UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

**Sintaxe mimética na épica latina:
a questão dos testemunhos e um comentário a *Metamorfoses I***

(VERSÃO CORRIGIDA)

Orientando: Willamy Fernandes Gonçalves
Orientador: Alexandre Pinheiro Hasegawa

SÃO PAULO
2021

WILLAMY FERNANDES GONÇALVES

A Sintaxe Mimética na Épica Latina:

A questão dos testemunhos e um comentário a *Metamorfoses* I

(VERSÃO CORRIGIDA)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como pré-requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras Clássicas.

São Paulo
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

G635s Gonçalves, Willamy F.
 Sintaxe mimética na épica latina: a questão dos
 testemunhos e um comentário a Metamorfoses I /
 Willamy F. Gonçalves; orientador Alexandre P.
 Hasegawa - São Paulo, 2021.
 218 f.

 Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
 Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
 Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
 Área de concentração: Letras Clássicas.

 1. Sintaxe mimética. 2. Poesia épica latina. 3.
 Ovídio. I. Hasegawa, Alexandre P., orient. II.
 Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Willamy Fernandes Gonçalves

Data da defesa: 22 / 01 / 2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Alexandre Pinheiro Hasegawa

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 25 / 03 / 2021

(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: GONÇALVES, Willamy Fernandes

Título: Sintaxe Mimética na Épica Latina: a questão dos testemunhos e um comentário a *Metamorfoses I*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

____ / ____ / 2021

Banca Examinadora

Prof. Dr. Alexandre Pinheiro Hasegawa

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Tibi

AGRADECIMENTOS

DEO, MYSTERIO TREMENTI,
QUI ME PER PERPETUUM TRANSITUM INTER INSTANTES IPSUM TENET
IN EO, EO

A minha mãe, Fernanda, por persistentemente nos garantir a melhor educação a seu alcance, e por todo o esforço que foi necessário para cumprir esse intento ao longo de décadas difíceis. A cada dificuldade com que me deparei na pesquisa e encontrei em mim recursos para superá-la, senti-me profundamente reconhecido por seu persistente suporte e compreensão.

A meus irmãos Charlliane, Talita e Wesley, porque juntos, com nossas consonâncias e dissonâncias, nossas diferentes idades, perspectivas e caminhos, formamos um instigante contraponto a quatro vozes.

A meus sobrinhos Benjamin, Heitor e Dante, que simplesmente me mostram os lírios do campo.

A meus primos Eveline e Gabriel, que me acolheram mui generosamente e se tornaram meus amigos ao longo desses quase três anos.

À Lia, que vem comigo compondo a quatro mãos o tema e variações de um duradouro companheirismo.

Aos meus amigos Fábio Neves, Samuel, Isabelle, Camila, Djavam, Paulo, André, Ozana, Lucas e Rodrigo, pelas conversas sérias e pelas *nugae*.

Não poderia deixar de agradecer a Ana Varela, que me presenteou com o *notebook* sobre o qual tenho cotidianamente me debruçado para escrever e pesquisar ao longo dos últimos três anos;

A meus padrinhos Fátima e Acácio e aos professores Roberto Arruda, Ana Maria César Pompeu, Josenir Alcântara de Oliveira e Francisco Edi de Oliveira Sousa, que generosamente doaram os recursos financeiros sem os quais eu não poderia ter vindo a São Paulo cursar este mestrado e realizar essa pesquisa.

À CAPES, que me concedeu a bolsa que me permitiu mergulhar na pesquisa sem outras preocupações.

Como dizia Simone Weil, *l'attention est la forme la plus rare et la plus pure de la générosité*. Por essa razão, gostaria de agradecer especialmente:

Aos professores Roberto Arruda (que me iniciou com passos firmes na língua latina), Josenir Alcântara de Oliveira (que me acompanhou ao longo de quatro anos no trabalho de iniciação à docência em língua latina e filologia românica) e Francisco Edi de Oliveira Sousa, que é de

tantas formas (*longa mora esset enumerare*) responsável direto pelo meu interesse pelo tema desta pesquisa e pela própria possibilidade de vir realizá-la na Universidade de São Paulo.

Aos professores Alexandre Pinheiro Hasegawa, João Angelo Oliva Neto, Fernando Rodrigues, Christian Werner e Marcos Martinho cujos excelentes cursos tive oportunidade de frequentar ao longo desse mestrado e que foram fundamentais não só para a minha formação acadêmica de maneira geral, mas também para os caminhos tomados por esta dissertação.

Aos professores da banca, João Angelo, Francisco Edi e Paulo Sérgio Vasconcellos, pela leitura cuidadosa e pelas palavras generosas, tanto elogiosas como críticas, que ajudaram a cinzelar a forma final desta pesquisa.

Ao meu orientador Alexandre Pinheiro Hasegawa, generoso desde o primeiríssimo contato, pelos caminhos que apontou ou vetou, assim como pelos bons caminhos que confirmou. Ainda mais pela precisão com que escolheu os momentos de cobrar e os momentos de deixar à vontade, os momentos de intervir e os momentos de dar liberdade e autonomia: olhando para trás, vejo que concluo essa parceria como um pesquisador com mais recursos, mais encorajado e seguro do que no princípio.

*Chè non è impresa da pigliare a gabbo,
Descriver fondo a tutto l'universo,
Nè da lingua che chiami mamma e babbo.
Ma quelle Donne aiutino il mio verso,
Ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,
Sì che dal fatto il dir non sia diverso.*
Dante Alighieri.

RESUMO

O presente trabalho investiga a presença, na poesia latina, da sintaxe mimética, uma forma de iconicidade em que a disposição das palavras nos versos imita a disposição dos objetos referidos por elas, como em *Met. II, 717 (et **densi** circumstant sacra **ministri**)*, em que o sintagma *densi ministri* rodeia o substantivo *sacra*, concretizando com os significantes a posição relativa dos respectivos significados. O trabalho inicia-se com uma revisão dos estudos modernos acerca da sintaxe mimética, constatando o pouco interesse que o tema tem despertado até a atualidade, e observando duas possíveis explicações para esse desinteresse: a descrença quanto à intencionalidade dessas ocorrências e a minimização de sua importância com base em sua suposta baixa frequência. A partir desse resultado, dois objetivos são perseguidos: 1) avaliar possíveis índices de seu emprego intencional pelos poetas e 2) caracterizar a sintaxe mimética quanto à sua variedade, à sua frequência e ao seu funcionamento dentro de um todo poético. Em persecução ao primeiro objetivo, faz-se uma busca por referências a exemplos de sintaxe mimética em textos de rétores e gramáticos antigos, avalia-se a reprodução de sintaxes miméticas presentes em poemas gregos por seus tradutores latinos e faz-se uma busca por possíveis referências metapoéticas a essa forma de iconicidade, nomeadamente em Ovídio. Em persecução ao segundo objetivo, é feito um comentário ao livro I das *Metamorfoses* de Ovídio contemplando, primeiramente, observações qualitativas (sobre os efeitos de sentido gerados pelas disposições miméticas), e posteriormente passando a algumas observações quantitativas. Por fim, conclui que os diferentes aspectos estudados convergem para indicar a validade e o interesse do estudo da sintaxe mimética na poesia latina antiga.

Palavras-chave: Sintaxe mimética; Épica latina; Ovídio.

ABSTRACT

The present research investigates the presence, in Latin poetry, of mimetic syntax, a form of iconicity in which the arrangement of the words in the verses imitates their content, as in *Met.* II, 717 (*et **densi** circumstant sacra **ministri***), in which the phrase *densi ministri* surrounds the noun *sacra*, concretizing with the signifiers the relative position of the respective meanings. The work begins with a review of modern studies on mimetic syntax, noting the little interest that the topic has aroused until today, and observing two possible explanations for this lack of interest: skepticism about the intentionality of these occurrences and minimization of their importance based on its supposed low frequency. Based on this result, two objectives are pursued: 1) to evaluate possible indexes of its intended use by the poets and 2) to characterize the mimetic syntax regarding its variety, its frequency and its functioning within a poetic whole. In pursuit of the first objective, a search is made for references to examples of mimetic syntax in texts of ancient rhetoric teachers and grammarians, the reproduction of mimetic syntaxes present in Greek poems by their Latin translators is evaluated and a search is made for possible metapoetireferences to this form of iconicity, namely in Ovid. In pursuit of the second objective, a comment is made on the book I of *Metamorphoses* of Ovid, contemplating, first, qualitative observations (on the effects of meaning generated by the mimetic dispositions), and later passing on to some quantitative observations. Finally, it concludes that the different aspects studied converge to indicate the validity and interest of the study of mimetic syntax in ancient Latin poetry.

Keywords: Mimetic Syntax; Latin Epic Poetry, Ovid.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Descrição da presente pesquisa	Erro! Indicador não definido.
1 O TRATAMENTO DA SINTAXE MIMÉTICA EM TEXTOS TEÓRICOS MODERNOS	24
1.1 Sintaxe	25
1.2 Estilística	32
1.3 Estudos específicos sobre ordem das palavras em latim	34
2 REFERÊNCIAS À SINTAXE MIMÉTICA EM AUTORES ANTIGOS	36
2.1 As referências antigas mencionadas por Lateiner (1990) e Dainotti (2015)	36
2.2 Outras possíveis referências	43
2.3 Duas críticas que não contemplam arranjos miméticos	48
2.4 Um silêncio eloquente?	51
2.5 Quem fala e para quê	53
2.6 Terminologia(s)	58
3 SINTAXE MIMÉTICA EM TRADUÇÕES LATINAS DE POEMAS GREGOS	59
3.1 A tradução de Calímaco por Catulo (poema 66)	60
3.2 As traduções homéricas de Cícero	65
3.3 <i>Argonautica</i> de Apolônio de Rodes e a tradução latina de Varrão Atacino	68
3.4 <i>Phaenomena</i> de Arato e as traduções de Cícero e Germânico	71
3.4.1 Ocorrências de sintaxe mimética no texto grego de Arato	71
3.4.2 A tradução latina de Cícero	73
3.4.3 A tradução latina de Germânico César	75
3.5 Considerações finais	78
4 A ARTE POÉTICA DE OVÍDIO E A SINTAXE MIMÉTICA	80
5 COMENTÁRIO AO LIVRO I DAS <i>METAMORFOSES</i>	100
Proêmio (versos 1-4)	101
Origens do mundo (5-20)	112
Separação dos elementos (21-75)	117
Criação do homem (76-88)	122
As quatro idades (89-150)	123
Os gigantes (151-162)	128
Licáon (163-252)	129
O dilúvio (253-312)	133
Deucalião e Pirra. Apresentação (313-323)	137

Deucalião e Pirra. Júpiter recua (324-348)	138
Deucalião e Pirra consultam o oráculo (348-389)	140
Deucalião e Pirra resolvem o enigma e dão origem à humanidade (390-415)	142
O fim do dilúvio (416-437)	143
Píton (438-451)	145
Apolo e Cupido (452-473)	148
Apolo e Dafne. Apresentação de Dafne (474-489)	151
Apolo e Dafne. Descrição do estado de Apolo (490-503)	153
Apolo e Dafne. Fala de Apolo (504-524)	155
Apolo e Dafne. Caça de Apolo e fuga de Dafne (525-542)	156
Apolo e Dafne. A metamorfose de Dafne (544-567)	158
Io. Transição/introdução (568-587)	160
Io. A corte de Júpiter (588-600)	161
Argo. Juno pede Io ao marido (601-688)	163
Argo. Descrição de Argo, e Io transformada em vaca (625-641)	165
Argo. Io e seu pai (642-667)	165
Argo. Júpiter envia Mercúrio (668-688)	167
Argo. O intermezzo de Pã e Siringe (689-746)	168
Argo. Conclusão (713-723)	170
Io. Conclusão (724-746)	171
Faetonte. Transição/introdução (747-779)	173
6 SOBRE ANÁLISES ESTATÍSTICAS	175
6.1 <i>In</i> + ablativo x <i>in</i> + acusativo em <i>Met.</i> I	177
6.2 <i>Mora nulla</i> x <i>mora longa</i>	185
6.3 <i>Ala</i> + adjetivo	187
6.4 Considerações finais	194
7 BALANÇO E PERSPECTIVAS	196
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	207
Traduções e edições de autores antigos (gregos e latinos)	207
Estudos modernos de sintaxe e estilística latina	211
Sobre ordem das palavras e iconicidade	212
Demais referências	214

INTRODUÇÃO

Uma vez que na língua latina as funções sintáticas das palavras são determinadas por desinências, “a manutenção da flexão nominal fez com que a ordem das palavras nunca tenha assumido, em latim, função sintática” (ERNOUT; THOMAS, 2002 [1951], p. 161)¹, permitindo grande liberdade na colocação das palavras. Liberdade desconhecida pela maior parte das línguas europeias modernas (em geral analíticas) e que é, certamente, aproveitada de forma expressiva pelos poetas latinos. Uma dessas explorações é a sintaxe mimética, que consiste em imitar com a disposição das palavras a disposição relativa dos objetos a que elas se referem², como ocorre, por exemplo, em *Am.* I, 5, 2, em que Ovídio como que estende a cama e se deita em meio a ela:

Adposui **medio** membra levanda **toro**.

Coloquei os membros que precisavam de descanso em
meio à cama

Isto é, o poeta faz com as palavras exatamente o que está afirmando que fez. Do mesmo modo faz Virgílio em *Georg.* IV, 152, onde nos mostra o “rei do céu” no interior de uma caverna em Dicte:

Dictaeo caeli regem pavere sub **antro**.

alimentaram o rei do céu numa caverna em Dicte.

Além dessas formas mais evidentes, Lateiner (1990) cataloga diversos outros efeitos semelhantes, como o fato de palavras como *primus* e *incipere* ocuparem frequentemente a

¹ Todas as traduções sem referência ao tradutor são nossas: “Le maintien de la flexion nominale a fait que l’ordre des mots n’a jamais pris en latin de signification syntaxique”.

