o amor é a causa de ele seguir a ninfa, no outro, o deus espera não ser ele causa de dor para a ninfa. Com isso, sugere-se que Apolo não quer ser inimigo de Dafne, como o amor o é para ele.

O deus demonstra preocupação com a ninfa e volta a pedir a ela que diminua a fuga e, assim, ele diminuirá a perseguição. A preocupação de Apolo voltada para a aparência, para o visível da ninfa, quando ele ressalta que não quer que ela *machuque seu exterior*, enaltecido por ele, mais uma vez remete à “Dafne que ele vê”, do hexâmetro 490. Apolo ainda não alcançou a ninfa e, portanto, sua adoração se limita ao que ele consegue ver.

Dafne, porém, não diminui a velocidade e ignora, como dito na passagem anteriormente analisada, as palavras do deus, continuando a fugir. Apolo então, que inicialmente proferira palavras mais sutis, negara o posto de inimigo, e se colocara como vítima do amor e apaixonado. Preocupado com a ninfa, ao perceber que seu discurso até então não surtira efeito em Dafne, muda o tom e, a partir do hexâmetro 512, discursa mais rigorosamente sobre si mesmo.

O deus diz à ninfa que ela deve procurar saber a quem agrada, pressupondo que Dafne somente não se rendera a ele por não saber quem era aquele a quem, não intencionalmente, ela estaria agradando. Em seguida, Apolo faz três afirmações sobre si por meio de sentenças paralelas com negações insolentes. Inicia sua apresentação de si mesmo dizendo quem ele *não* é, para que Dafne entenda quem ele *é*. Ele não habita os montes, não é um pastor, não cuida de manadas e rebanhos. Como se pastor fosse um sujeito demasiadamente rústico, menor, e o trabalho de cuidar de gado, para ele um ofício bruto, adjetivo ao qual ele não quer ser associado, não se compara a tudo que o deus, com tarefas altivas e sublimes, é. E afirma ser Dafne ignorante, chamando-a pelo adjetivo temerária (imprudente, ousada). Segundo Apolo, a ninfa foge dele porque não tem conhecimento sobre o deus. Ninguém, para o deus, recusaria alguém

como ele, isso é inconcebível, tamanha sua grandeza. Afinal, ele é um deus do Olimpo, que não somente não vive nos montes, nem faz trabalhos pastoris, braçais; pelo contrário, as terras é que servem a ele e a ele pertencem. São elas Delfos, Claros, Tênedos e o reino de Pátara, uma extensa área de domínio. Inicialmente, Apolo demonstrou-se preocupado com Dafne; agora, porém, em uma mudança de tom e de postura, chama-a de imprudente e manifesta insatisfação para com seu comportamento.

Júpiter, o deus olímpico mais emblemático, é seu pai; e assim Apolo continua a dar pistas de sua identidade, expondo alguns de seus atributos. Fala de sua flecha, que é certa (adjetivo que pode referenciar o feito de matar a serpente), e, retomando o rompante da situação em que está em decorrência da acurada flecha de Cupido, reconhece, nos hexâmetros 519-20, que há outra ainda mais certa, fazendo alusão ao poder de Cupido, e admite a derrota para o deus do Amor.

Deus da medicina, voltando ao tom de lamúria, lastima que, ainda que inventor da medicina, ainda que possua o poder das ervas, não foi capaz de curar sua própria “doença”, este amor imbatível. O desamparo quase humano do deus novamente aparece, quando suas artes (a medicina, a poesia, a música), úteis a todos, a ele não eram úteis, nem para curar a paixão abrasadora, nem para fazer a ninfa cessar a corrida e ceder. Assim como as artes de Apolo não conseguem curar o amor, extraordinariamente sua grandeza, seus atributos e qualidades (nestas, incluídas as artes) não são capazes de convencer Dafne a querer o deus.

#### 4.2.7 Acentuação de aspectos físicos de Dafne (Livro I, hex. 525-532)

|   |     |
|---|-----|
| <i>Plura locuturum timido Peneia cursu</i>                  | 525 |
| <i>Fugit, cumque ipso uerba imperfecta reliquit,</i>        |     |
| <i>Tum quoque uisa decens; nudabant corpora uenti</i>       |     |
| <i>Obuiaque aduersas uibrabant flamina uestes</i>           |     |
| <i>Et leuis impulsos retro dabat aura capillos;</i>         |     |
| <i>Auctaque forma fuga est. Sed enim non sustinet ultra</i> | 530 |
| <i>Perdere blanditias iuuenis deus, utque monebat</i>       |     |
| <i>Ipse amor, admisso sequitur uestigia passu.</i>          |     |

|   |     |
|---|-----|
| Ele ia dizer mais, quando, escapa a filha de Peneu, em uma corrida receosa, e deixa as palavras inacabadas.   | 525 |
| Até assim a percebia linda. Os ventos despiam seu corpo, os sopros adversos sacudiam suas vestes, e uma leve brisa lançava para trás os cabelos brilhosos.                                  |     |
| A fuga lhe aumentava a beleza! Porém, com efeito, o jovem deus não suporta mais perder todos aqueles encantos e, conforme inspirava o próprio Amor, em disparada segue as pegadas da ninfa. | 530 |

Os dois primeiros hexâmetros (525-526) retomam os hexâmetros 474 e 502-03, cuja tradução é, respectivamente: “Incontinente ele ama; ela foge à palavra amante” e “mais belo imagina. Ela foge mais rápido que a leve aura, /e não para nem com as palavras que a chamam”. O extenso discurso de Apolo não prende a atenção de Dafne, que não quer saber de quem foge. Não lhe interessa ouvir o que ele diz, então ela segue em fuga. Apolo, que não entende o comportamento de Dafne, é deixado falando sozinho com seu extenso falatório, já que ela dá continuidade à sua fuga, como se o deixasse com a boca entreaberta em meio ao discurso.

Neste fragmento, Ovídio enfoca a perspectiva de Apolo, que vê a ninfa correndo contra os ventos. Ainda que Dafne estivesse ignorando o deus, ignorando todo seu discurso e fugindo com a máxima rapidez de que era capaz, ainda assim ele continuou a admirar os atributos físicos da jovem. Após ser anunciado que Dafne dá sequência a uma fuga receosa, a narrativa volta-se para uma descrição daquilo que o deus via.

No primeiro hemistíquio do hexâmetro 527, *Tum quoque uisa decens*, em português “Até assim a percebia linda”, o deus, tomado pela paixão e vislumbrado com a beleza de Dafne, expressa que a achava linda, mesmo em fuga, e inicia uma descrição para o que estava vendo. A sequência, nos hexâmetros 527-29, descreve lentamente uma cena que ocorria muito rapidamente, como se os movimentos das vestes e da cabeleira ocorressem em câmera lenta quando, na realidade, a ninfa está em evidente correria e, mesmo ficando parcialmente desnuda, continuava a correr. Em fuga constante, ela era despida pelo vento que vinha da direção contrária, que movimentava seus cabelos e suas vestes de modo que outras partes de seu corpo desejado – e não agora somente o braço – fossem expostas. Seus brilhosos cabelos eram lançados para trás.

O primeiro hemistíquio do hexâmetro 530, *Auctaque forma fuga est*, “A fuga lhe aumentava a beleza”, sublinha o paradoxo da cena: aos olhos de Apolo, a fuga de Dafne, que a desnudava e movimentava seus cabelos, amplificava sua beleza. A ninfa foge de um Apolo obcecado por seu exterior, e essa fuga, com ventos que a movimentam e a despem, faz crescer o desejo. No entanto, ainda que toda a fuga estivesse gerando mais vislumbre a Apolo, o deus prefere cessar a lírica descrição de sua admiração, para apertar o passo e sair em carreira atrás do que desejava. Apolo percebe que, se não se mover tão rápido a ponto de alcançá-la, não terá como desfrutar de tudo aquilo que tanto o encanta.

O jovem deus, como lembra a narrativa, acaba de ser deixado falando sozinho; contudo, deslumbrado pela beleza da ninfa, parece pouco se importar com sua retórica sendo ignorada e corre em direção a Dafne. A cena nos remete a um deus que, perdendo sua paciência, dispara em uma corrida súbita, após o longo, porém ineficaz e inacabado discurso, como se tivesse sido

libertado de uma coleira e livre, enfim, pudesse correr a toda velocidade em direção à sua caça. O amor outrora cuidadoso e gentil revela-se carnal, e Apolo, instigado por Cupido, percebe que é preciso alcançá-la para possuí-la. Assim, após um momento de uma descrição que deixa por instantes a cena em câmera lenta, com um lirismo voltado para o encanto do deus, é como se tudo rapidamente voltasse à correria da perseguição em que nenhum deles cessa e Apolo passa a correr deveras para alcançar Dafne.

#### 4.2.8 A caça animal em paralelo (Livro I, hex. 533-538)

*Vt canis in uacuo leporem cum Gallicus aruo  
Vidit et hic praedam pedibus petit, ille salutem;  
Alter inhaesuro similis iam iamque tenere  
Sperat et extento stringit uestigia rostro;  
Alter in ambiguo est an sit comprehensus et ipsis  
Morsibus eripitur tangentiaque ora relinquit;* 535

Assim é o cão da Gália no momento em que avista a lebre no campo descampado. Ele, pelos pés, busca a presa, e ela, a salvação. Já prestes a agarrá-la, já prestes a possuí-la, espera e roça com o focinho, estendendo-o aos rastros. A presa confunde-se acaso esteja tomada ou não e, esquivando-se da boca furtiva, escapa das dentadas. 535

Conforme visto anteriormente, Apolo vai gradativamente mudando sua postura, profere um discurso que primeiro procura convencer por meio da súplica, culpando Amor por seus desejos, parecendo preocupado com o aspecto físico da ninfa, depois parte para uma propaganda severa de suas qualidades enquanto deus olímpico. Nada, porém, parece afetar a ninfa ou fazê-la diminuir o passo, pelo contrário. Apolo, então, cessa as palavras e aperta também o passo. Essa última mudança no comportamento do deus oferece à narrativa a situação, uma espécie de caçada. Por meio de um símile muito bem construído, Ovídio ilustra a ninfa caçadora sendo a presa do jovem Apolo predador.

No excerto anterior, o deus acabara de avançar em disparada atrás de Dafne, que continua a fugir sem lhe dar ouvidos. Imediatamente em seguida, no excerto selecionado, a ação é comparada a uma cena de um animal de caça comumente usado pelos romanos, o cão da Gália — avistando uma lebre, herbívoro semelhante ao coelho, presa comum de animais carnívoros e caçadores. Em contraposição ao que Apolo dissera anteriormente, quando negara ser um inimigo, como são o lobo ao cordeiro, o leão à corça e a águia às pombas, ele agora era comparado, de maneira evidente, aos seres caçadores, e, dependendo do ponto de vista, *inimigos*. O deus consolida-se como o inimigo que antes negara e não quisera ser.

A cena da caça é constituída em um “campo descampado”, ou seja, em um terreno no qual não há para onde fugir ou se esconder, pois seria um campo sem grandes vegetações e que, portanto, permitiria uma vista bastante nítida por parte do caçador, e uma dificuldade tremenda para a presa conseguir escapar. Dessa maneira, se o “campo descampado” da cena dos animais igualmente equivaler à de Apolo e Dafne, presume-se o que já se prevê: a ninfa não conseguirá escapar.

Os pronomes *hic* (“ele”) e *ille* (“ela”), no hexâmetro 534, provocam uma combinação entre as cenas do cão da Gália avistando a lebre no campo e a de Apolo alcançando Dafne, que continua a fugir. “Ele” é o cão, animal predador, mas é também Apolo, assim como “ela” é a lebre que foge, e também Dafne. Há um jogo entre as figuras quando, imediatamente após se falar sobre o cão da Gália e a lebre, descreve-se uma perseguição apenas com o uso de pronomes demonstrativos *hic* e *ille* (hex. 534). Esses pronomes podem ser empregados simetricamente e fazem referência aos últimos seres citados, que seriam o cão e a lebre. No entanto, a passagem condiz também com o deus e a ninfa durante a corrida e, de modo a reforçar esse símile, é utilizada a palavra *pedibus* (“pelos pés”), na descrição da caça, ainda no hexâmetro 534. Esses pés podem ser tanto patas de animais como pés de corpo humano (FARIA, 1994, p. 410). Esses elementos reforçam a comparação poética e a combinação das cenas e das caças.

Os hexâmetros 535-538 dividem-se entre caçador e caça, sendo os dois primeiros referentes àquele e os dois últimos a esta. Todos eles com elementos que caracterizam os animais do hexâmetro 533, lebre e cão da Gália. Ovídio animaliza Apolo e Dafne quando os faz assemelharem-se à cena de caçada do cão da Gália, por meio dos pronomes *hic* e *ille*, e depois voltando a uma narração novamente dos animais, como se fundisse os seres uns aos outros devido às tão equivalentes cenas descritas, que se misturam.

Ambas as perseguições cabem na narração dessa passagem, porém são realçados traços animais conforme as descrições ocorrem. Os hexâmetros 535-538 continuam a descrever a cena de caça. O caçador, prestes a alcançar a presa, pausa e cheira os rastros dela com o focinho. A descrição, percebe-se, é de animais, porém o paralelo com o deus e a ninfa se faz presente, como já observado, e será reforçado na passagem seguinte.

Pode-se compreender que tanto lebre quanto Dafne buscam uma “salvação” (hex. 534): a lebre, conseguir escapar do cão, e Dafne, conseguir se salvar dos quereres de Apolo. Após a descrição precisa dos movimentos do caçador nos hexâmetros 535-536, a presa dessa passagem, a lebre, mostra-se confusa e, diante da corrida e da ânsia por fugir, tão rápido tudo acontece que ela não sabe se fora ou não tomada pelo predador, mas, de alguma forma não especificada, a lebre consegue se safar e escapa da boca que já se movia para abocanhá-la.

Interessa notar que, diante do muito bem construído símile dessa passagem, pode se perceber uma espécie de antecipação do desfecho do episódio. A lebre, mesmo desnorteada com a fuga, consegue, de alguma forma, esquivar-se do cão e dele escapar. Paralelamente, o desfecho de Dafne tem alguma semelhança com a cena descrita, uma vez que ela encontra na metamorfose a forma de não ceder, ao menos enquanto ninfa, aos desejos de Apolo.