² Embora poesia e prosa sejam reguladas por parâmetros diversos, respondendo esta última aos preceitos retóricos atinentes ao estilo periódico e ao estilo não periódico (Aristóteles, *Rh.* III, 9), sabemos que eventualmente os prosadores furtam certos efeitos tipicamente poéticos. Hasegawa (2020d) refere, por exemplo, Tito Lívio “que, em seu *Ab Vrbe condita* (Desde a fundação da Cidade), descreve uma investida contra o inimigo em um hexâmetro e meio, com cesuras perfeitas (22.50): *haëc ubi dicta dedit, || stringit gladium cuneoque / factò per mediòs || uadit hostes* (‘depois de dizer estas coisas, empunha a espada e, formada a coluna, avança em meio aos inimigos’). Também a sintaxe mimética é eventualmente utilizada por prosadores. Lateiner (1990, p. 215) menciona uma passagem de Júlio César (*De Bello Gallico*, VIII, 9) em que o poliptoto *castra castris* com os dois elementos justapostos reproduz a contiguidade dos dois acampamentos referidos. Vasconcellos (2008, p. 20) mostra-nos o seguinte fragmento de um discurso de Cícero citado por Quintiliano (*Inst.* VIII, 6, 65): *Animaduerti, iudices, omnem accusatoris orationem in duas diuisam esse partes* (na tradução do mesmo Vasconcellos: “Percebi, ó juízes, que todo o discurso do acusador está dividido em duas partes”), em que tanto *omnem orationem* como *duas partes* aparecem divididos em duas partes. De maneira similar, Sêneca (*Naturales Quaestiones* I, praef. 1) adia o vocativo para interpô-lo entre “filosofia” e “as outras disciplinas”: *Quantum inter philosophiam interest, Lucili uirorum optime, et ceteras artes [...]* (“Quanto há entre a filosofia, Lucílio, melhor dos homens, e as outras disciplinas [...]).

posição inicial do verso, ao passo que *medius* ocupa mais frequentemente a posição central e *ultimus*, *imus* e outras de mesmo significado ocupam a posição final (LATEINER, 1990, p. 209-214). Ou o fato de palavras que denotam fronteiras e margens (*ripa*, *margo*, *finis*, *litus*, *extremus*) ocuparem frequentemente as margens dos versos (LATEINER, 1990, p. 210) ao passo que palavras como *includere*, *circundare* e *inter* aparecem mais frequentemente cercadas por outros elementos na parte interna do verso (LATEINER, 1990, p. 212). Ou ainda o fato de que a distância entre dois objetos referidos pode ser reproduzida pela distância entre as palavras que a eles se referem, como em *Am. I, 4, 10*:

vix a **te** videor posse tenere **manus**

é com dificuldade, parece-me, que posso manter as mãos longe de ti

Inversamente, com o poliptoto contíguo o poeta pode sugerir proximidade (LATEINER, 1990, p. 215), como nos seguintes versos:

et iam contulerant arto luctantia nexu
pectora pectoribus [...] (Met. VI, 242-243)

Tinham unido já, em forte abraço, peito contra peito, para lutarem [...]

Continuo adversis Tyrrenus et acer Aconteus
conixi incurrunt hastis primique ruina
dant sonitum ingenti perfractaque quadrupedantum
pectora pectoribus rumpunt [...] (Aen. XI, 612-615)

Nesse momento, Tirreno e o fogueiro Aconteu se encontraram com suas lanças bem firmes, o choque primeiro, estrondoso, peito com peito esbarrando-se os fortes corcéis e em pedaços o peitoral de cada um [...]³

ut primum soceri data copia, **dextera dextrae**
iungitur [...] (Met. VI, 447)

Ao ser conduzido à presença do sogro, a destra une-se à destra [...]

Lateiner (1990, p. 220) também nos mostra como não raro a descrição de um objeto (por exemplo, uma flecha) que atravessa um outro objeto é reproduzida pela disposição das palavras quando aquelas que se referem ao objeto que atravessa (normalmente um substantivo e um adjetivo) aparecem nos dois lados da(s) palavra(s) que se refere(m) ao objeto atravessado. Além de outras manifestações com as quais nos familiarizaremos ao longo das páginas seguintes. Em resumo, Lateiner (1990) esboça a seguinte categorização interna dos tipos de sintaxe mimética encontrados em Ovídio:

1. Segundo a posição no verso:

³ Tradução de Carlos Alberto Nunes (2014).

- 1.1. Inicial — Quando palavras como *incipere*, *primus* e compostos com *prae-* ocupam a posição inicial em um verso;
- 1.2. Medial — Quando palavras como *medius*, *claudere* e compostos com *circum-* ocupam posição no meio do verso, cercados por outros elementos;
- 1.3. Final — Quando palavras como *finis*, *imus* e *supremus* ocupam a posição final no verso;
- 1.4. Extremos — Quando palavras como *margo*, *ripa* e *extremus* ocupam quer a posição inicial, quer a posição final no verso;
2. Segundo a proximidade ou distância entre palavras:
 - 2.1 Justaposição — Quando a proximidade entre palavras no verso reproduz a proximidade entre os objetos a que elas se referem;
 - 2.2 Separação — Quando a separação entre palavras no verso reproduz a separação entre os objetos a que se referem;
3. Cercamento, encobrimento e entrelaçamento:
 - 3.1 Cercamento — Quando o fato de as palavras que se referem a determinado objeto A cercarem aquela(s) que se refere(m) a determinado objeto B reproduz as posições relativas dos objetos A e B, estando B entre dois objetos A ou dentro do objeto A, além de outros efeitos que ficaremos conhecendo ao longo deste trabalho;
 - 3.2 Encobrimento — Similar ao cercamento, porém denotando ocultação;
 - 3.3 Entrelaçamento — Quando as palavras que se referem a determinado objeto A (normalmente um substantivo e um adjetivo) se entrelaçam com as palavras que se referem a determinado objeto B (normalmente um substantivo e um adjetivo) formando o entrelaçamento abAB ou, menos frequentemente, ABab de modo a ecoar o entrelaçamento, abraço mútuo ou mistura entre os objetos A e B;
4. Equilíbrio, reciprocidade e ordem:
 - 4.1 Equilíbrio — Quando uma situação equilibrada é reproduzida por uma disposição simétrica do verso (frequentemente com quiasmo) e/ou pela repetição de palavras-chave nos dois hemistíquios, muitas vezes com anadiplose e/ou poliptoto, como em *coniuge eram felix, felix erat illa marito: / mutua cura* (*Met.* VII, 799-800);
 - 4.2 Sequência — Quando a ordem em que as palavras aparecem no verso reproduzem a ordem dos objetos em uma sequência;
 - 4.3 Intervalo — Uma variante de 2.2 em que a separação denota intervalo temporal em vez de distância no espaço;

5. Quedas — Quando um cavalgamento (*enjambement*) destaca uma queda ou descida referida no contexto;
6. Aceleração — Quando uma sequência de pés dactílicos surgindo depois de uma sequência de espondeus ecoa uma aceleração referida ou subentendida no contexto⁴;
7. Orientação geográfica — Quando termos como *dextrus* e *laevus*, *occidens* e *oriens* (ou palavras que se referem aos ventos que sopram dessas direções) ocupam posições relativas no verso correspondentes a sua posição no mundo, assumindo a parte superior do suporte como norte geográfico;
8. Sintaxe numérica — Quando numerais ocupam no verso posição correspondente ao número que denotam (uma extensão do que vimos para *primus* em 1.1 aos outros numerais).

Dainotti (2015), por sua vez, classifica a sintaxe mimética (embora ele não utilize essa nomenclatura) em categorias mais amplas da visualidade e da iconicidade na poesia latina, uma classificação útil, já que a iconicidade pode também ser acústica (onomatopeias ou aliteraões e assonâncias que buscam reproduzir os sons de determinado ser ou fenômeno mencionado) e a própria iconicidade visual não se limita à sintaxe mimética. Sua classificação baseia-se no cruzamento entre dois pares de parâmetros, o primeiro, referente a qual aspecto é reproduzido, ao *quê* (imagens e diagramas), o segundo, referente ao canal de percepção do efeito, ao *como* (acústicos e visuais):

	Acústico	Visual
Imagem	Imagem acústica	Imagem visual
Diagrama	Diagrama acústico	Diagrama visual

A distinção entre imagem e diagrama é esclarecida por Dainotti (2015, p. 8) com as seguintes palavras:

Será útil discutir brevemente a tipologia da expressividade icônica usada pelos textos literários modernos e examinar quais dessas categorias são aplicáveis também à poesia antiga. Uma distinção inicial é entre “imagem”, um signo que reflete certas

⁴ Embora não concordemos com a inclusão dessa categoria no âmbito da sintaxe mimética, mantemo-la na lista, já que estamos apresentando a tipologia considerada por Lateiner (1990).

características visuais e aurais do objeto descrito, e “diagrama”, um composto de signos cujas relações refletem as relações que ocorrem entre os objetos.⁵

A sintaxe mimética classifica-se na segunda categoria, de modo que os exemplos que já citamos são suficientes para ilustrar de que se trata quando falamos de diagramas visuais. O exemplo mais óbvio de imagem acústica é a onomatopeia, “um ‘signo acústico completo’, uma palavra inteira que reproduz iconicamente seu objeto — e o simbolismo sonoro —, fonemas (ou grupos de fonemas) dentro de uma frase que têm um efeito icônico” (DAINOTTI, 2015, p. 8)⁶, mas também as pausas e hiatos podem ser iconicamente significativas, como veremos no capítulo 2, na análise que Dionísio de Halicarnasso faz de um trecho da *Ilíada*, e como vemos em *Aen.* IX, 477 (*euolat infelix et femineo ululatu*)⁷, “onde o hiato tem o efeito de alongar o som ‘o’ na sequência onomatopáica *femineo ululatu*, espelhando iconicamente o grito da mãe de Euríalo” (DAINOTTI, 2015, p. 9-10)⁸.

Já as imagens visuais podem ser exemplificadas pelo modo como “na poesia moderna, o espaço em branco pode sugerir iconicamente a ideia de silêncio” (DAINOTTI, 2015, p. 10)⁹. O espaço em branco na página também pode iconizar um espaço vazio no mundo, como no seguinte poema:

FUTURO
FUTURO
FU RO
CADÊ TU?

Em célebre poema de E. E. Cummings, a queda de uma folha e o isolamento são simultaneamente iconizados:

⁵ “It will be useful to discuss briefly the typology of iconic expressiveness used for modern literary texts and to examine which of these categories are also applicable to ancient poetry. An initial distinction is that between ‘image’, a single sign which reflects certain visual and aural characteristics of the object described, and ‘diagram’, a composite of signs whose relationships reflect those occurring between their objects”.

⁶ “‘A complete acoustic sign’, a whole word which reproduces iconically its object – and sound symbolism – phonemes (or groups of phonemes) inside a phrase which have an iconic effect”.

⁷ Na tradução de Cerqueira, Guerreiro e Alves (2017), “precipita-se desvairada e com femininos gritos”.

⁸ “Where the hiatus has the effect of lengthening the sound ‘o’ in the onomatopoeic sequence *femineo ululatu*, iconically mirroring the shrieking of Euryalus’ mother”.

⁹ “In modern poetry white space can suggest iconically the idea of silence”.

l(a

le
af
fall
s)
one
l

iness

Dainotti (2015, p. 10)¹⁰ considera que “na poesia antiga, esse tipo de iconicidade, estritamente correlacionado à tipografia do texto, limita-se aos poemas figurados [τεχνοπαίγνια e *carmina figurata*], cuja forma espelha diretamente o objeto descrito”, que podemos exemplificar com o célebre machado de Símiias, cuja forma reproduz um machado de dois gumes:

1 Ἄνδροθέα δῶρον ὁ Φωκεὺς κρατερᾶς μηδοσύνας ἦρα τίνων Ἀθάνᾳ
3 τᾶμος ἐπεὶ τὰν ἱερὰν κηρὶ πυρίπνῳ πόλιν ἠθάλωσεν
5 οὐκ ἐνάριθμος γεγαῶς ἐν προμάχοις Ἀχαιῶν,
7 νῦν δ' ἐς Ὀμήρειον ἔβα κέλευθον
9 τρὶς μάκαρ, ὃν σὺ θυμῷ
11 ὄδ' ὄλβος
12 ἀεὶ πνεῖ.
10 ἵλαος ἀμφιδερχθῆς.
8 σὰν χάριν, ἀγνὰ πολύβουλε Παλλὰς.
6 ἀλλ' ἀπὸ κρανᾶν ἰθαρᾶν νᾶμα κόμιζε δυσκλής
4 Δαρδανιδᾶν, χρυσοβαφεῖς δ' ἐστυφέλιξ' ἐκ θεμέθλων ἄνακτας,
2 ὥπασ' Ἐπειὸς πέλεκυν, τῷ ποκὰ πύργων θεοτεύκτων κατέρειπεν αἶπος

FONTE: (EDMONDS, 1912, p. 566).

¹⁰ “In ancient poetry this type of iconicity, strictly correlated to the text’s typography, is limited to the pattern poems, whose form directly mirrors the object described”.

Por fim, temos ocorrência de diagrama acústico “quando a iteração de sons (assonância, homeoteleuto e aliteração) estabelece relações semânticas complexas e evocativas entre palavras que não estão correlacionadas sintaticamente” (DAINOTTI, 2015, p. 10)¹¹, algo que podemos exemplificar com *Aen. XII, 153 ([...] forsan miseros meliora sequentur)*¹², em que os elementos antitéticos são aproximados pela justaposição aliterativa (DAINOTTI, 2015, p. 10). Dainotti (2015, p. 11) acrescenta ainda que:

Um ícone acústico diagramático também largamente usado na poesia latina é aquele que surge do ritmo. Sabe-se que um ritmo espondaico reforça a ideia de lentidão, esforço ou solenidade, enquanto um ritmo dactílico expressa rapidez e leveza. O efeito pode ser reforçado pelo borramento de uma cesura principal, como em *Aen. XII, 721 (cornua|que obni|xi infi|gunt et| sanguine| largo)*, onde a ideia de esforço e violência é realçada pela conjugação do ritmo espondaico e da dupla sinalefa¹³, o que torna o movimento do verso iconicamente laborioso¹⁴.