O símile acaba com o mesmo verbo usado anteriormente, após o discurso de Apolo. O verbo *relinquit* (hex. 538), traduzido por “escapa”, descreve o movimento final da lebre e é o mesmo verbo que encerra o hexâmetro 526, cena na qual Dafne abandona Apolo, que, com palavras ainda inacabadas, decide correr atrás da ninfa.

#### 4.2.9 A perseguição em evidência (Livro I, hex. 539-542)

*Sic deus et uirgo est, hic spe celer, illa timore.  
Qui tamen insequitur, pennis adiutus Amoris,  
Ociore est requiemque negat tergoque fugacis  
Imminet et crinem sparsum ceruicibus afflat.* 540

Assim é o deus e a virgem. Ele célere com a expectativa, ela, com o temor. Contudo, auxiliado pelas asas do Amor na perseguição, ele é mais rápido e nega descanso, está próximo das costas da fugitiva e sopra seus cabelos esparsos pela nuca. 540

Essa passagem relaciona-se diretamente à anterior devido ao emprego das palavras que dão início a elas: aqui, *Sic* (hex. 539), e na anterior, *Vt* (hex. 533). Esses são termos comparativos (CART, 1986, p. 138), que significam “do mesmo modo que”, ou, como traduzido, “assim”. Ambas as passagens têm seus contextos amarrados entre si, conforme se verá a seguir.

Após o desenvolvimento do símile, que reforça a caça em evidência, bem como a animalização de Apolo e Dafne, reforça-se o papel de cada um por meio do hemistíquio *Sic deus et uirgo est* (hex. 539), “Assim é o deus e a virgem”, no qual o advérbio de modo “assim” (*sic*) faz referência tanto ao que fora dito anteriormente, como ao hemistíquio seguinte, Apolo e Dafne. O deus e a virgem são como o cão da Gália e a lebre, velozes, cada qual devido a uma razão bastante distinta: um apressado por estar cheio de expectativa, e a outra apressada devido ao temor de ser atacada. Apolo, embebido de expectativa, corria ligeiro, e, em paralelo, Dafne, que também corria, fazia-o devido ao medo. Ambos céleres, porém, céleres de maneira vivamente antagônica.

Até que, então, no hexâmetro 540, a figura das asas de Cupido aparece e representa a força de seus poderes. Elas, que outrora romperam os ares, agora “ajudam” Apolo, e

personificam a condenação que o deus sofrera pelo filho de Vênus, já que suas intenções não teriam sido de ajudá-lo, proporcionando a essa cena uma ironia latente. Apolo age conforme o que predissera a descrição da flecha áurea: ele está tão envolvido que os efeitos dela, a paixão arrebatadora, impulsionam-no de modo que ele fique extremamente ágil, incansável, como se nada pudesse cessar sua obstinada caçada. Com as asas, a possibilidade de alcançar Dafne seria maior, uma vez que elas concretizam a ideia de voo.

As asas também personificam Cupido, portanto, Cupido, que feriu Apolo, de alguma maneira o estaria ajudando a alcançar o que deseja. Porém, também Cupido era quem sabia – pois fora quem causara – que Dafne não tinha qualquer interesse no deus. Pode-se inferir que, caso o deus do Amor estivesse tentando ajudar, impulsionar, Apolo, seu ato seria coberto de uma intenção maliciosa, de alguém que detém a verdade por trás da perseguição.

Dessa maneira, Apolo estava entregue à força de Cupido, e alcançava Dafne. A narrativa detalha: ele estaria na iminência de chegar às costas da ninfa, agora descrita como virgem, fugitiva. No hexâmetro 539, ocorre o primeiro uso da palavra *virgo* para designar Dafne (ou qualquer outro ser). A expressão passará a aparecer de maneira recorrente em contextos de estupro ou quase-estupro (ANDERSON, 2009, p. 198).

A narrativa leva ao claro entendimento de que Apolo, mais rápido, está prestes a alcançar a ninfa, tendo se aproximado fisicamente dela. Ele se encontra próximo das costas de Dafne e, com a respiração ofegante devido à corrida, iminente, sopra os cabelos dela. O alcance parece estar mais perto do que nunca.

#### 4.2.10 A exaustão de Dafne e sua súplica (Livro I, hex. 543-547)

*Viribus absumptis expalluit illa citaeque  
Victa labore fugae, spectans Peneidas undas:  
“Fer, pater” inquit “opem, si flumina numen habetis;  
Qua nimium placui, mutando perde figuram.”* 545

Gastas as forças, ela empalidece e, vencida pelo labor da rápida fuga, olhando as águas de Peneu, diz:  
“Ajuda-me, pai, se em ti habita, como nos rios, o poder divino, destrói minha figura, que apraz em demasia, e a transforma!” 545

Com Apolo já prestes a alcançar Dafne, a narrativa volta-se para o estado da ninfa. Ela, embora tomada pelo medo, vai perdendo as forças, empalidece e reconhece que não consegue mais fugir. Com isso, pede ajuda ao deus-rio Peneu, seu pai.

No hexâmetro 543, a descrição de Dafne tem início com o verbo *expalluit* (“empalidece”), que é a forma no perfeito do desusado *expallesco* (FARIA, 1994, p. 209); é composto pelo prefixo *ex-*, que tem sentido inicial de “saída” (CART, 1984, p. 91) e o verbo *pallor*, que significa “palor”, “palidez”; uma palidez que sai de dentro para fora, daí “empalidecer”, ficar sem cor, perder a potência, a força. Visível sinal de esgotamento de Dafne, que não tem mais forças para continuar a correr. Com isso, buscando outra forma de escapar, como a lebre encontrou um jeito de se desvencilhar do cão da Gália, para não ser tomada definitivamente pelo deus, olha as águas do deus-rio Peneu, seu pai, e a elas recorre. Como se fossem a única saída possível, já que suas forças acabaram e o deus está muitíssimo perto.

Pela segunda vez na narrativa, Dafne fala, novamente dirigindo-se ao pai, ela procura, a partir dele, um caminho para que seu desejo primeiro, de perpétua virgindade, seja mantido e que ela consiga se safar da caçada de Apolo. Lembrando-o de que é um deus, que tem, portanto, poderes divinos, a própria ninfa, em sua súplica, propõe a transformação, parecendo crer ser essa a única saída para conseguir esquivar-se da iminente violação. Ela pede ao pai que ele destrua sua imagem, e julga ser a figura que a compõe a responsável pelo desejo incansável de Apolo. Livrar-se de sua aparência, que estaria provocando excessivo aprazimento no deus, é o único meio possível para cessar a caça e interromper esse encanto irrefreável.

Apolo está de fato demasiadamente deslumbrado com Dafne; em inúmeros momentos ele ressaltou e admirou aspectos físicos da ninfa, o que poderia fazer concluir que a aparência dela foi responsável pela perseguição, mas a causa primeira dessa admiração irreprimível foi a flecha de Cupido. E a flechada, por sua vez, ocorreu porque Apolo desdenhara do deus do Amor, e foi preciso que ele experienciasse as consequências do poder de Cupido para reconhecer que há flechas mais certeiras que as dele. Enquanto isso, Dafne, que desconhecia a situação, achou que o motivo inicial para estar sendo perseguida era sua beleza. Então, esgotada a possibilidade de fuga, encontra a saída na destruição de sua figura, por meio da transformação.

#### 4.2.11 A metamorfose (Livro I, hex. 548-552)

*Vix prece finita, torpor grauis occupat artus;  
Mollia cinguntur tenui praecordia libro;  
In frondem crines, in ramos brachia crescunt;* 550  
*Pes modo tam uelox pigris radicibus haeret,  
Ora cacumen habent; remanet nitor unus in illa.*

Mal acabara a prece, um pesado torpor acomete os membros;  
seu tenro peito é envolto por fina casca,  
crescem seus cabelos em folhagem, em ramos os braços; 550  
o pé, ainda há pouco tão veloz, detém-se em inertes raízes;

o rosto é cimo. Permanece nela uma só beleza.

Essa passagem narra a transformação de Dafne. No primeiro hexâmetro, o pedido e a transformação estão justapostos, de modo que, assim que a ninfa suplica ajuda a seu pai, o deus-rerio Peneu, a metamorfose tem início. A descrição da cena inicia-se com um torpor que acomete os membros da ninfa, ou seja, os movimentos acelerados de Dafne, que estava em fuga, são suspensos. Desse modo, com o entorpecimento de seus membros, o corpo da ninfa, antes em insana correria, alcança uma inércia tal qual as árvores, para se afixar ao chão. Esse é o começo da transformação.

São mencionadas algumas partes do corpo de Dafne, outrora estimadas por Apolo, para engendrar a metamorfose de maneira bastante figurativa. Inicia-se pelo delicado peito, *praecordia*, “invólucro do coração”, por extensão “seio, peito” (FARIA, 1994, p. 429), que é revestido por uma fina casca, de modo que essa casca dê início à sobreposição da figura da ninfa. Ovídio opta por referenciar essa parte da transformação da ninfa por meio de seu peito, local em que habita o coração, valendo-se de uma palavra na qual consta o vocábulo *cor*, “coração”, por extensão “espírito”, em latim (FARIA, 1994, p. 142). O local em que seu coração habita, seu espírito, é o primeiro a ser transformado, a ser sobreposto por uma parte do loureiro que, aos poucos, tomará conta de Dafne. Com isso, sugere-se uma humanização da ninfa/árvore, durante a transformação; permanece a lembrança de que, mesmo após a metamorfose, ela já fora um ser humano. Vale observar que essa escolha não se repetirá no hexâmetro 554, quando Ovídio utiliza *pectus* para representar o peito trepidante de Dafne.

Na continuação da transformação, os cabelos crescem e são folhagens e os braços são ramos. Os pés, que se detêm, transformados em raízes, de certa forma concretizam o que o torpor grave tinha começado: a estagnação da ninfa-árvore se efetiva. Nesta última transformação, pode-se notar o contraste com relação ao que até então ocorria na narrativa: de uma perseguição e fuga desenfreadas, nelas implícitas a velocidade, figuradas por *Pes modo tam uelox* (“o pé, ainda há pouco tão veloz”) para a paralisação, a imobilidade, em *pigris radicibus haeret*, “detém-se em inertes raízes”. Esse contraste, no hexâmetro 551, sugere a rapidez com a qual a metamorfose se sucede, tão rápido quanto começou, justaposta à súplica de Dafne.

Assim, quando se chega à última parte do corpo descrita, o rosto de Dafne, a transformação já se deu: “o rosto é cimo”, em latim *Ora cacumen habent*. O verbo *habent*, na edição Oxford (2004, p. 22), consta *habet*, no singular, como a tradução propõe: “é” ou “tem”. Depois das ações que foram transformando o corpo de Dafne em um loureiro, o torpor ocupar

os membros, os seios serem revestidos de casca, os cabelos crescerem em folhagem, os ramos em braços, os pés deterem-se em raízes, seu rosto *já é cimo*. A alteração de estado dos membros foi descrita em ação, até que se chega ao último elemento – o rosto é cimo – e sua transformação já se sucedeu. A transformação está completa. As preces de Dafne foram imediatamente ouvidas e, depressa, sua aparência é desfeita e dá lugar ao loureiro.

Segundo Anderson, no segundo hemistíquio do hexâmetro 556, *remanet nitor unus in illa*<sup>44</sup>, há referência à permanência de uma só beleza da ninfa/loureiro. A semelhança entre Dafne e o loureiro que iria se manter seria “o brilho sensualmente saudável de suas folhas” (2009, p. 199), outrora sua pele. *Nitor* é brilho e, por extensão, beleza exterior, pureza. Assim, após todos os aspectos da ninfa serem transformados, a única característica física que permaneceria fosse um brilho único, característico das folhas do loureiro.

Esse traço da ninfa manifesto nas folhas do loureiro representa a reminiscência do primeiro pedido que Dafne fizera ao seu pai, que fora de permanecer virgem, uma vez que, por extensão, brilho significa também pureza. Dessa maneira, concretiza-se aquela sugestão de que Dafne conseguiria, de alguma forma, escapar de Apolo, assim como a lebre escapa do cão da Gália. A metamorfose foi, em algum grau, a solução.

O formalista russo Chcheglóv, no ensaio “Algumas características da estrutura de *As Metamorfoses* de Ovídio”, analisa e comenta em diversos momentos sobre a forma como Ovídio conduz as transformações. Em um desses momentos, ele reflete, sobre a metamorfose de Médon e Líbis em golfinhos, que,

Graças ao conhecimento pelo poeta das propriedades dos objetos, ele conduz a transformação pelo caminho mais curto, pois sabe de antemão o que o homem tem de comum com o golfinho, o que lhe falta e o que lhe sobra, em comparação com este. É essencial que, graças à representação do mundo todo como um sistema de propriedades elementares, o processo da transformação, este fenômeno fantástico e inverossímil, se reduz à sequência de processos bem simples e bastante reais. O fato maravilhoso se apresenta como uma soma de fatos habituais e verossímeis (crescimento, diminuição, endurecimento, amaciamento, encurvar-se, endireitar-se, conjugação, diluição, etc.). [...] O mérito do autor de *As Metamorfoses* está em que ele obriga a ver e sentir mesmo um processo tão complexo e “irrepresentável”, decompondo-o em transformações mais simples, coadunáveis com as representações humanas (1979, p. 149).

As observações de Chcheglóv sobre a transformação, mesmo que seja de homens em golfinhos, também valem para a de Dafne em loureiro. Neste caso, Ovídio encontra

---

<sup>44</sup> Tradução: “Permanece nela uma só beleza”.

semelhanças em elementos de reinos diferentes, animal e vegetal, para conduzir a metamorfose. Membros do corpo humano vão adquirindo novas e inesperadas formas de tal modo simples e verossímil que a metamorfose se dá e o leitor não questiona a veracidade do acontecimento.