Por outro lado, a distinção entre os modos ou canais (acústicos ou visuais) de produção e percepção dos efeitos, que a princípio parece dispensar explicação, segundo Dainotti (2015, p. 12-13), necessita de uma ressalva, já que, segundo ele, “os diagramas icônicos do tipo visual, em poesia latina — poesia, em geral, destinada a ser ouvida — não são realmente ‘visuais’, mas antes acústicos: eles resultam de como o leitor percebe a extensão do cólon”¹⁵. Desde a Antiguidade, alguns críticos destacam a possibilidade de a língua imitar aspectos da realidade que comunica. Lateiner (1990, p. 205) cita passos de Platão, Aulo Gélcio e Dionísio de Halicarnasso que exemplificam essa consciência antiga. Essa relação mimética entre *verba* e *res* é suficientemente aceita no âmbito da imitação acústica, em que há muito são reconhecidas as onomatopeias e aliterações imitativas, como o uso de consoantes sibilantes num verso que fala de ventos¹⁶ ou o uso de consoantes oclusivas para falar de quebras, do crepitar das chamas,

¹¹ “The figure of the ‘phonetic metaphor’ is iconic, where the iteration of sounds (assonance, homoeoteleuton, and alliteration) form complex and evocative semantic relationships between words which are not correlated syntactically”.

¹² Tradução de Cerqueira, Guerreiro e Alves (2017): “talvez a nossa atual miséria venha a melhorar”.

¹³ Sinalefa é a fusão de duas sílabas numa só, e pode ocorrer por elisão, crase ou sinérese. No exemplo temos elisão no segundo pé e crase no terceiro.

¹⁴ “A diagrammatic acoustic icon also widely used in Latin poetry is that which springs from rhythm. A spondaic rhythm is known to reinforce the idea of slowness, effort or solemnity, while a dactylic rhythm expresses rapidity and lightness.³⁰ The effect can be strengthened by the blurring of a main caesura, as at *Aen.12.721 cornuaque obnixa infigunt et sanguine largo* where the idea of exertion and violence is highlighted by the conjunction of the spondaic rhythm and the double synaloepha, which makes the movement of the line iconically laborious”.

¹⁵ “It is important to specify that iconic diagrams of the visual type in Latin poetry — poetry intended in general to be listened to — are not really ‘visual’ but rather acoustic: they arise from how the reader perceives the length of the colon”.

¹⁶ Veja-se *Georg. III, 356*, em que Virgílio descreve os ventos como *semper spirantes*.

ou de explosões¹⁷. Uma vez que essa imitação acústica é comum também às poéticas modernas, ela tem seu lugar facilmente reconhecido pelos críticos contemporâneos. Por outro lado, Lateiner (1990, p. 205) destaca que, quando se trata da sintaxe mimética, “o crítico moderno [...] enfrenta resistência quanto ao reconhecimento da mimese verbal e acusações de credulidade excessiva quanto ao poder que as palavras têm de incorporar emoções e ideias”¹⁸.

Entretanto, se a credulidade excessiva pode gerar aquilo que Umberto Eco (2018) chamou de superinterpretação, a incredulidade excessiva pode privar o leitor contemporâneo de toda uma variedade de deleites literários presentes na poesia latina, fazendo-o cair numa categoria que poderíamos denominar “subinterpretação”. Diante da instabilidade da operação de leitura, do imponderável papel de cada leitor na construção do sentido dos textos, uma dada interpretação em contexto acadêmico deve apresentar argumentação que a torne plausível, e algumas argumentações/interpretações serão mais convincentes que outras para a gama variada de leitores.

Na leitura do livro I das *Metamorfoses* que propomos como parte final desta pesquisa, partiremos sempre do pressuposto da plausibilidade histórica de que a poesia latina tenha atingido tal nível de rebuscamento formal durante o seu período central. A poesia latina de que temos registro hoje acontece desde o princípio dentro de um mundo da escrita, o que teria como consequência, além do cuidado com a visualidade (naturalmente não se limitando àquelas formas de visualidade já existentes no mundo da poesia oral, como enargia, écfrase e *phantasia*), as especificidades do processo de composição escrita, que permite ao poeta um trabalho artesanal detido sobre a língua e novas formas de observação do todo do objeto poético que cria, o que poderia levar a uma maior complexidade de determinadas estruturas poéticas.

Nesse sentido, sabemos que a escrita permitiu novas explorações da visualidade e novas formas de leitura da poesia, e que essa nova possibilidade foi devidamente explorada tanto por poetas gregos como por latinos, que deram vazão a novas técnicas como *τεχνοπαίγνια*, *carmina figurata*, acrósticos, palíndromos e anagramas (PONDIAN, 2011, P. 94-95), dos quais os três primeiros não deixam dúvida quanto à deliberada exploração das possibilidades relacionadas à recepção visual direta do texto. Nesse sentido, é notável que, como argumenta Hasegawa (2021, no prelo), o interessante exemplo de iconicidade visual que aparece no proêmio de Lucrécio (I,

¹⁷ Os dois efeitos são respectivamente ilustrados em *Tr.* III, 10, 17 e 18: *Tantaque commoti vis est Aquilonis, ut altas / aequet humo turres tectaque rapta ferat*. “E tanta é a força do desencadeado Aquilão que deita à terra as altas torres e destelha os telhados” (tradução de Pedro Baroni Schmidt, apud Ugartemendia, 2020, p. 59). Ugartemendia (2020, p. 59) ainda nos faz notar que a força dos ventos “transborda o verso no encavalamento, que arrasa as torres e telhados do verso seguinte”.

¹⁸ “The modern critic, however, encounters antipathy to recognition of verbal mimesis and charges of excessive credulity about the power of words to embody emotions and ideas”.

5-8), e que analisaremos mais adiante, sendo inegavelmente dependente de uma recepção visual, dada sua dependência da disposição vertical dos versos na escrita, estabelece estreito diálogo justamente com uma exploração da visualidade na tradição oral, a célebre écfrase homérica do escudo de Aquiles (*Il.* XVIII, 478-608).

Do mesmo modo, já na tradição oral a ordem das palavras também era explorada na criação de efeitos poéticos. Para termos uma noção da antiguidade dessa tradição, basta-nos mencionar Homero (*Il.* II, 324), em que, como nos diz Lateiner (1990, p. 206), “a caracterização do portentoso aparece tarde — um verso abaixo — ‘adiado e atrasado para ser cumprido’”¹⁹:

ἡμῖν μὲν τόδ' ἔφηνε τέρας μέγα μητίετα Ζεὺς
ὄψιμον ὀπιτέλεστον, ὅου κλέος οὔ ποτ' ὀλεῖται.²⁰

A vós mostrou este grande prodígio Zeus conselheiro,
que veio tarde, que tarde se cumprirá, mas cuja fama
nunca morrerá²¹

Não deveria surpreender que a escrita tenha gerado novas formas de exploração poética de velhos recursos também no que se refere à ordem das palavras. Uma vez que a exploração da recepção visual como recurso poético é inegável (no mínimo pela existência dos *τεχνοπαίγνια* e dos *carmina figurata*), assim como sua existência dentro da tradição inglesa é bem conhecida pelo menos nas obras de George Herbert (1593-1633), talvez a descrença mencionada por Lateiner (1990, p. 205) acometa mais especificamente explorações, tidas talvez como demasiadamente complexas, da ordenação das palavras. Para desarmar qualquer dúvida mais específica nesse ponto, basta observarmos os usos poéticos dessa forma de adiamento na tradição latina. O fato de que os poetas romanos conheciam e exploravam esse efeito é posto acima de qualquer dúvida pela existência de poemas como Catulo XIII (6-8), em que o adiamento tem importância central, garantindo parte substancial da graça do poema, onde cria o efeito de uma surpresa cômica:

Haec si, inquam, attuleris, venuste noster,
cenabis bene, nam tui Catulli
plenus sacculus est **araneorum**!

Se trouxeres essas coisas, meu querido,
jantarás bem, pois a bolsa do teu Catulo
está cheia... de teias de aranha!

¹⁹ “The characterization of the portent appears late — one line down — ‘delayed and late to be fulfilled’”.

²⁰ Citamos o texto conforme edição de David B. Monro e Thomas W. Allen (1920). Disponível em: <<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0133%3Abook%3D2%3Acard%3D301>>. Acesso em 20 nov. 2020.

²¹ Tradução de Frederico Lourenço (2013).

Ou ainda em Marcial (X, 8), onde o adiamento de *anus* gera efeito similar ao revelar as intenções do poeta, um potencial caçador de heranças:

Nubere Paula cupit nobis, ego ducere Paulam
Nolo: anus est. Vellem, si magis esset **anus**.

Paula quer casar comigo, eu não quero desposar Paula:
ela é velha. Eu queria se ela fosse mais... velha.

Para explicar a persistência, a despeito do acúmulo de exemplos, da rejeição e do consequente desinteresse de parte da crítica moderna pelo tema, Lateiner (1990, p. 205-206) chega a sugerir a hipótese de que se trata de um preconceito retrospectivo, que projeta sobre as línguas sintéticas exploradas e refinadas por poetas gregos e romanos antigos as limitações de nossas próprias línguas analíticas (em que a ordem das palavras é em grande medida predeterminada pela gramática, uma vez que ela define as funções sintáticas) no que diz respeito à colocação das palavras. Longe de ser surpreendente ver os poetas gregos e romanos explorar as possibilidades expressivas próprias de seus instrumentos de trabalho, surpreendente seria vê-los ignorar potencialidades tão latentes em suas línguas naturais. O preconceito retrospectivo que Lateiner (1990, p. 206) atribui à supostamente quase completa ausência de exploração de efeitos similares em inglês e, poderíamos acrescentar, na maioria das línguas europeias modernas, parece-nos, contudo, depender de uma igualmente injustificada visão “evolucionista” da história da literatura, que não concebe que efeitos tão rebuscados tenham sido alcançados dois milênios atrás e estivessem ausentes da poesia europeia de séculos recentes até (re)começarem a ser explorados no século XX²².

Lembremos que as condições de produção poética no período da *pax augusta* favoreciam a criação de estruturas mais complexas à medida em que os mecenas possibilitavam aos poetas dedicação exclusiva à sua arte. Sabemos também que os poetas organizavam-se em torno desses mecenas gerando um grupo de leitores especialistas: trata-se, portanto, de poetas escrevendo para poetas, o que possibilitaria talvez níveis de rebuscamento mais elevados, talvez criando dois níveis de leitura para essa poesia: um nível alcançado pelo público geral, outro nível exclusivo para esses círculos restritos²³. No entanto, temos essa plausibilidade meramente

²² Vejam-se os caligramas de Apollinaire, a poesia concreta, dentre outras explorações modernas dos limites entre poesia e outras artes.

²³ Nesse caso, o comentário de Lateiner (1990, p. 228) a *Am.* II, 19, 36 (*quod sequitur, fugio; quod fugit, ipse sequor*, “do que me persegue, eu fujo; o que foge, eu mesmo persigo”) torna-se mais amplamente significativo: “O pensamento é lugar-comum (Teócr. XI, 75; Calím. *Ep.* XXXI, 5-6; Catul. VIII, 10, *Am.* II, 9, 9, II, 4, 25; *AA* I, 717 e Brandt ad loc.), mas a ordem das palavras é notável. Ovídio foge ‘antes’ do que segue (como vemos o verso no papel). Na segunda metade do mesmo verso, Ovídio segue o que está à frente (como ouvimos as palavras do verso sequencialmente no tempo). A posição imita a ação, e o quiasmo reforça o efeito de reversão. Os lógicos podem aqui objetar que Ovídio não pode explorar simultaneamente os dois efeitos. Ou seja, se duas palavras

como ponto de partida, não tomando a nosso encargo nenhum tipo de estudo histórico do fenômeno ou estudo de condições que sejam externas aos próprios textos.

Descrição da presente pesquisa

Uma vez que um dos índices/frutos da incredulidade moderna apontada por Lateiner (1990, p. 205) é a escassez de estudos específicos sobre o tema, iniciamos nosso trabalho (**capítulo 1**) com uma curta revisão desses estudos, incluindo a busca por menções à sintaxe mimética em trabalhos que não tratam especificamente do tema. Uma vez que tal descrença não seria possível se tivéssemos menções explícitas e indiscutíveis à sintaxe mimética por autores antigos, prosseguimos (**capítulo 2**) com uma revisão de passagens de textos antigos que julgamos significativas para o tema, seguida de breve avaliação dos resultados encontrados. A seguir (**capítulo 3**) avaliamos algumas traduções latinas de poemas gregos com o fim de observar se os poetas-tradutores latinos cuidam de reproduzir em suas traduções as sintaxes miméticas que se encontram nos originais traduzidos. Esse capítulo tem como finalidade prover algo próximo a uma “declaração de intenção” (LATEINER, 1990, p. 206) na forma de uma consistente reprodução de sintaxes miméticas nas traduções latinas. Além disso, o capítulo sugere a possibilidade de uma origem helenística do fenômeno, aponta possíveis diferenças entre o tratamento grego e o latino e sugere a necessidade de estender o estudo da sintaxe mimética também a esse *corpus* grego, uma vez que toda a bibliografia que encontramos no capítulo 1 trata do tema especificamente na poesia latina. No **capítulo 4**, buscamos, já em Ovídio, possíveis referências à sintaxe mimética em meio a suas frequentes declarações metapoéticas. No **capítulo 5**, fazemos uma leitura comentada do livro I das *Metamorfoses*, voltando nossa atenção especificamente às ocorrências da sintaxe mimética. Essa leitura sequencial de um todo poético tem por objetivo dar uma noção de algumas características que

aparecem em um verso na ordem X-Y, deve ser dito que X ou (a) segue Y (uma vez que aparece à esquerda ou ‘para trás’ de algo à medida que progredimos através do verso no espaço com o lado direito estando mais avançado ou ‘na frente’, ou (b) precede Y, já que aparece mais cedo no verso como a ouvimos. Essa consistência lógica não diz respeito a Ovídio, cuja engenhosidade poética se compraz em ter as coisas em ambas as formas. Qualquer efeito poético eficaz merece expressão”. “The thought is commonplace (Theocr. 11.75; Callim. Ep. 31.5-6; Catull. 8.10; Am. 2.9.9, 3.4.25; Ars 1.717, and Brandt ad loc.), but the word- order noteworthy. Ovid flees “before” that which follows (as we see the line on paper). In the second half of the same line, Ovid follows that which flees ahead (as we hear the words of the line sequentially in time). Position mimics action, and chiasmus reinforces the reversing effect. Logicians may here object that Ovid cannot exploit at once both effects. If, that is, two words appear in a line in the order X-Y, X must be said either (a) to follow Y (since it appears to the left or ‘behind’ something as we progress through the line in space with the right side being more advanced or “in front,” or (b) to precede Y, since it appears earlier in the line as we hear it. Such logical consistency does not concern Ovid whose poetic ingenuity enjoys having things both ways. Any telling poetic effect deserves expression”.

não poderiam ser percebidas em análises de trechos soltos, tais como o funcionamento da sintaxe mimética dentro de seu contexto mais amplo, o “diálogo” entre diferentes versos dentro de um contexto e a frequência com que o recurso aparece. No **capítulo 6**, tecemos alguns comentários sobre a utilidade das análises quantitativas no estudo da sintaxe mimética. Por fim, no **capítulo final**, fazemos um breve balanço dos resultados encontrados e das perspectivas para o estudo da sintaxe mimética na poesia greco-latina.

1 O TRATAMENTO DA SINTAXE MIMÉTICA EM TEXTOS TEÓRICOS MODERNOS

Not only in Latin but in other languages, progress in the study of word-order has been slow. As Jespersen well says: “The rules of word-position have too long been the Cinderella of linguistic science — how many even of the best grammars are wholly or almost wholly silent about them!”²⁴

Dainotti (2015) é até hoje o mais extenso e sistemático estudo da iconicidade, sobretudo visual, num poeta latino. Como parte do trabalho, derivado de sua tese de doutoramento, o autor fez a revisão da bibliografia até então existente sobre o tema, chegando à conclusão de que “embora esteja claro que o arranjo de palavras foi usado iconicamente na poesia antiga, há poucos estudos específicos do tópico até o momento” (DAINOTTI, 2015, p. 7). Além de um outro trabalho seu (2012), o autor refere o trabalho de Young (1933)²⁵, que trata do tema em Virgílio, e o ensaio de Lateiner (1990), que cataloga várias formas de sintaxe mimética em Ovídio. Além desses trabalhos específicos, Dainotti aponta a presença de referências à iconicidade no comentário de Harrison (1991) ao livro X da *Eneida* e nos comentários de Traina (2004 [1997]) e de Tarrant (2012) ao livro XII do épico virgiliano. Dainotti cataloga ainda referências à sintaxe mimética em trabalhos de Marouzeau (1926, 1936, 1948, 1946), Hahn (1930)²⁶, Winbolt (1903)²⁷ e Wilkinson (1970). À bibliografia recenseada por Dainotti (2015), devemos acrescentar Califf (2002), um manual de composição de hexâmetros latinos que, seguindo os passos de Winbolt (1903), reserva um capítulo para a iconicidade, Curtius (2013 [1948]), especialmente em seu capítulo XV, intitulado *Maneirismo*, analisa diversos exemplos do que chama “artifícios verbais” ou *logodaedalia*²⁸ na tradição medieval europeia, sempre

²⁴ Ullman (1919, p. 404).

²⁵ Trata-se de artigo composto de uma só página, onde o autor apenas apresenta o “arranjo pictórico das palavras” que considera “peculiarmente virgiliano” e analisa os exemplos de *Aen.* IX, 346; *Georg.* I, 224 e *Georg.* II, 18. Partindo de uma percepção errônea a respeito de uma suposta exclusividade de Virgílio no uso desse recurso (que o autor considera uma manifestação de seu “humor quieto e reticente”), Young acaba sugerindo uma conclusão equivocada: “Uma vez que essa prática de representar na ordem das palavras algo do significado do verso é, em geral, peculiar a Virgílio, constitui, por assim dizer, um “*Vergilius fecit*”, uma pedra de toque de seu labor. Um exame dos poemas mais longos do *Apêndice Virgiliano* traz à tona tanto em *Culex* quanto em *Ciris* esse mesmo arranjo pictórico de palavras, ao passo que nem o *Moretum* nem o *Aetna* mostram esse método de composição”.

²⁶ Para uma resenha, pode-se consultar Faider (1932).

²⁷ A obra de Winbolt recebeu recente edição pela Cambridge University Press (2011).

²⁸ Curtius (2013, p. 353) informa que: “Ausônio é uma verdadeira fonte de artifícios verbais do fim da Antiguidade. Ele os denomina por um termo que Platão cunhou, de passagem, para designar a retórica sofística amaneirada: *logodaedalia*. [...] O conceito passou para o vocabulário retórico latino-medieval”. Para uma tradução dos trechos em que Ausônio descreve os seus *τεχνοπαιγνία*, veja-se Oliva Neto (2006, p. 137-138).

remetendo a exemplos retirados da Antiguidade greco-latina. É esse último termo (*logodaedaly*) que Claasen (2008) utiliza para se referir à sintaxe mimética nas obras de exílio de Ovídio. Em português, temos ainda Martins (2016), que analisa onze poemas de Tibulo com atenção especial à sintaxe mimética; Gonçalves (2017), que analisa o episódio de Narciso no livro III das *Metamorfoses*; Sousa (2018), que analisa uma alusão a Homero no início da *Eneida*; e, mais recentemente, Hasegawa (2019a; 2019b; 2020a; 2020b; 2020c; 2020d), que tem concentrado sua atenção sobretudo em Lucrécio e Horácio.

Vale destacar ainda a tradução poética como uma área em que encontramos importantes reconhecimentos da sintaxe mimética nos poemas latinos. Na França, já em plena segunda metade do século XX, a tradução da *Eneida* por Pierre Klossowski (1989 [1968]) causou fortes reações críticas²⁹ ao tentar reproduzir o que o tradutor chamou “théâtre des mots”. Um século antes, havia sido publicada a tradução das três obras de Virgílio pelo maranhense Manuel Odorico Mendes, que em muitos passos também busca reproduzir efeitos de sintaxe mimética e outros efeitos com a ordem das palavras presentes no original³⁰.

Na recensão de Dainotti (2015), chama atenção a ausência dos trabalhos de Panhuis (1982), Devine e Stephens (2006) e Bauer (2009), que tratam especificamente da ordem das palavras em latim, porém, de outras perspectivas, não reservando qualquer espaço para a sintaxe mimética. Chama também atenção nesta breve recensão a ausência de tratados de sintaxe latina e de obras acerca da linguagem poética latina, tais como a organizada por Lunelli (1988), que contém artigos de Wilhelm Kroll, Hendrikus Hubertus Janssen e Manu Leumann, além da presença de um único tratado de estilística, o de Marouzeau (1946). Embora a bibliografia de Dainotti já indique o silêncio acerca da sintaxe mimética nesses tratados, um breve percurso sobre eles pode revelar algumas informações relevantes.

1.1 Sintaxe

²⁹ Patrick Amstutz (1999, p. 99) informa que: “Jamais na França uma tradução havia provocado tantas reações: entusiasmos e defesas atentas da parte de alguns amigos, mas, da maior parte dos críticos, hostilidades declaradas. Ela foi acusada de tradução ao pé da letra, de literalidade infantil, de pastiche vergonhoso, de versão justalinear escolar”. (“Jamais en France une traduction n’a provoqué autant de réactions: enthousiasmes et défenses attentives de la part de quelques amis, mais pour la plupart des critiques, hostilités déclarées. On l’accusa de mot à mot, de littérature enfantine, de calque honteux, de version juxtalinéaire scolaire”).

³⁰ Nas edições das traduções de Odorico Mendes das *Bucólicas* e das *Geórgicas* organizadas por Paulo Sérgio Vasconcellos (2008, 2019) com comentários do Grupo de Trabalho Odorico Mendes, encontramos comentários relacionados ao cuidado do tradutor maranhense na reprodução criativa de efeitos de sintaxe mimética presentes nos originais virgilianos.

Após fazermos buscas em alguns dos trabalhos mais extensos sobre sintaxe latina produzidos nos séculos XX e XXI, encontramos pouca atenção dedicada à ordem das palavras. O fato não é de todo surpreendente se considerarmos que há um duplo uso da palavra sintaxe (*syn-taxis*). O primeiro uso, mais genérico, comparável ao latim *compositio* (*com-positio*), é o uso que ocorre na obra de Dionísio de Halicarnasso, *De compositione verborum*, e diz respeito meramente aos modos como podemos organizar as palavras usadas em conjunto. É também nesse sentido genérico que o termo é utilizado quando falamos em “sintaxe mimética”. O segundo sentido, já especializado, linguístico, dependente do conceito de função sintática, é o que encontramos nos tratados de sintaxe latina. Se há expectativa de se encontrar um tratamento da sintaxe mimética e da ordem das palavras num tratado de sintaxe latina, isso é em grande parte devido a esse duplo uso do termo “sintaxe”. Porém, ao explorar esse *corpus* com o nosso presente objetivo, é preciso ter em mente o que Ernout e Thomas (2002 [1951], p. 161) expõem de maneira direta e precisa: “a manutenção da flexão nominal fez com que a ordem das palavras nunca tenha assumido, em latim, função sintática”³¹.

A despeito disso, dentre os tratados de sintaxe latina a que tivemos acesso³², encontramos tópico reservado ao tratamento da questão da ordem das palavras em dois deles. Em sua *Sintaxe latine*, Ernout e Thomas (2002 [1951]) reservam três das 522 páginas ao tópico. Nessas três páginas, os autores remetem, logo de início, à tríade de Marouzeau (1922, 1938, 1949), em seguida, tratam muito brevemente de expressões com ordem fixa, das posições que as palavras tendem a ocupar na frase segundo sua classe gramatical ou sua função sintática e de como a quebra dessas posições mais frequentes (não-marcadas) é frequentemente motivada pela necessidade pragmática de destacar algum termo na frase. Um breve olhar sobre os exemplos utilizados pelos autores pode ser esclarecedor:

Gráfico 1. Distribuição por autores dos exemplos citados no capítulo *L'ordre des mots* em Ernout e Thomas (2002 [1951]).

³¹ “Le maintien de la flexion nominale a fait que l'ordre des mots n'a jamais pris en latin de signification syntaxique”.

³² O tratado conciso de M. Bizon (1965) dedica um breve capítulo às figuras de estilo relacionadas à sintaxe (anacoluto, assíndeto, elipse, hendíade, hysteron-proteron, litote, parataxe, prolepse, silepse, tmese e zeugma) sem, no entanto, mencionar possíveis motivações miméticas. A. C. Juret (1933) e Climent (1992) não dedicam nenhum capítulo ao tema e Lakoff (1968) estuda a sintaxe latina da perspectiva da teoria chomskiana da gramática transformacional. Sua abordagem, focada nas relações funcionais entre as palavras na oração, permanece quase sempre restrita a um nível mais abstrato (a estrutura profunda) e não surpreende que passe ao largo da sintaxe mimética, fenômeno eminentemente ligado à manifestação concreta (estrutura de superfície) das orações e períodos.

FONTE: Elaborado pelo autor.

Com exceção de Virgílio, citado apenas uma vez³³, todos os exemplos são extraídos de obras em prosa ou comédias. Ernout e Thomas (2002 [1951], p. 163) reconhecem, na nota que encerra o tópico, que

Por outro lado, as indicações precedentes, por mais que sejam vagas, ainda assim aplicam-se somente à prosa. Os poetas usam liberdades muito maiores: inversões, cavalgamentos, disjunções, etc. — *por rebuscamento de estilo ou simplesmente por comodidade métrica*³⁴.

Ao apresentar as causas da maior liberdade dos poetas e da consequente não aplicação estrita das regras pragmáticas a seus escritos, os autores estão implicitamente justificando sua omissão. Aqui, as *recherches de style*, dentre as quais deve ser incluída a sintaxe mimética, são apenas mencionadas e, ainda assim, num contexto de preterição, pois são elas, juntamente às coerções métricas, que justificam o não tratamento de obras poéticas num tratado geral de sintaxe latina³⁵.

Algumas palavras ainda são necessárias para explicar a marcante presença dos comediógrafos entre os exemplos. Os estudos de De Melo (2011) acerca do latim das comédias ajudam a entender porque os dois comediógrafos latinos, notadamente Plauto, podem, à revelia

³³ Os autores utilizam *Aen.* VI, 341-2 para ilustrar a regra de que “o vocativo é ordinariamente posposto” (2002 [1951], p. 161).

³⁴ Destaque nosso: “D’autre part, les indications précédentes, si vagues qu’elles soient, ne s’appliquent qu’à la prose. Les poètes usent des libertés beaucoup plus grandes: inversions, réjets, disjonction, etc. — par recherche de style ou simplement par commodité métrique”.

³⁵ Aparentemente, subentende-se que tais assuntos extrapolariam o âmbito da sintaxe, relegando-os aos estudos estilísticos.

do que dizem Ernout e Thomas na nota transcrita acima, aparecer a par dos prosadores num capítulo em que se pretende tratar de como a ordem das palavras em latim é pragmaticamente determinada e na qual os autores deliberadamente evitam adentrar a seara da estilística:

A maior influência que o metro exerce sobre a sintaxe da poesia Clássica diz respeito a padrões de ordenação das palavras. A ordem das palavras na prosa Clássica é menos sintaticamente e mais pragmaticamente determinada do que na maior parte das línguas europeias modernas. Na poesia clássica, a influência da pragmática não aumenta, mas a da sintaxe diminui ainda mais em favor das forças métricas. Os dois metros mais comuns da comédia, o senário iâmbico e o septenário trocaico, podem de maneira relativamente livre substituir sílabas pesadas por leves e duas sílabas leves por uma única pesada. Será que essa grande liberdade métrica conduz a uma ordem das palavras mais prosaica e sintaticamente determinada?