Além disso, em contraposição ao brilho característico de Dafne remanescente na árvore, as figuras “tronco”, “casca”, “ramos”, “inertes raízes” demonstram o enrijecimento da ninfa, sugerindo a dureza da perseguição em detrimento da antecedente ternura amorosa. Essa relação constitui mais uma oposição no episódio, agora, já próximo do fim.

#### 4.2.12 O loureiro (Livro I, hex. 553-556)

*Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra  
Sentit adhuc trepidare nouo sub cortice pectus  
Complexusque suis ramos, ut membra, lacertis* 555  
*Oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.*

Ainda assim Febo a ama, e pousando a destra no tronco,  
sente ainda trepidar o peito sob a nova pele,  
abraçando com os braços os ramos como se membros fossem, 555  
beija o tronco. Esquiva-se, no entanto, o tronco dos beijos.

Depois de ocorrida a transformação da ninfa Dafne na árvore do louro, esta passagem descreve as ações de Febo. A paixão antes devotada a Dafne, agora é demonstrada ao loureiro.

Após incessante perseguição, a narrativa agora tem Apolo e o loureiro, antes Dafne, em diferente situação. O loureiro, afixado ao solo, e junto dele Apolo, em quem ainda remanesce clara afeição. No primeiro hexâmetro, tem-se que o deus “ainda assim a ama”, em latim *Hanc quoque Phoebus amat*; o pronome demonstrativo *hanc* é feminino e pode fazer referência tanto a *Daphne*, como a *arbor* (árvore) ou a *laurus* (loureiro), uma vez que são todos substantivos femininos. A presença do advérbio *quoque* (ainda assim) leva ao entendimento de que o deus ama Dafne também em sua nova forma, de loureiro. Logo, a ambiguidade do pronome faz-se intencional, já que o sentimento de Apolo se projeta em sentido múltiplo.

Dafne, em quem Cupido acertou a flecha com ponta de chumbo e que provocara na ninfa aversão a Apolo, demonstrou no decorrer de toda a narrativa seu claro desinteresse pelo deus, tendo fugido vigorosamente da incessante perseguição. Ela pede ao pai que a ajude, pois está perdendo as forças e então é transformada em um loureiro. Febo, no entanto, a ama igualmente e, agora que Dafne está presa ao chão, em forma de árvore, consegue tocá-la.

No segundo hemistíquio ainda do primeiro hexâmetro, ocorre uma movimentação de Apolo que, demonstrando anseio, pousa a mão no tronco da árvore e toca pela primeira vez no loureiro. O deus sente (hex. 554) os sinais da ninfa ainda ali; ainda trepida onde, antes peito, é

casca. Nesse momento, o antigo (peito que trepida) e o novo (casca) combinam-se e caracterizam a subjacente permanência da ninfa na árvore. Note-se a presença concomitante de dois aspectos da metamorfose: a característica humana, o trepidar do peito, que, ao mesmo tempo, ocorre sob uma nova pele, a casca da árvore.

Nos hexâmetros 555-56, Apolo continua a investir fisicamente no loureiro e, abraçando os ramos, “como se membros fossem” (*ut membra*), age como se o loureiro ainda fosse a ninfa, que lhe causava desejo. Com isso, ele beija o tronco, que, no entanto, não aceita as carícias. Esse contato do qual o tronco esquivou-se materializa, novamente, a presença da ninfa na árvore. O loureiro, advindo de Dafne, também rejeita as investidas de Apolo.

Sobre a permanência de características dos seres metamorfoseados, após a transformação em outro ser/objeto, Elaine dos Santos, em “*Mens manet: identidade e ‘outridade’ nas Metamorfoses de Ovídio*”, escreve:

É possível observar que Ovídio apresenta animais com sentimentos humanos, animais que choram, sofrem, envergonham-se e fogem. Preservar a mente antiga, no entanto, não é privilégio do homem que se metamorfoseia em animal. No mundo vegetal, por exemplo, permanece, em Dafne loureiro, o mesmo brilho, *remanet nitor unus in illa* (Ov. Met. 1.552) e também ela, após a metamorfose, consegue revelar sua consciência humana, quando ela, como loureiro, recusa os beijos de Febo: *refugit tamen oscula lignum* (Ov. Met. 1.556). O verdadeiro caráter de Dafne permanece não afetado pela metamorfose, pois a árvore é tão relutante quanto a humana Dafne havia sido. (2008, p. 151)

As ações de Apolo são graduais, inicialmente ele encosta nela, para depois abraçá-la e, então, beijá-la. Ele já havia citado a boca de Dafne (hex. 499), quando descrevia o que estava vendo dela (e também o que estava embaixo de suas vestes), e acrescera, sobre a boca, “não bastava ser vista”, deixando implícito seu desejo em beijá-la, em senti-la fisicamente. Dafne, mesmo após a metamorfose, continuava a demonstrar sua rejeição a qualquer atitude ou gesto do deus para com ela, de modo que o tronco ainda recusasse os beijos que ele estivesse dando.

#### 4.2.13 Ditames de Apolo (Livro I, hex. 557-565)

*Cui deus 'At quoniam coniunx mea non potes esse,  
Arbor eris certe' dixit 'mea; semper habebunt  
Te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae;  
Tu ducibus Latiis aderis, cum laeta triumphum  
Vox canet et uisent longas Capitolia pompas.  
Postibus Augustis eadem fidissima custos  
Ante fores stabis mediamque tuebere quercum;  
Vtque meum intonsis caput est iuuenale capillis,*

560

*Tu quoque perpetuos semper gere frondis honores.* 565

Diz o deus a ele: “E, porque não podes ser minha esposa, serás seguramente minha árvore; para sempre a ti terão minha cabeleira, minha lira, Loureiro, minhas aljavas. Tu estarás junto aos chefes do Lácio, quando a voz feliz cantar o triunfo e os Capitólios contemplarem os grandes cortejos. Do mesmo modo, habitarás as portas de Augusto, fidelíssima guardiã. Diante dos portões estarás e o carvalho central guardarás. E como é juvenil minha cabeça com cabelos intonsos, tu também tens contigo para sempre as perpétuas honras da fronde.” 565

Nesse excerto, Apolo novamente toma a palavra. Agora, em um contexto distinto: a corrida cessara, Dafne já teria sido transformada na árvore do louro e Apolo, enfim, tivera a oportunidade de se aproximar dela, que o recusara.

Após a rejeição do loureiro, Apolo entende que não terá de Dafne o que ele inicialmente quisera, uma vez que ela fora transformada na árvore. Sua intenção para com o ser muda assim como ele muda de reino, do animal para o vegetal. Da mesma forma como remanescem na árvore características de Dafne, como explicitado anteriormente, remanesce também no deus extrema afeição pelo novo ser. Apolo, porém, coloca o loureiro em outro grau de importância. A árvore passa a representá-lo, a estar presente em cada um de seus atributos e ser dele uma referência.

Como o deus reconhece não mais poder possuí-la como ninfa e, no entanto, seu amor ainda existe, ele anuncia que ela será sua árvore. Para isso, faz uso do pronome *mea* duas vezes (hex. 557-558): quando fala sobre Dafne como esposa (*coniunx mea*, “minha esposa”), e como árvore (*Arbor... mea*, “minha árvore”), indicando que, de um modo ou de outro, haverá entre eles uma relação. Não mais a relação de conúbio; agora ela estará em função de dedicar-se ao deus. Nota-se uma espécie de homenagem recíproca: Apolo homenageia Dafne como loureiro, e as folhas do louro passam a ser a grande honra do vencedor dos jogos. O deus louva aquilo que será símbolo das homenagens.