A comédia segue as regras mais fundamentais de ordenação das palavras da mesma forma que a prosa. [...] O metro de fato tem influência na ordem das palavras em Plauto, mas não é uma influência que seja tão grande a ponto de obliterar as regras sintáticas e pragmáticas que determinam a ordem das palavras na prosa³⁶. (DE MELO, 2011, p. 328-330).

Mais um importante ponto a ser notado neste grupo de exemplos é o fato de que, com exceção de Virgílio e Petrônio, citados apenas uma vez cada, todos os exemplos são extraídos de obras da era republicana. Os prosadores Cícero e César, conhecidos por sua regularidade exemplar e cuja presença é predominante aqui, contrastam fortemente com um prosador como Tácito (sécs. I-II d. C.) com sua sintaxe entrecortada típica da historiografia.

Apesar de também não dedicar um capítulo especificamente ao tratamento da ordem das palavras, Riemann (1942, p. 6-7) dedica breve parágrafo a uma advertência acerca das especificidades da sintaxe poética. Abaixo, transcrevemos integralmente o trecho, que parece explicar a delimitação do escopo de Ernout e Thomas:

É preciso distinguir com cuidado a sintaxe poética da sintaxe da prosa. A sintaxe poética, mesmo na era clássica, apresenta uma quantidade de construções que, na prosa literária, eram consideradas como incorretas. É preciso destacar particularmente que os poetas (Virgílio, Horácio, etc.), frequentemente sob influência dos modelos gregos, tentaram reviver certo número de torneios [sintáticos] comuns outrora ao grego e ao latim, e banidos do bom uso em latim ou caídos em desuso. Em prosa, ao contrário, esses helenismos ou pretensas imitações da sintaxe grega são, em geral, muito raras.

³⁶ “The greatest influence metre exerts on the syntax of Classical poetry concerns word order patterns. Word order in Classical prose is less syntactically and more pragmatically determined than in most modern European languages. In Classical poetry, the influence of pragmatics does not increase, but that of syntax further decreases in favour of metrical forces. The two most common metres of comedy, the iambic senarius and the trochaic septenarius, can relatively freely substitute heavy syllables for light ones and two light syllables for a single heavy one. Does this greater metrical freedom lead to a more prosaic, syntactically determined word order? Comedy follows the most fundamental word order rules in the same way as prose.[...] Metre does indeed have an influence on word order in Plautus, but it not an influence that is so great as to obliterate the syntactic and pragmatic rules determining word order in prose”.

À medida que a prosa literária declina, a diferença entre a sintaxe da prosa e a da poesia tende a desaparecer gradativamente. Já em Salústio e Tito Lívio encontramos diversas construções que, antes deles, pertenciam, de maneira mais ou menos exclusiva, à sintaxe poética: o número dessas construções aumenta ainda mais tarde, por exemplo em Tácito. Mas a partir dessa época, as duas sintaxes divergem novamente; a prosa persegue sua evolução, ao passo que a poesia, fixada em seus modelos imitados fielmente, apresenta aproximadamente o mesmo aspecto durante cinco séculos. No fim da Antiguidade, é a língua poética que se aproxima o máximo da prosa clássica.³⁷

Muito mais relevante para a nossa pesquisa é o que encontramos na *Introducción a la sintaxis estructural del latín*, de Lisardo Rubio (1982 [1966]). O tratado tem toda a sua quarta parte dedicada ao estudo da oração latina, sendo seu primeiro capítulo (p. 191-233) dedicado especificamente à ordem das palavras no latim clássico. Rubio (1982, p. 191) inicia o capítulo fazendo constatação que confirma o resultado que encontramos em nossa recensão:

O primeiro autor moderno que se interessou pela ordem das palavras nas línguas clássicas foi H. Weil (*De l'ordre des mots dans les langues anciennes comparées aux langues modernes*, Paris, 1844, 2.a ed. 1869). O interesse pela questão manteve-se em nível apreciável até princípios do século atual; desde então, decresceu consideravelmente: para comprovar isso, basta recorrer a nossos repertórios bibliográficos. Os manuais universitários mais utilizados atualmente ou não tocam de nenhuma forma na questão ou passam por ela rapidamente, como sobre brasas, se é que chegam a aludir a ele. Os manuais a que nos referimos são, concretamente, as sintaxes latinas, já que não se pode relegar a ordem das palavras a um lugar fora da sintaxe e, por outro lado, não há problema mais propriamente sintático do que a ordenação dos elementos que integram a unidade da frase.³⁸

³⁷ Os grifos e sinais na transcrição que segue, aparecem no original: “De la syntaxe de la prose il faut distinguer avec soin la **syntaxe poétique**. Cette dernière, même à l’époque classique, présente une quantité de constructions qui, dans la prose littéraire, étaient considérées comme incorrectes. Il faut remarquer en particulier que les poètes (VIRGILE, HORACE, etc.), [souvent] sous l’influence des modèles grecs, ont essayé de faire revivre un certain nombre de tours communs autrefois au grec et au latin, et exclus du bon usage en latin ou tombés en désuétude. En prose, au contraire, ces hellénismes ou imitations voulues de la syntaxe grecque sont, en général, fort rares. À mesure que la prose littéraire décline, la différence entre la syntaxe de la prose et celle de la poésie tend à s’effacer de plus en plus. Déjà chez SALLUSTE et chez T. LIVE on rencontre diverses constructions qui, avant eux, appartenaient, d’une façon plus ou moins exclusive, à la syntaxe poétique: le nombre de ces constructions augmente encore plus tard, par exemple chez TACITE. Mais à partir de cette époque, les deux syntaxes divergent de nouveau; la prose poursuit son évolution, tandis que la poésie, fixée dans des modèles imités fidèlement, présente à peu près le même aspect pendant cinq siècles. À la fin de l’antiquité, c’est la langue poétique qui se rapproche le plus de la prose classique”. É de notar que, mais do que por uma questão de época, os historiógrafos Salústio, Tito Lívio e Tácito não podem ilustrar a comparação entre prosa e poesia, pois a elocução historiográfica é tradicionalmente dissimétrica, em oposição ao estilo periódico que vemos na oratória. Veja-se Aristóteles (*Rh.* III, 12 [1413b]). Também Cícero (*De optimo genere oratorum*, V, 15-VI, 16).

³⁸ “El primer autor moderno que se ha interesado por el orden de las palabras en las lenguas clásicas ha sido H. Weil (*De l'ordre des mots dans les langues anciennes comparées aux langues modernes*, París, 1844, 2.a ed. 1869). El interés por la cuestión se ha mantenido a cierto apreciable nivel hasta principios del siglo actual; desde entonces ha decrecido muy sensiblemente: basta para comprobarlo recorrer nuestros repertorios bibliográficos. Los manuales universitarios más utilizados en la actualidad no tocan en absoluto el problema o pasan rápidamente, como sobre ascuas, si aluden a él. Los manuales a que nos referimos son concretamente las sintaxis latinas, ya que no puede asignarse al orden de palabras un lugar fuera de la sintaxis y, por otra parte, no hay problema más propriamente sintático que la ordenación de los elementos que integran la unidad de la frase”.

Indo um pouco além, Rubio (1982, p. 191-192) sugere uma explicação para esse esquecimento do problema da ordem das palavras nas sintaxes latinas ao longo do século XX:

Talvez a razão do escasso interesse pela ordem das palavras latina seja explicada, em grande parte, pela própria obra de Weil e de seus seguidores, cuja doutrina, mais propriamente negativa, impôs-se com demasiada facilidade no âmbito de nossos estudos. As conclusões de Weil, aceitas praticamente sem reservas, são estas: em comparação com as línguas modernas, que são línguas de construção fixa, as línguas antigas são línguas de construção livre; por certo os latinos têm marcada predileção por colocar seus verbos depois dos complementos; certamente também há em latim muitos casos de palavras fixas; porém, não cabe pretender fundar sobre essas observações um sistema de construção usual já que qualquer regra se veria “cem vezes quebrada” em cada página de qualquer autor latino.³⁹

Rubio (1982, p. 192) prossegue notando que mesmo os poucos autores que trataram do tema durante aquele período (e ele se refere nomeadamente à “tão manuseada e tantas vezes reeditada e traduzida estilística latina de E. Berger, com suas 70 páginas sobre a ordem das palavras” e aos “três volumes de Marouzeau sobre o tema”) tiveram efeito contraproducente:

Segundo esses autores, são tantos os princípios reguladores da ordem e tantas as exceções e contraexceções a levar em conta que o leitor acaba se perguntando se suas regras merecem ser recordadas, ou se o título apropriado a seus trabalhos seria “a ordem” ou “a desordem” das palavras em latim.⁴⁰

Rubio (1982, p. 192-199) argumenta que os latinos tinham evidente consciência de uma ordem natural (não-marcada) das palavras e se vale de testemunhos de Quintiliano (*Inst.* I, 5, 39; VIII, 2, 22; VIII, 6, 62-64; IX, 1, 6-7; IX, 3, 91; IX, 4, 26-27; IX, 4, 32), Cícero (*Orator*, 201, 202, 219), Sêneca (*Ep.* 100, 5; 114, 7 e 16) e do autor da *Retórica a Herênio* (IV, 32, 44; IV, 12, 18) para demonstrá-lo. Na sequência (p. 199-203), busca identificar os padrões desse *ordo rectus* e suas exceções típicas (p. 203-215). É, no entanto, quando Rubio (1982, p. 216-217) considera “a ordem das palavras como indício de orientação estilística” e, mais especificamente, as distinções entre prosa e poesia quanto a esse ponto que encontramos o trecho mais significativo de seu tratado no que diz respeito à nossa busca por referências à sintaxe mimética nos tratados modernos de sintaxe latina. Depois de mostrar que Cícero

³⁹ “Tal vez la razón del escaso interés por el orden de las palabras latinas se explique, en buena medida, por la propia obra de Weil y de sus seguidores, cuya doctrina, más bien negativa, se ha impuesto con demasiada facilidad en el ámbito de nuestros estudios. Las conclusiones de Weil, aceptadas prácticamente sin reservas, vienen a ser éstas: Frente a las lenguas modernas, que son lenguas de construcción fija, las lenguas antiguas son lenguas de construcción libre; es cierto que los latinos tienen marcada predilección por colocar sus verbos después de los complementos; es cierto igualmente que hay en latín muchos giros de palabras fijas; pero no cabe pretender fundar sobre esas observaciones un sistema de construcción usual ya que cualquier regla se vería “cien veces quebrantada” en cada página de cualquier autor latino”.

⁴⁰ Según estos autores son tantos los principios reguladores del orden y tantas las excepciones y contraexcepciones a tener en cuenta que el lector acaba preguntándose si sus reglas merecen ser recordadas o si el título apropiado a sus trabajos es el de “el orden” o el “desorden” de las palabras en latín.

(*Orator*, 66-68) aponta a liberdade na colocação das palavras como principal diferencial dos poetas em comparação aos oradores, Rubio (1982, p. 217) faz breve mas significativa análise de Catulo (XLIV, 7-9), “um texto poético dos mais audazes que se podem citar”:

malam que <u>pectore</u> expuli tussim	e expulsei do peito a tosse feia
non inmerenti <u>quam</u> mihi meus venter	que meu ventre me deu, que mereci
dum sumptuosas appeto, dedit cenas	de apetecer as ceias suntuosas. ⁴¹

No trecho, vemos duas disposições miméticas. Primeiro, quando fala que expulsou (*expuli*) a má tosse (*malam tussim*) de seu peito (*pectore*), Catulo parece deliberadamente desenhar essa expulsão ao colocar as duas palavras do sintagma *malam tussim* nas duas margens do verso, como que a jorrar do peito (*pectore*) ao centro. No verso seguinte, porém, quando volta no tempo para contar como seu ventre (*meus venter*) merecidamente lhe deu essa tosse, Catulo põe diante de nossos olhos a presença dessa tosse (na forma do pronome relativo *quam*) em seu interior (isto é, em meio ao sintagma *non inmerenti mihi*). Rubio (1982, p. 217) não faz menção explícita a esses detalhes. Ainda assim, vale a pena reproduzirmos sua significativa análise do trecho:

Neste famoso texto de Catulo são três (de um total de quinze) as palavras deslocadas: *tussim*, *quam*, *cenas*. Que efeitos justificam a estranha disposição? Tratando-se de poesia é comum que se dê uma resposta fácil: as necessidades métricas. Essa explicação nos pareceria válida se estivéssemos diante de um versificador medíocre, mas um grande poeta não se conforma nunca, ou quase nunca, em meramente preencher corretamente o esquema métrico. Raramente sairemos de mãos vazias se refletirmos sobre as construções anômalas para descobrir a intenção do poeta. Aqui, o *quam* produz uma disjunção que sublinha com eficácia o *non inmerenti... mihi*; esta primeira *exornatio* incide sobre outra *exornatio*, a saber, a litote *non inmerenti* (em lugar do usual *bene merenti*). Com os outros dois deslocamentos, parece-nos que Catulo buscou para os três substantivos uma disposição que materializasse arquitetonicamente, *ad oculos*, a relação existente entre três realidades: a tosse, a gula, os banquetes.⁴²

Ainda que, de fato, não faça menção explícita àquelas duas ocorrências de sintaxe mimética que vimos nos versos de Catulo, sobressai nesta análise a consideração de motivações visuais

⁴¹ Tradução de João Angelo Oliva Neto (1996, p. 97).