Apolo a quisera como amante, porém, diante da transformação, ele a coloca em outra categoria: os cabelos do deus terão as folhas do louro, sua lira, o tronco, e as aljavas serão feitas de ramo. As figuras que surgiram a partir de Dafne e a transformaram em loureiro, agora estão presentes e compõem os signos máximos de Apolo, atributos do deus que o representam categoricamente. Anderson observa que, devido ao uso de segunda pessoa, a fala de Apolo entoa hinos e orações, ilustrando a noção de que o deus, após desrespeitar Dafne ao ponto de ela precisar ser transformada em uma árvore quando tentava dele fugir, trata a madeira com reverência e apropria-se dela como um atributo de sua própria adoração (ANDERSON, 2009,

p. 200). O louro passa a fazer parte do deus de uma forma tão simbólica que, sem esses traços, Apolo não é o mesmo Apolo. Como se um novo deus Apolo nascesse após o desdobramento desse episódio. A cabeleira, a lira e a aljava são itens característicos que o representam, demonstrando, em algum grau, uma transformação da figura do deus. Como se ele, também, próximo ao final desse episódio, tivesse sofrido uma metamorfose.

O louro estaria também com os chefes do Lácio, passando a ser ornamento dos generais, e participaria do triunfo, a entrada solene de um general romano (FARIA, 1994, p. 558). Estaria também nas portas do imperador Augusto, que teria escolhido o deus como seu patrono especial e construído, em seu palácio no monte Palatino, um templo com um pórtico para Apolo (COMMELIN, 2011, p. 36). Com isso, como descrito por Anderson (2008, p. 200), foi atribuída a Augusto a coroa de folhas de carvalho, que simbolizava a salvação dos cidadãos ao final da guerra civil. Essa coroa teria sido pendurada à sua porta, junto com o louro, para comemorar suas vitórias. A caracterização que Apolo dá ao loureiro no contexto de Augusto (hex. 562), *fidissima custos*, “fidelíssima guardiã”, reforça a ideia de o louro, nas portas de Augusto, simbolizar proteção e vitórias em guerras. Além disso, Anderson também observa que a posição em que Apolo descreve o loureiro nas portas augustanas, mas especificamente no hexâmetro 563: *Ante fores stabis mediamque tuebere quercum;*, em português “Diante dos portões estarás e o carvalho central guardarás.”, “indica que os arbustos de louro provavelmente foram plantados em ambos os lados da porta de Augusto e, portanto, podiam ‘olhar’ para a coroa de carvalho no meio.” (2008, p. 200). Esse olhar de que Anderson fala remete ao “guardar”, no sentido de proteger; assim, o loureiro estaria em tal categoria que protegia até o que simbolizava salvação em guerra, o carvalho.

Ao final de sua fala, no hexâmetro 564, Apolo refere-se ao seu cabelo com um adjetivo (*intonso*) cujo significado é “não cortado”, em sentido figurado, “folhudo” (FARIA, 1994, p. 291), e isso acarreta uma comparação entre ele e o loureiro, por este possuir folhagem perene (OVÍDIO, 2017, p. 714) e ter um aspecto cheio, assim como o cabelo do deus. No hexâmetro seguinte, 565, entende-se melhor a comparação: da mesma forma como a cabeleira intonsa de Apolo é a coroação de sua jovialidade, literalmente, “cabeça juvenil”, assim será com o loureiro, que também carregará consigo as honras perpétuas, eternas, de sua fronde, suas folhas. O loureiro não é uma árvore qualquer, é uma árvore consagrada, de valor único.

#### 4.2.14 O consentimento do loureiro (Livro I, hex. 566-567)

*Finierat Paean; factis modo laurea ramis  
Annuit utque caput uisa est agitasse cacumen.*

Terminara Peão. O Loureiro agora mesmo nascido  
Anuiu com os ramos e, como se cabeça fosse, pareceu agitar o cimo.

No decorrer da narrativa, Dafne passa por um processo de intimidação, de privação de liberdade – a qual ela tanto quisera – e, ao se ver sem escapatória, para não ser tomada por Apolo, pede que o pai destrua sua figura demasiadamente atraente e é metamorfoseada na árvore do louro. Com isso, após o discurso final de Apolo e a consagração do loureiro, os dois hexâmetros finais encerram o episódio relatando um gesto final da árvore.

O comportamento do loureiro muda desde sua transformação até esse momento, conforme muda também a postura de Apolo. Como se, antes, quando Apolo insistira em investir na árvore como se ela fosse Dafne, ela o rejeitara, recusara o abraço e os beijos. A partir, porém, do momento em que Apolo reconhece que a figura mudou, ainda que resida o mesmo brilho na árvore que havia na ninfa, talvez justamente por isso, o deus mantém sua afeição e encanto pelo ser, mas, como se pôde ver em sua fala, no excerto anterior, o loureiro passará a ser ornamento de Apolo e de seus atributos. Após isso, essa mudança de postura do deus, o loureiro anui (hexâmetro 567); o loureiro passa a aquiescer ao que lhe é atribuído. Ainda no último hexâmetro, o cimo, que se agita, ao ser comparado à cabeça, faz menção à Dafne enquanto parte da árvore, o que reforça a presença da ninfa no loureiro mesmo depois que a metamorfose se efetivou.

Seu brilho presente, que remete à pureza, demonstra, como já dito anteriormente, que a virgindade perpétua que Dafne quisera, em virtude da metamorfose, pôde ser mantida. As investidas libidinosas de Apolo foram repudiadas, mas, quando ele entendeu que não era Dafne quem estava materializada ali e que, portanto, não poderia possuí-la como esposa, suas intenções mudaram. A anuência do loureiro, após essas circunstâncias, representa o papel dessa metamorfose: a solução para o desfecho da narrativa. Esse papel é concretizado, pois, com efeito, a metamorfose preserva a virgindade eterna de Dafne, que reside no loureiro e que, portanto, tem seu primeiro pedido ao pai atendido, graças à efetivação de seu segundo pedido, a súplica pela transformação e destruição de sua imagem.

Uma vez que Apolo não conseguira o que inicialmente quisera, Dafne, ele recorreu a novas possibilidades de favorecer a si mesmo, transformando o loureiro em um ornamento pessoal de grande valor. E Dafne, dadas as circunstâncias, recorreu à solução que encontrou para conseguir manter seu grande desejo, e assim o fez, mesmo que tenha sido necessário abdicar de seu corpo físico e também de grandes alegrias.

Para Anderson, esse desfecho não deixa claro se o triunfo de Apolo foi a derrota ou a vitória de Dafne (2008, p. 201). Com isso, ao relembrar algumas características da ninfa, que, inspirada na deusa Diana, era uma caçadora que adorava explorar bosques e florestas, alegrava-se com as caçadas e não se preocupava em arrumar os cabelos ou encontrar pretendentes, pode-se pensar, partindo do viés de Anderson, que ter sido transformada em uma árvore, que é um elemento da natureza afixado ao solo, é a manifestação de sua derrota. Por outro lado, as figuras na narração enunciaram que, devido à metamorfose, ela pôde manter sua eterna virgindade, o que é figurativizado pelo tronco (árvore).