⁴² “En este famoso texto de Catulo son tres (sobre un total de quince) las palabras desplazadas: *tussim*, *quam*, *cenas*. ¿Qué efectos justifican la extraña disposición? Tratándose de poesía suele prodigarse una respuesta fácil: la de las necesidades métricas. Tal explicación nos parecería válida frente a un vulgar versificador; pero un gran poeta no se conforma nunca, o casi nunca, con rellenar correctamente el esquema métrico. Rara vez saldremos defraudados si reflexionamos sobre las construcciones anómalas para descubrir la intencionalidad del poeta. Aquí el *quam* produce una disyunción que ya subraya eficazmente el *non inmerenti... mihi*, esta primera *exornatio* incide sobre otra *exornatio*, a saber la litote *non inmerenti* (frente al vulgar *bene merenti*). Con los otros dos desplazamientos nos parece que Catulo buscó para los tres substantivos una disposición que materializara arquitectónicamente, *ad oculos*, la relación existente entre tres realidades: la tos, la glotonería, los banquetes”.

para a organização dos versos e a percepção de que, em se tratando de grandes poetas, as elocuções poéticas que distam do uso comum (do *ordo rectus*) devem despertar nossa atenção e curiosidade para a busca de seu sentido e intencionalidade latente, e que quando atribuímos elocuções como essas à mera *pedum necessitas* estamos nos “livrando” do trabalho de tentar compreendê-las, mas também estamos passando ao largo de bolsões de sentido que, desse modo, permanecem inexplorados e não percebidos por nós.

1.2 Estilística

Se a ausência de tratamento da sintaxe mimética nos tratados de sintaxe não é de todo surpreendente, tendo em vista que, como bem notam Ernout e Thomas (2002 [1951], p. 161), “a manutenção da flexão nominal fez com que a ordem das palavras nunca tenha assumido, em latim, função sintática”⁴³, surpreendente, no entanto, é a ausência de referências nos trabalhos sobre estilística. Talvez a análise diacrônica de Riemann explique por que entre os trabalhos de estilística latina encontremos situação tão similar a esta que encontramos entre os tratados de sintaxe. Como exemplo, lancemos breve olhar ao *Stylistique Latine*, de Berger (1933), que é, além de Marouzeau (1946), o único onde encontramos capítulo especificamente dedicado à ordem das palavras. Os 425 exemplos citados no capítulo se distribuem por apenas nove autores do seguinte modo:

AUTOR	NÚMERO DE EXEMPLOS ⁴⁴
Cícero	336 (79,05 %)
César	36 (8,47 %)
Tito Lívio	24 (5,64 %)
Cornélio Nepos	20 (4,7 %)
Salústio	4 (0,94 %)
<i>Retórica a Herênio</i>	2 (0,47 %)

⁴³ “Le maintien de la flexion nominale a fait que l’ordre des mots n’a jamais pris en latin de signification syntaxique”.

⁴⁴ Os números relativos a esta quarta parte não distam dos números relativos à totalidade do tratado, no qual Cícero é de longe o autor mais recorrente, com 2.637 citações (77,06 %), César é o segundo, com 281 citações (8,21 %) e Tito Lívio, o terceiro, com 222 citações (6,48 %). Ovídio é citado apenas duas vezes ao longo de todo o tratado (0,05 %) e poetas como Propércio, Tibulo, Lucano e Marcial não são citados.

Sêneca Rétor	1 (0,23 %)
Justino	1 (0,23 %)
Terêncio	1 (0,23 %)

As similaridades com o que observamos em Ernout e Thomas (2002 [1951]) são evidentes. Mais uma vez, a única obra em verso citada é uma comédia e, mais uma vez, temos considerável predominância de autores anteriores ao período imperial, com a notável exceção do historiador Tito Lívio. Também as justificativas de Berger (1933, p. 312) assemelham-se às de Ernout e Thomas:

A ordem das palavras e das proposições na frase é muito mais livre em latim do que em francês, sem que, no entanto, tal liberdade seja absoluta. Sobretudo em prosa, há sequências de palavras consagradas pelo uso, dentre as quais umas devem sempre ser mantidas, outras devem ser mantidas sempre que não houver razão específica para afastar-se delas. Em toda parte onde houver escolha, dois guias devem direcioná-la: o espírito e o ouvido. O espírito estará satisfeito se a ordem adotada puser em relevo o sentido da frase; o ouvido, se ela faz reinar o ritmo e a harmonia⁴⁵.

Em ambos temos o reconhecimento de uma dupla motivação para as diferenças entre prosa e poesia no que diz respeito à ordem das palavras: de um lado, o metro e questões de eufonia; do outro lado, buscas por efeitos estilísticos e busca de expressividade. Naturalmente, a sintaxe mimética que aqui estudamos integra este último campo, já que ela é uma das formas de pôr “em relevo o sentido da frase”. Todavia, nas 69 páginas do tópico, Berger não chega a mencionar a sintaxe mimética⁴⁶, permanecendo restrito às mesmas motivações pragmáticas evocadas por Ernout e Thomas (2002 [1951]).

Apesar de se encontrar entre as obras listadas na recensão de Dainotti (2015), o *Traité de stylistique latine* de Marouzeau (1946, p. 324) tem apenas um breve parágrafo a respeito de alguma motivação icônica para a ordem das palavras, limitando-se à iconicidade temporal e, ainda assim, para descartá-la como “simples curiosidade”:

Pode-se constatar que por vezes a ordem das palavras parece corresponder à ordem na qual se apresentam os fatos que são relatados: *hostis urbem* (o inimigo diante da

⁴⁵ “L’ordre des mots et des propositions dans la phrase est beaucoup plus libre en latin qu’en français, sans l’être pourtant d’une manière absolue. En prose surtout, il y a des successions de mots consacrées par l’usage, dans les unes doivent être conservées toujours, les autres toutes les fois qu’il n’y a pas de raison particulière pour s’en écarter. *Partout où l’on a le choix, deux guides doivent le diriger: l’esprit et l’oreille*. L’esprit sera satisfait si l’ordre adopté met en relief le sens de la phrase; l’oreille, s’il y fait régner le nombre et l’harmonie”.

⁴⁶ Em favor de Berger, é importante notar que ele tem o cuidado de fazer a seguinte ressalva: “A ordenação da frase latina é uma arte difícil, e ainda não terminamos de revelar alguns de seus segredos”. “C’est un art difficile que celui de l’ordonnance de la phrase latine, et l’on n’a pas achevé d’en dévoiler certains secrets” (BERGER, 1933, p. 312).

cidade) *impetu facto* (o ataque) *captam* (a tomada) *diripuit* (a pilhagem), ou à ordem na qual eles podem se apresentar ao espírito de quem está falando: *Me! me!* (sou eu) *adsum* (eu que estou aqui) *qui feci* (eu sou o autor); *in me conuertite ferrum!* (a mim o castigo). **Simples curiosidades, que não se prestam a nenhuma sistematização.**⁴⁷

Nisbet (1999, p. 140), tratando especificamente da ordem das palavras em Horácio, vai um pouco mais longe ao citar exemplos de iconicidade espacial no único parágrafo que dedica à sintaxe mimética. Entretanto, ainda que reconhecendo a existência do fenômeno, não dista muito de Marouzeau quanto à avaliação de sua importância:

Por vezes, diz-se que a ordem das palavras na poesia clássica corresponde à situação descrita (WILKINSON, 1963, 65-66)⁴⁸; assim, em 1.5.1, “quis multa gracilis te puer in rosa”, a garota e o garoto estão no meio do verso e circundados por *multa rosa*, e em 3, “grato Pyrrha, sub antro”, *Pyrrha* está de fato cercada por *grato antro*. **Este aspecto dos hipérbatos de Horácio é, quando muito, subsidiário, já que afeta uma proporção muito pequena do material;** veja, por exemplo, 1.3.21ff. “nequiquam deus abscidit | prudens Oceano dissociabili | terras”, em que a colocação artificial de *terras* convém a uma explicação especial (devo essa sugestão ao Dr. S. J. Harrison), 4.3.14f. “dignatur suboles inter amabilis | vatum ponere me choros”. Por um fenômeno mais geral, um vocativo é cercado por palavras apropriadas à pessoa a quem se dirige: assim, em 1.5.3 (citado acima) a caverna é grata a Pirra, em 1.17.10 “utcumque dulci, Tydari, fistula”, Tíndaris pode aproveitar a flauta porque ela própria é musicista (Fraenkel), em 2.1.14 “et consulenti Pollio curiae”, o republicano Polião está associado à sede do Senado (é desnecessário acrescentar que ele [Polião] está dentro do Senado), em 3.29.3 “cum flore, Maecenas, rosarum”, as rosas adaptam-se ao notório sibarita.⁴⁹

1.3 Estudos específicos sobre ordem das palavras em latim

Lateiner (1990, p. 207) refere que, antes dele,

Outros críticos estudaram ordem vocabular esquematizada em latim, mas geralmente investigam padrões formais, “versos áureos” e outras coisas do mesmo tipo, não o

⁴⁷ “On peut constater que parfois l’ordre des mots semble répondre à l’ordre dans lequel se sont présentés les faits qu’on rapporte: *hostis urbem* (l’ennemie devant la ville) *impetu facto* (l’assaut) *captam* (la prise) *diripuit* (le pillage), ou à l’ordre dans lequel ils peuvent s’être présentés à l’esprit du sujet parlant: *Me! me!* (c’est moi) *adsum* (me voici) *qui feci* (je suis l’auteur); *in me conuertite ferrum!* (à moi le châtement). Simples curiosités qui ne prêtent à aucune systématisation”.

⁴⁸ Trata-se da primeira edição de *Golden Latin Artistry*. Nesta dissertação, utilizamos a segunda edição da obra de Wilkinson (1970).

⁴⁹ Tradução e negrito nossos: “The word order of classical poetry is sometimes said to correspond to the situation described (Wilkinson (1963, 65-66)); thus at 1.5.1 ‘quis multa gracilis te puer in rosa’ the girl and the boy are in the middle of the line surrounded by *multa rosa*, and in 3 ‘grato Pyrrha, sub antro’ *Pyrrha* is indeed enclosed by *grato antro*. This aspect of Horace’s hyperbata is subsidiary at most, for it affects a very small proportion of the material; see for instance 1.3.21ff. ‘nequiquam deus abscidit | prudens Oceano dissociabili | terras’, where the artificial placing of *terras* suits a special explanation (I owe this suggestion to Dr S. J. Harrison), 4.3.14f. ‘dignatur suboles inter amabilis | vatum ponere me choros’. By a more general phenomenon a vocative is enclosed by words appropriate to the person addressed: thus at 1.5.3 (cited above) the cave is welcome to Pyrrha, at 1.17.10 ‘utcumque dulci, Tyndari, fistula’ Tyndaris may enjoy the pipe because she is herself musician (Fraenkel), at 2.1.14 ‘et consulenti Pollio curiae’ the republican Pollio is associated with the senate-house (it is pointless to add that he is inside it), at 3.29.3 ‘cum flore, Maecenas, rosarum’, the roses suit the notorious sybarite”.

posicionamento funcional, a correspondência do sentido com o arranjo físico das palavras. A ação de uma narrativa, no entanto, pode ser imitada pela ordem das palavras em uma linguagem altamente inflectida. Um autor propenso a quebra-cabeças como Ovídio aproveita a sintaxe mimética para suas surpresas intelectuais. Não apareceu ainda uma ampla consideração desta faceta da técnica poética latina⁵⁰.

O próprio Lateiner refere então A. M. Young (1933), que “incorretamente pensou que era peculiar a Virgílio representar ‘pictoricamente no arranjo de suas palavras exatamente o que ele relata’”⁵¹. Young (1932), Ullmann (1919) e Walker (1918) podem ser citados como exemplos de estudos acerca de aspectos formais da ordem das palavras em latim não incluindo referência à iconicidade. Além desses, é necessário mencionar três estudos mais amplos e recentes: Bauer (2009) ; Devine e Stephens (2006), o mais extenso; e Panhuis (1982), que estudam a ordem das palavras em latim segundo perspectivas tipológico-funcionais, isto é, considerando a ordem de palavras básica da língua latina e os efeitos de sentido e ênfase relacionados a ordens de palavras que alteram o padrão básico.

Embora não trabalhem com a sintaxe mimética, as conclusões desses trabalhos formam uma boa base para contraste, uma vez que, se num verso uma ordenação marcada não puder ser satisfatoriamente explicada por razões pragmático-funcionais expostas nesses trabalhos e essa ordenação estiver em relação icônica com o conteúdo da frase, teríamos um indício da intencionalidade dessa iconicidade: o autor chega a forçar uma ordem de palavras incomum para engendrará-la.

⁵⁰ “Other critics have studied “schematized word-order” in Latin, but they generally investigate formal patterning, “golden lines” and such, not functional positioning, the matching of sense to the physical arrangement of words. The action of a narrative, however, can be imitated by the order of words in a highly inflected language. A puzzle-minded author like Ovid enjoys mimetic syntax for its intellectual surprises. No extended consideration of this facet of Latin poetic technique has appeared”.

⁵¹ “Incorrectly thought it was peculiar to Vergil to represent ‘pictorially in the arrangement of his words exactly what he relates’”. De todo modo, vale ainda lembrarmos com Parks (2015, p. 141) que “[m]any Ovidian critics, including Richard F. Thomas and Niklas Holzberg, would agree that Ovid was greatly influenced by Vergil. The discursive characteristics and thematic material of Ovid’s *Metamorphoses* and *Amores* echo those of Vergil’s *Aeneid*”.

2 REFERÊNCIAS À SINTAXE MIMÉTICA EM AUTORES ANTIGOS

“*A literatura é a contestação da filologia*”.
Michel Foucault (2012, p. 415).

2.1 As referências antigas mencionadas por Lateiner (1990) e Dainotti (2015)

Nos poucos estudos modernos sobre a sintaxe mimética e outros recursos de mimese visual na poesia antiga, é comum o autor começar justificando seu trabalho e argumentando pela validade dele, isto é, pela realidade do fenômeno de que trata. Dainotti (2015, p. 7) afirma:

Rastrear essa característica da língua em textos clássicos não é um estudo espúrio, contaminado por uma perspectiva exclusivamente moderna; os próprios escritores antigos entendiam o valor da iconicidade como um elemento de expressividade, não apenas na versificação, mas também na observação teórica.⁵²

E a seguir apresenta dois exemplos para atestar sua afirmação: Dionísio de Halicarnasso (*Comp.* XX) e a existência dos poemas figurados, de que cita o exemplo da *Syrinx* outrora atribuída a Teócrito. É preciso reconhecer que nenhum dos exemplos representa atestação contundente no que diz respeito aos diagramas visuais, formas de iconicidade entre as quais se inclui a sintaxe mimética⁵³.

Em *Comp.* XX, 6, tratando do decoro (πρέπον), que “é a adequação [do discurso] aos personagens e aos assuntos”, Dionísio fala de uma forma de imitação natural:

οἱ αὐτοὶ ἄνθρωποι ἐντῇ αὐτῇ καταστάσει τῆς ψυχῆς ὄντες ὅταν ἀπαγγέλλωσι πράγματα οἷς ἀνπαραγενόμενοι τύχωσιν, οὐχ ὁμοίᾳ χρώνται συνθέσει περὶ πάντων ἀλλὰ μιμητικοὶ γίνονται τῶν ἀπαγγελλομένων καὶ ἐν τῷ συντιθέναι τὰ ὀνόματα, οὐδὲν ἐπιτηδεύοντες ἀλλὰ φυσικῶς ἐπὶ τοῦτο ἀγόμενοι. ταῦτα δὴ παρατηροῦντα δεῖ τὸν ἀγαθὸν ποιητὴν καὶ ῥήτορα μιμητικὸν εἶναι τῶν πραγμάτων ὑπὲρ ὧν ἂν τοὺς λόγους ἐκφέρῃ, μὴ μόνον κατὰ τὴν ἐκλογὴν τῶν ὀνομάτων ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν σύνθεσιν.⁵⁴

As mesmas pessoas, no mesmo estado de ânimo, quando narram acontecimentos que presenciaram, não fazem uso de um arranjo similar para todos, mas representam [μιμητικοὶ γίνονται] os acontecimentos narrados, inclusive com o arranjo [σύνθεσιν] das palavras, não de forma deliberada, mas por um instinto natural. O bom poeta e o bom orador devem levar isso em consideração e representar [μιμητικὸν εἶναι] os acontecimentos de que falam não só pela escolha das palavras, mas também pela sua colocação [σύνθεσιν].⁵⁵

⁵² “Tracing this characteristic of language in classical texts is not a spurious study, tainted by an exclusively modern perspective; the ancient writers themselves understood the value of iconicity as an element of expressiveness, not only in versification but also in theoretical observation”.

⁵³ Dainotti (2015, p. 10): “Nesse tipo de iconicidade, a relação entre os signos reflete a relação entre seus objetos”. “In this class of iconicity, the relationship between signs reflects the relationship between their objects”.

⁵⁴ Texto grego da edição de Ludwig Radermacher (1904). Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0586%3Achapter%3D20>>. Acesso em: 18 abr. 2019.

⁵⁵ Destaques nossos.

A ânsia por encontrar referências teóricas antigas pode nos levar a ignorar detalhes fundamentais. Dionísio fala de representar os fatos relatados também pelo arranjo das palavras e que isso se faz “por um instinto natural”. Tomado isoladamente, esse trecho poderia de fato se referir aos recursos de que estamos tratando. Todavia, para supor que Dionísio incluiria aqui uma tendência natural a uma iconicidade na apresentação dos acontecimentos no tempo ou da disposição das coisas no espaço, seria preciso ignorar *Comp.* V, onde o autor refuta a necessidade de aplicação do princípio estoico *naturam sequi* a este âmbito:

ἐδόκει δὴ μοι τῇ φύσει μάλιστα ἡμᾶς ἐπομένους οὕτω δεῖν ἀρμόττειν τὰ μόρια τοῦ λόγου, ὥς ἐκεῖνη βούλεται. αὐτίκα τὰ ὀνόματα πρότερα ἢ ξίου τὰ ττειν τῶν ῤημάτων (τὰ μὲν γὰρ τὴν οὐσίαν δηλοῦν, τὰ δὲ τὸ συμβεβηκός, πρότερον δ’ εἶναι τῇ φύσει τὴνοῦσίαν τῶν συμβεβηκότων) [...] οὐδεὶς ἂν εἶποι. ἔτι καὶ τότε ὥμην δεῖν μὴ παρέργως φυλάττειν, ὅπως τὰ πρότερα τοῖς χρόνοις καὶ τῇ τάξει πρότερα λαμβάνηται [...] νῆ Δία, φαίη τις ἂν, εἴ γε μὴ καὶ ἄλλα ἦν πολλὰ οὐχ οὕτω συντεταγμένα ποιήματα οὐδὲν ἦττον ἢ ταῦτα καλά [...]

Parecia-me que se deveria seguir [ἔπομαι] da melhor maneira possível a natureza [φύσει] e acomodar [ἀρμόττειν] as palavras como requer a natureza. Por exemplo, acreditava que os substantivos deveriam ser colocados antes dos verbos (pois os substantivos mostram as causas, ao passo que os verbos mostram o que aconteceu, e, naturalmente, a substância precede os acidentes) [...] ⁵⁶ Além disso, também julgava que deveríamos atentamente fazer com que o anterior no tempo aparecesse antes também na ordem [...] ⁵⁷ ‘Sim, por Zeus!’, alguém poderia dizer, se não fosse o fato de que há muitos outros versos que não estão ordenados dessa forma e não são menos belos do que esses [...] ⁵⁸.

É de notar ecos desse trecho em Quintiliano (IX, 4, 24-25):

Illa nimia quorundam fuit observatio, ut uocabula uerbis, uerba rursus aduerbiis, nomina adpositis et pronomibus essent priora. Nam fit contra quoque frequenter non indecore. Nec non et illud nimiae superstitionis, uti quaeque sint tempore, ea facere etiam ordine priora, non quin frequenter sit hoc melius, sed quia interim plus ualent ante gesta ideoque leuioribus superponenda sunt.

Exagerada revelou-se a norma de alguns, de que os nomes devem preceder aos verbos, os verbos aos advérbios, enquanto os substantivos devem vir antes dos adjetivos e dos pronomes; na verdade, muitas vezes se procede ao contrário e não sem elegância. Também não deixa de ser escrúpulo exagerado a exigência de que tudo quanto for anterior no tempo deva ser colocado antes na ordem, não porque essa não seja com frequência a melhor colocação, mas porque as coisas realizadas antes têm mais força e, por isso, devem ser colocadas antes do que as frívolas. ⁵⁹

Voltando a *Comp.* XX, para ilustrar sua afirmação reproduzida acima, Dionísio faz uma detida análise de *Od.* XI, 593-598, na qual mostra como Homero, através de uma variedade de efeitos sonoros, representa o esforço e a morosidade de Sísifo a arrastar o pedregulho para cima,

⁵⁶ Omitimos aqui os exemplos citados por Dionísio: *Od.* I, 1; *Il.* I, 1; *Od.* III, 1.

⁵⁷ Omitimos aqui os exemplos citados por Dionísio: *Il.* 1, 459 = II, 422; *Il.* IV, 125; *Od.* VI, 115-116.

⁵⁸ Omitimos aqui os exemplos citados por Dionísio: *Od.* XIV, 425; *Od.* III, 449-450. Miguel A. Márquez Guerrero (2001, p. 44, n. 37) informa que o princípio estoico seria defendido por Apolônio Díscolo em *Sintaxis*, 13.

⁵⁹ Tradução de Bruno Fregni Bassetto (2016).

seguida por veloz rolar da pedra até embaixo. Sem dúvida, a análise de Dionísio é uma atestação excepcional da consciência sobre formas de iconicidade verbal entre os críticos antigos⁶⁰, todavia, é preciso ressaltar que tal atestação se limita ao nível acústico, mais precisamente às formas de iconicidade classificadas por Dainotti (2015) como diagrama acústico.

Tendo isso em vista, parece-nos que a imitação natural mencionada por Dionísio (*Comp.* XX, 6), ainda que seja importante por levar em consideração a ordenação das palavras, não vai muito além daquela preconizada por Aristóteles (*Rh.* III, 1408a), exemplo também acolhido por Dainotti (2015, p. 7, n. 15):

τὸ δὲ πρέπον ἔξει ἡ λέξις, ἐὰν ἢ παθητικὴ τε καὶ ἡθικὴ καὶ τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀνάλογον. τὸ δ' ἀνάλογόν ἐστιν ἐὰν μήτε περὶ εὐόγων αὐτοκαθδάλως λέγεται μήτε περὶ εὐτελῶν σεμνῶς, μηδ' ἐπὶ τῷ εὐτελεῖ ὀνόματι ἐπὶ κόσμος; εἰ δὲ μή, κωμωδία φαίνεται, [...] παθητικὴ δέ, ἐὰν μὲν ἢ ὕβρις, ὀργιζομένου λέξις, ἐὰν δὲ ἀσεβῆ καὶ αἰσχροῦ, δυσχεραίνοντος καὶ εὐλαβουμένου καὶ λέγειν, ἐὰν δὲ ἐπαινετά, ἀγαμένως, ἐὰν δὲ ἐλεεινά, ταπεινῶς, καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων δὲ ὁμοίως. πιθανοὶ δὲ τὸ πρᾶγμα καὶ ἡ οἰκεία λέξις: παραλογίζεται τε γὰρ ἡ ψυχὴ ὡς ἀληθῶς λέγοντος.

A expressão possuirá forma conveniente [πρέπον] se exprimir emoções e caracteres, e se conservar a “analogia” [ἀνάλογόν] com os assuntos estabelecidos. Há analogia se não se falar grosseiramente acerca de assuntos importantes, nem solenemente de assuntos de pouca monta, nem se se colocarem ornamentos numa palavra vulgar, se assim não for, assemelha-se a um registro de comédia. [...] O discurso será “emocional” [παθητικὴ] se, relativamente a uma ofensa, o estilo for o de um indivíduo encolerizado; se relativamente a assuntos ímpios e vergonhosos, for o de um homem indignado e reverente; se sobre algo que deve ser louvado, o for de tal modo que suscite admiração; com humildade se sobre coisas que suscitam compaixão. E de forma semelhante nos casos restantes. O estilo apropriado torna o assunto convincente, pois, por paralogismo [παραλογίζεται], o espírito do ouvinte é levado a pensar que aquele que está falando diz a verdade.⁶¹

Aristóteles deixa claro tratar-se aqui de uma adequação/mimetização teatral (naquilo que o teatro tem de semelhante à oratória), o que se torna ainda mais explícito em *Rh.* III, 1413b, na sua oposição entre discursos orais e discursos escritos. Pseudo-Longino (*Subl.* XXII, 1) segue na mesma direção ao colocar em relevo o potencial do hipérbato para a expressão do *páthos*, ilustrando com o fr. 31 de Safo:

Τῆς δὲ αὐτῆς ιδέας καὶ τὰ ὑπερβατὰ θετέον. ἔστι δὲ λέξεων ἢ νοήσεων ἐκ τοῦ κατ' ἀκολουθίαν κεκινημένη τάξις καὶ οἷον εἰ χαρακτηριστικὴ ἐναγωνίου πάθους ἀληθέστατος. ὥς γὰρ οἱ τῷ ὄντι ὀργιζόμενοι ἢ φοβούμενοι ἢ ἀγανακτοῦντες ἢ ὑπὸ ζήλοτυπίας ἢ ὑπὸ ἄλλου τινὸς πολλὰ γὰρ καὶ ἀναρίθμητα πάθη καὶ οὐδ'

Nesta mesma categoria [das fontes do sublime] se devem colocar também os hipérbatos. Trata-se da alteração da ordem das expressões ou dos pensamentos, afastando-a da sequência normal, e é a marca mais verdadeira de uma emoção violenta. Com efeito, quem está realmente irado, ou com medo, ou indignado, ou sob o efeito da inveja ou de qualquer outra emoção (pois muitas e inumeráveis são as

⁶⁰ Vale destacar, nesse sentido, as palavras com que Dionísio inicia sua análise do trecho homérico: “Aqui, é o arranjo das palavras que mostra cada coisa que acontece: o peso da pedra, o penoso movimento a partir do chão, o apoiar-se sobre as pernas, o subir ao monte, a pedra empurrada para cima com fadiga; *ninguém poderia negar. E de onde surge cada um desses efeitos? Pois não ocorrem esponta-neamente nem por acaso*”. Não menos significativas são as palavras de encerramento: “*Muitos trechos similares poderiam ser destacados em Homero*, mas me parece que este basta para que possamos passar a outros temas”.

⁶¹ Tradução de Paulo Farmhouse Alberto (2012, p. 191).

ἂν εἰπεῖν τις ὅποσα δύναιτο, ἐκάστοτε παραπίπτοντες ἄλλα προθέμενοι πολλάκις ἐπ' ἄλλα μεταπηδῶσι, μέσα τινὰ παρεμβalόντες ἀλόγως, εἴτ' αὖθις ἐπὶ τὰ πρῶτα ἀνακυκλοῦντες καὶ πάντῃ πρὸς τῆς ἀγωνίας, ὥς ὑπ' ἀστάτου πνεύματος, τῇδε κάκεισε ἀγχιστρόφως ἀντισπόμενοι τὰς λέξεις τὰς νοήσεις τὴν ἐκ τοῦ κατὰ φύσιν εἰρμοῦ παντοίως πρὸς μυρίας τροπὰς ἐναλλάττουσι τάξιν: οὕτω παρὰ τοῖς ἀρίστοις συγγραφεῦσι διὰ τῶν ὑπερβατῶν ἡ μίμησις ἐπὶ τὰ τῆς φύσεως ἔργα φέρεται.⁶²

paixões, e ninguém seria capaz de dizer quantas existem) frequentemente, em tropeços sucessivos, antecipa uma coisa e logo salta para outra, e vai inserindo ainda outras pelo meio irracionalmente, e de novo volta ao ponto de partida e, devido à *extrema agitação provocada como que por um vento instável, atira as palavras e as ideias em sentido contrário*, para aqui e para ali, em mudanças súbitas, e altera a ordem, afastando-se da sequência que lhe era natural para andar continuamente às voltas. Assim também, *entre os melhores escritores, através dos hipérbatos, a imitação vai ao encontro das acções naturais*⁶³.