Assim, o desfecho da narrativa demonstra que, para além de vitória ou derrota, a metamorfose proporcionou o restabelecimento do equilíbrio. Isso pode ser observado tanto no episódio de Píton, com o desacordo concorde de elementos contrastantes formando novos seres, como no de Dafne e Apolo, no qual saltavam aos olhos as oposições. Em ambos, o desenredo conduziu ao equilíbrio, após a transformação de seres, das experiências e do amor.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho de pesquisa teve como objetivo apresentar uma leitura figurativa do episódio de Dafne e Apolo nas *Metamorfoses* de Ovídio. Para tanto, com o intuito de seguir uma metodologia de trabalho, foram elaborados capítulos com os quais se pretendeu desenvolver um percurso objetivo e lógico de estudo.

A *Introdução* foi feita para situar de maneira geral o leitor acerca da pesquisa. O primeiro capítulo, “Breves considerações sobre Ovídio e as *Metamorfoses*”, com a finalidade de contextualizar o leitor, foi desenvolvido com breves considerações sobre Ovídio e as *Metamorfoses*, respectivamente autor e obra na qual consta o cópús analisado. Além disso, ainda nesse primeiro capítulo, foi proposta uma discussão teórica acerca do gênero literário da obra *Metamorfoses*, sem pretensões de defini-la, com intenção de refletir sobre aspectos que fazem com que ela se distinga. Para isso, foram levantados estudos e considerações de filósofos e críticos de diferentes tempos históricos.

O capítulo “A figuratividade enquanto fundamentação teórica para a análise” foi realizado de modo que se estabelecesse a base para o desenvolvimento da análise do episódio de Dafne e Apolo, também para contextualizar e orientar o leitor acerca da fundamentação teórica utilizada. Assim, definições indispensáveis foram explicitadas, a partir da leitura de *Caminhos da Semiótica Literária*, de Denis Bertrand, e de *Elementos de Análise do Discurso*, de José Luiz Fiorin, como os conceitos de *tema*, *figura* e *isotopia*. Ademais, para aproximar a teoria do texto literário de Ovídio, fez-se uso da argúcia do ensaísta Chcheglóv que, em seu estudo “Algumas características da estrutura de *As Metamorfoses* de Ovídio”, dissertou notadamente sobre particularidades imagéticas do texto ovidiano que respaldam a escolha de uma leitura figurativa realizada neste trabalho.

O capítulo “Texto em latim, Tradução e Notas” tem o texto em latim da edição *Les Belles Lettres* (OVIDE, 2009), a tradução de estudo e as notas. A investigação das notas, que são o estabelecimento dos dados de cultura, é indispensável no processo tradutório, uma vez que elas são elementos fundamentais para apreensão e estudo do texto latino. Diz-se tradução de estudo, pois sua realização teve a intenção de permitir uma primeira leitura, de caráter mais literal, do texto original, tendo sido, portanto, basilar para o trabalho aqui elaborado.

O quarto capítulo configura a análise do episódio de Dafne e Apolo. Para que a narrativa fosse analisada com mais consistência, foi indispensável realizar o percurso de tradução, notas e análise também do mito de Píton, que antecede o do deus e da ninfa. Como característico das *Metamorfoses* de Ovídio, ocorre uma transição sutil de uma narrativa para a outra, de modo que

elementos fundamentalmente necessários estejam nas duas, resultando em narrativas que se entrelaçam de tal modo relevante que se torna indispensável a análise de ambas. O mito de Píton permite que seja observada uma ação de Apolo enquanto um deus arqueiro, bélico e que vê poder nos jogos. Além disso, o próprio loureiro já é citado, de modo que uma de suas funções é prenunciada, a de enfeitar as coroas dos vencedores dos jogos píticos.

Apolo e a menção ao loureiro, então, entrelaçam as narrativas. O deus aparece na primeira e é nela o solucionador do problema; na segunda, será figura central que sofrerá de amores. Já a árvore será o elemento em que Dafne precisará se transformar, e só depois servirá aos vencedores dos jogos Píticos. A primeira narrativa menciona esses jogos e os vencedores que ainda usavam folhas quaisquer, pois o loureiro ainda não existia (“Ainda não existia o loureiro, e Febo cingia as têmporas harmoniosas e a longa cabeleira com folhas quaisquer”, cf. *Met.* I, 450-451). E assim, nos últimos hexâmetros da narrativa de Dafne e Apolo, após a metamorfose e o surgimento da árvore, o deus determina uma série de funções para ela e, embora não mencione diretamente os jogos píticos, sabe-se, porque fora dito nos hexâmetros finais do episódio de Píton, que as folhas do loureiro também coroarão os vencedores. Dessa forma, as narrativas enredam-se.

As flechas são outra figura de expressiva relevância em ambas as narrativas e, como já observado, demonstravam oposições. Apolo faz uso de um número demasiado grande, quase mil, para conseguir matar a serpente e assim demonstrar seu poder e sua distinção. Na narrativa seguinte, as flechas reaparecem, agora nas mãos de Cupido, que usa apenas duas para conseguir efetivar seus intentos. Essas flechas levam até seus respectivos flecheiros, Apolo e Cupido. Eles são dois semelhantes dissonantes. Ambos portam armas que ora são referência bélica, ora referência amorosa. O primeiro mostra-se um deus jovem, arrogante, falante e belicoso, que, por fim, acaba sendo alvo do amor. O segundo é mais contido, mostra-se por meio de sua ação, tem igualmente traço arrogante e belicoso, e é certo em suas intenções; filho de Amor (Vênus) e da Guerra (Marte), não há quem o vença. Com essas intenções se tornando ações, as outras oposições das flechas são observadas, a composição de cada uma das duas é notadamente diferente, porque elas têm funções diferentes, uma fará com que Apolo ame e a outra fará com que Dafne repudie amor.

Dafne era uma ninfa que buscava virgindade eterna e era fascinada pela liberdade, pela caça e pelas florestas. Após as flechas, ela mantém o traço da busca pela virgindade e, por isso e porque Apolo a persegue, acaba sendo transformada na árvore do loureiro. O deus antes das flechas era o deus arrogante que menosprezava o poder do amor; após descobri-lo, abandona um pouco sua arrogância épica, o que pode ser observado em seus discursos líricos; depois da

flecha, é o deus do oráculo que, ironicamente, não sabe interpretar o que acontece, deus da medicina que não encontra remédio para abrandar a paixão. Além disso, em consonância com o surgimento do loureiro, a figura de Apolo, após a árvore, tem sua representação, seus cabelos, arcos e flechas, seus símbolos, explicitados por ele mesmo, enfeitados pelas folhas. Enquanto Dafne é metamorfoseada na árvore e mantém características da ninfa por sob o loureiro, Apolo, ao levar consigo o loureiro-Dafne, passará a ser representado com novos ornamentos. Suas aljavas terão em sua composição, como ele mesmo fala, a madeira do loureiro, de modo que aquilo que para ele é representação do bélico será constituído de matéria fruto da atitude de Cupido e, conseqüentemente, de seu amor.

Esses e outros desdobramentos do texto ovidiano demonstram como, com descrições aparentemente simples, com transições graduais, o poeta desenvolve narrativas de caráter extremamente imagético. Ovídio detém uma originalidade no modo de ver e de descrever os objetos e, assim, sua obra tem um potencial expressivo imagético notável. Sobre isso, o russo Chcheglóv descreve que

À primeira vista, ele parece ingênuo; por exemplo, quando Ovídio diz que a pedra é “dura” (*rigidus silex*), pode-se ver nisto uma semelhança com epítetos populares tradicionais, do tipo dos russos *lobo cinzento*, *mar azul*, etc. No entanto, exemplos como *cassa canna*, “junco oco”, ou *curva falx*, “foice curva”, sendo, conforme sentimos intuitivamente, em princípio semelhantes a *rigidus silex*, já revelam um rebuscamento que não é inerente à poesia popular (1979, p. 141-142).

A precisão das descrições de Ovídio permite a construção de um texto carregado de significados, uma vez que ele atribui sentido em definições objetivas, de traços visuais, de propriedades físicas e espaciais. Os objetos não são descritos com traços individuais ou excludentes, pelo contrário, para sistematizar o mundo por meio de parentescos dos objetos, interessam os traços mais simples e comuns. Daí, constrói-se um efeito de unidade no mundo. Assim ele sistematiza a realidade própria das *Metamorfoses* e, usufruindo do caráter descritivo e objetivo característico das línguas, trabalha a língua latina em seu alcance visual, tátil, físico, e constrói uma representação do mundo.

Com o reconhecimento dessas particularidades das *Metamorfoses* de Ovídio, a pesquisa propôs uma leitura do episódio de Dafne e Apolo, bem como do episódio de Píton, com base na figuratividade, devido ao caráter predominantemente visual e plástico do texto.

## REFERÊNCIAS

- ALBRECHT, Michael von. *Historia de la literatura romana*. Volumen I. Version castellana por los doctores Dulce Estefanía y Andrés Pociña Pérez. Barcelona: Empresa Editorial Herder, 1997.
- ARISTÓTELES. *A poética clássica. Aristóteles, Horácio, Longino*; Intr. Roberto de Oliveira Brandão; Trad. Jaime Bruna. 1ª Edição. 17ª reimpressão. São Paulo: Cultrix, 2014.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Grupo Casa. Bauru-SP: Edusc, 2003.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CALVINO, Italo. Ovídio e a contiguidade universal. In: \_\_\_\_\_. *Por que ler os clássicos*. 2a. ed. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia da Letras, 2007, p. 31-42.
- CARDOSO, Zélia. *Literatura latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CART, A. et al. *Gramática latina*. Trad. Maria Evangelina Villa Nova Soeiro. São Paulo: T. A. Queiroz: Edusp, 1986.
- CHCHEGLÓV, I. K. *Algumas características da estrutura de as Metamorfoses de Ovídio*. In: SCHNAIDERMAN, B. *Semiótica russa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et alii. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. 3ª ed. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CONTE, Gian Biagio. *Latin literature: a history*. Translated by Joseph B. Solodow; revised by Don Fowler and Glenn W. Most. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1999.
- FANTHAM, Elaine. *Ovid's Metamorphoses*. New York: Oxford University Press, 2004.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 6ª ed. Rio de Janeiro: FAE, 1994.
- FARIA, Ernesto. *Gramática superior da língua latina*. Rio: Acadêmica, 1958.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 1990.
- FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1998.
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 4ª ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Trad. Mário da Gama

Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 18a ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

JAKOBSON, Roman. *O que é a poesia?*. In: TOLEDO, Dionísio (org.). *Círculo linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Trad. Zênia de Faria, Reasylyvia Toledo e Dionísio Toledo. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 167-180.

KENNEY, E. J. *The Metamorphoses: A Poet's Poem*. In: P. KNOX (ed.), *A companion to Ovid*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009, p. 140-153.

LIMA, Alceu Dias. *De metrificação e poesia latina*. Alfa: revista de linguística (UNESP), São Paulo, v. 47, n. 1, p. 99-109, 2003.

LIMA, Alceu Dias. *Uma estranha língua?: questões de linguagem e de método*. São Paulo: Edunesp, 1995.

LIVELEY, Genevieve. *Ovid's Metamorphoses: a reader's guide*. London: Continuum, 2011.

MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Prefácio de Armando Freitas Filho. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

OVID. *Ovid's Metamorphoses*. Edited, with introduction and Commentary, by William S. Anderson. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2009.

OVIDE. *Les métamorphoses*. Texte établi par Georges Lafaye. Émendé, présenté et traduit par Olivier Sers. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Org. Mauri Furlan, Zilma G. Nunes; Trad. Claudio Aquati [et al]. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.

P. OVID NASONIS. *Metamorphoses*. R. J. Tarrant. Richard John. Oxonii: Typographeo Clarendoniano. Oxford, 2004.

OVIDIO. *Metamorfosis* Libros I – V. Traducción, Introducción y Notas de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Editorial Gredos, S.A., 2008.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Domingos Lucas Dias (Intr. João Angelo Oliva Neto). São Paulo: Editora 34, 2017.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. M. M. B. du Bocage (Intr. João Angelo Oliva Neto). São Paulo: Hedra, 2000.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PLATÃO. *A República de Platão*. 2ª ed. J. Guinsburg organização e tradução. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PRADO DOS SANTOS, Elaine Cristina. *Mens manet: identidade e “outridade” nas Metamorfoses de Ovídio*. Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil. *Revista Classica (Brasil)* 21.1, 135-156, 2008.

SARAIVA, F. R. dos S. *Novíssimo dicionário latino-português*. 12a ed. (fac-similar). Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Garnier, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 25ª ed. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2003.

THAMOS, Márcio. A palavra artística: um enigma concreto. *Alere*, Tangará da Serra, v. 10, n. 2, p. 157-177, 2014.

THAMOS, Márcio. *Figuratividade na poesia*. Itinerários: revista de literatura (Semiótica), Araraquara, n. 20 (especial), p. 101-118, 2003.

THAMOS, Márcio. O rapto de Europa: uma comparação entre Ovídio e Ticiano. *Cadernos de Semiótica Aplicada (CASA)*, vol. 10, n. 2, p. 1-16, 2012.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. 2a ed. Porto: Porto, 1998.

VEIGA, Paulo E. B. *A Cosmogonia nas Metamorfoses de Ovídio: um estudo sobre as figuras da origem do mundo, com Tradução e Notas*. Tese (Doutorado em Estudos Literários), Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2017.

VIEIRA, Brunno V. G. & THAMOS, Márcio. *Permanência clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras, 2011.

VOLK, Katharina. *Blackwell Introductions to the Classical World*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

### **Ilustração da capa**

BERNINI, Gian Lorenzo. *Apollo e Dafne*. 1622-1625 (escultura em mármore, 243 cm). Galleria Borghese, Roma. Disponível em: <<https://www.galleriaborghese.net/portfolio-items/apollo-e-dafne/>> Acesso em 27 de setembro de 2020.