Pseudo-Longino (*Subl.* X, 3) vai um pouco além de Dionísio e Demétrio ao estabelecer um paralelo metafórico entre a agitação emocional e a agitação de uma tempestade. O autor do tratado *Sobre o Sublime* encerra sua análise de Safo com uma breve transição que confirma o paralelismo que ele mesmo estabelece entre uma alma agitada e um mar agitado:

πάντα μὲν τοιαῦτα γίνεται περὶ τοὺς ἐρῶντας, ἡ λήψις δ' ὥς ἔφην τῶν ἄκρων καὶ ἡ εἰς ταὐτὸ συναίρεσις ἀπειργάσατο τὴν ἐξοχὴν: ὄνπερ οἶμαι καὶ ἐπὶ τῶν χειμῶνων τρόπον ὁ ποιητὴς ἐκλαμβάνει τῶν παρακολουθούτων τὰ χαλεπώτατα.

Tudo isto acontece a quem ama mas, como dizia, foi a escolha dos elementos mais extremos e a sua ligação numa unidade que alcançou a excelência. É precisamente isto, julgo eu, que faz o Poeta [Homero] na descrição de tempestades: daquilo que lhes é próprio, escolhe os aspectos mais terríveis⁶⁴.

É justamente uma tempestade homérica (*Il.* XV, 624-628) que Pseudo-Longino (X, 6) nos apresenta na sequência, como mais uma mostra de uso bem sucedido dos mesmos recursos (a escolha cuidadosa dos termos e sua organização). Depois de apresentar os versos de Homero e compará-los com usos menos bem sucedidos, enceta uma breve mas significativa análise do engenho do Poeta:

ὁ δὲ ποιητὴς οὐκ εἰς ἅπαξ παρορίζει τὸ δεινόν, ἀλλὰ τοὺς αἰεὶ καὶ μόνον οὐχὶ κατὰ πᾶν κῶμα πολλάκις ἀπολλυμένους εἰκονογραφεῖ. καὶ μὴν τὰς προθέσεις ἀσυνθέτους οὕσας συναναγκάσας παρὰ φύσιν καὶ εἰς ἀλλήλας συμβιασάμενος ὑπὲρ θανάτοιο τῷ μὲν συνεμπίπτοντι πάθει τὸ ἔπος ὁμοίως ἐβασάνισεν, τῇ δὲ τοῦ ἔπους συνθλίψει τὸ πάθος ἄκρως ἀπεπλάσατο καὶ μόνον οὐκ ἐνετύπωσε τῇ λέξει τοῦ κινδύνου τὸ ἰδίωμα ὑπὲρ θανάτοιο φέρονται.

O Poeta, pelo contrário, *não limita o terror a uma só vez, mas desenha imagens* [εἰκονογραφεῖ]⁶⁵ *de homens que continuamente e quase a cada onda estão muitas vezes prestes a morrer*. Além disso, comprimindo preposições que por natureza não estão juntas (*hypek thanatoio* – do fundo da morte) e obrigando-as à união, torturou a palavra para a assemelhar ao sofrimento que se abateu sobre eles. E através da compressão das palavras representou a emoção de forma magnífica, e como que gravou na expressão o

⁶² Citamos o texto conforme estabelecido por Roberts (1907).

⁶³ Tradução de Marta Isabel de Oliveira Várzeas (2015, p. 73). Destaques nossos.

⁶⁴ Idem, p. 55.

⁶⁵ Literalmente, “iconografia”.

carácter específico do perigo: são trazidos do fundo da morte⁶⁶.

O que torna mais significativas as considerações do autor do tratado *Sobre o Sublime* quanto à ordem das palavras é que encontramos no mundo romano pelo menos duas atestações convincentes da consciência daqueles efeitos entre os poetas. Uma delas, a imitação das tempestades homéricas por Virgílio (*Aen.* I, 109), que será considerada mais adiante. A outra, a tradução de Safo (frag. 31) em Catulo 51. É notável como o poeta neotérico parece seguir as indicações feitas por Pseudo-Longino em sua análise do fragmento de Safo. Vasconcellos (2008, p. 19) chama atenção para o modo como, na segunda estrofe da tradução de Catulo, “os efeitos perturbadores da paixão sobre o eu poético são sugeridos também pela ordem expressiva das palavras, que apresenta os sintagmas *misero mihi* e *omnis sensus* com seus elementos respectivos separados e dispostos de uma forma intrincada”. A isso acrescentemos ainda o início da terceira estrofe, o verso 9, *lingua sed torpet* [...] (“mas torpece-me a língua”⁶⁷ ou, literalmente, “a língua *mas* se entorpece”): a conjunção adversativa *sed*, ao contrário de seu sinônimo *tamen*, é gramaticalmente (*latine*) preposta, de modo que esperaríamos ouvir *sed lingua torpet*: essa extravagante inversão ilustra, pela torção da língua, o *páthos* do eu poético para o qual Pseudo-Longino (*Subl.* X, 1) chama a atenção em Safo ao apontar o modo como a poeta grega aproxima termos contrastantes⁶⁸.

Dainotti (2015, p. 7, n. 16) evoca ainda o *De Elocutione*, de Demétrio, que, além de confirmar a análise de Dionísio de Halicarnasso ao citar *Od.* XI, 596 como exemplo de hiato icônico⁶⁹, seria “um tratado que apresenta muitas observações interessantes sobre iconicidade”. Pouco adiante, Dainotti (2015, p. 9, n. 24), após mencionar o trecho de Sêrvio Honorato (*Ad Aen.* IX, 503) que atesta a percepção das imagens acústicas entre os comentadores antigos, aponta-nos uma dessas observações numa última referência a Demétrio:

Uma observação adicional sobre iconicidade (muitas outras podem ser encontradas nos críticos antigos) é fornecida por Demétrio (par. 176), que, percorrendo acerca da

⁶⁶ Ibidem, p. 57. A tradutora salienta ainda, em nota ao trecho, como a preposição “Hypek resulta da junção, completamente estranha à prosa grega, de duas preposições – hypo e ek”.

⁶⁷ Tradução de Oliva Neto (CATULO, 1996, p. 102). Devemos essa leitura ao prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa que, no âmbito da disciplina Latim VI: língua e cultura do curso de licenciatura em Letras da Universidade Federal do Ceará, nos apontou diversos exemplos de sintaxe mimética em poetas romanos.

⁶⁸ A tradução de Catulo é caracteristicamente criativa. Ao passo que Safo usa uma tmese, separando prefixo e verbo (καν... ἔαγε) em “καν μὲν γλῶσσαι ἔαγε” (na tradução de Antunes, 2014, p. 225, “parte-se-me a língua”), Catulo opta por essa ordem inusual com uma conjunção entre sujeito e predicado.

⁶⁹ Demétrio (*De elocutione*, 72): “No estilo grandioso, seria, então, concebível como conveniente o hiato de longas, como em: λααν ἄω ὄθεσκε (*empurrava a pedra acima*). O verso tem, com efeito, certa extensão, por causa do hiato, e imita o íçar da pedra e a força”. Tradução de Gustavo Araújo de Freitas (2011, p. XIX).

eufonia e cacofonia das palavras, enfatiza que a forma verbal βέβρωκε ('ele devorou') é 'áspera' porque ela é formada por meio de imitação daquilo que ela de fato denota.⁷⁰

Por fim, o exemplo dos poemas figurados atesta a presença no mundo antigo do que, segundo a classificação adotada pelo próprio Dainotti (2015, p. 10), seriam "imagens visuais", ao passo que as sintaxes miméticas estariam no âmbito do que ele classifica como "diagramas visuais" (2015, p. 12-13). Por sua vez, Lateiner (1990, p. 205) ainda acrescenta Aulo Gélío (*Noites Áticas*, X, 4) e Platão (*Crátilo*, 422e-423b), que não estão diretamente relacionados à sintaxe mimética, mas apenas dão indicação da consciência de usos icônicos da língua. Vejamos o que Aulo Gélío diz na referida seção, intitulada *Quod P. Nigidius argutissime docuit nomina non positiua esse, sed naturalia*:

Nomina uerbaque non positu fortuito, sed quadam ui et ratione naturae facta esse P. Nigidius in grammaticis commentariis docet, rem sane in philosophiae disertationibus celebrem. Quaeri enim solitum apud philosophos, φύσει τὰ ὀνόματα sint ἢ θέσει. In eam rem multa argumenta dicit, cur uideri possint uerba esse naturalia magis quam arbitraria. Ex quibus hoc uisum est lepidum et festiuum: "'Vos'" inquit "cum dicimus, motu quodam oris conueniente cum ipsius uerbi demonstratione utimur et labeas sensim primores emouemus ac spiritum atque animam porro uersum et ad eos, quibuscum sermocinamur, intendimus. At contra cum dicimus "nos", neque profuso intentoque flatu uocis neque proiectis labris pronuntiamus, sed et spiritum et labeas quasi intra nosmet ipsos coercemus. Hoc idem fit et in eo, quod dicimus "tu", "ego" et "tibi" et "mihi". Nam sicuti, cum adnuimus et abnuimus, motus quidam ille uel capitis uel oculorum a natura rei, quam significat, non abhorret, ita in his uocibus quasi gestus quidam oris et spiritus naturalis est. Eadem ratio est in Graecis quoque uocibus, quam esse in nostris animaduertimus."

Nos *Comentários Gramaticais*, Públio Nigídio ensina que os substantivos e os verbos foram criados não por disposição fortuita mas por certa força e razão da natureza, assunto sem dúvida célebre nas discussões dos filósofos, pois diz que os filósofos costumavam inquirir se as palavras existem φύσει ['por natureza'] ou θέσει ['por convenção']. Para esse assunto aduz muitos argumentos segundo os quais as palavras pareceriam ser mais naturais que arbitrarias. Dentre esses argumentos, este nos pareceu gracioso e divertido: "Quando dizemos *uos*, diz ele, usamos certo movimento da boca, conveniente ao significado da própria palavra [àquilo que a palavra designa], e, gradativamente, movimentamos as extremidades dos lábios, e dirigimos o sopro da respiração para a frente, na direção daqueles com quem conversamos. Mas ao contrário, quando dizemos *nos*, não pronunciamos com sopro da voz lançado para frente e intenso, nem com lábios projetados, mas retemos tanto o sopro como os lábios, por assim dizer, dentro de nós mesmos. Isso também ocorre quando dizemos *tu*, *ego* e *tibi* e *mihi*. Pois assim como, ao aprovarmos ou desaprovarmos, o movimento da cabeça ou dos olhos não se aparta da natureza da coisa que indica, assim também nessas palavras há como que um gesto natural da boca e do sopro. A mesma explicação racional que observamos nas palavras latinas cabe também à palavras gregas".⁷¹

⁷⁰ "A further observation on iconicity (many others can be found in the ancient critics) is given by Demetrius (para. 176), who, discussing the euphony and cacophony of words, emphasizes that the verbal form βέβρωκε ('he has devoured') is 'harsh', because it is formed in imitation of what it actually denotes".

⁷¹ Tradução gentilmente cedida pelo prof. Dr. João Angelo Oliva Neto.

Com efeito, este tema é recorrente “nas discussões de filosofia” e o próprio *Crátilo* ilustra a presença dessa discussão no mundo grego do período clássico⁷². O trecho especificamente referido por Lateiner (*Cra.* 422e-423b) é o seguinte:

Σωκράτης: εἶεν: τὰ δὲ δὴ πρῶτα, οἷς οὐπω ἕτερα ὑπόκειται, τίνι τρόπῳ κατὰ τὸ δυνατόν ὅτι μάλιστα φανερά ἡμῖν [422e] ποιήσει τὰ ὄντα, εἴπερ μέλλει ὀνόματα εἶναι; ἀποκρίναι δέ μοι τόδε: εἰ φωνὴν μὴ εἶχομεν μηδὲ γλῶτταν, ἐβουλόμεθα δὲ δηλοῦν ἀλλήλοις τὰ πράγματα, ἄρ' οὐκ ἂν, ὥσπερ νῦν οἱ ἐνεοί, ἐπεχειροῦμεν ἂν σημαίνειν ταῖς χερσὶ καὶ κεφαλῇ καὶ τῷ ἄλλῳ σώματι;

Ἑρμογένης: πῶς γὰρ ἂν ἄλλως, ὦ Σώκρατες;

Σωκράτης: [423a] εἰ μὲν γ' οἶμαι τὸ ἄνω καὶ τὸ κοῦφον ἐβουλόμεθα δηλοῦν, ἤρομεν ἂν πρὸς τὸν οὐρανὸν τὴν χεῖρα, μιμούμενοι αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος: εἰ δὲ τὰ κάτω καὶ τὰ βαρέα, πρὸς τὴν γῆν. καὶ εἰ ἵππον θεόντα ἢ τι ἄλλο τῶν ζώων ἐβουλόμεθα δηλοῦν, οἴσθα ὅτι ὡς ὁμοίωτάτ' ἂν τὰ ἡμέτερα αὐτῶν σώματα καὶ σχήματα ἐποιοῦμεν ἐκείνοις.

Ἑρμογένης: ἀνάγκη μοι δοκεῖ ὡς λέγεις ἔχειν.

Σωκράτης: οὕτω γὰρ ἂν οἶμαι δῆλωμά του [σώματος] ἐγίγνετο, [423b] μιμησαμένου, ὡς ἔοικε, τοῦ σώματος ἐκεῖνο ὃ ἐβούλετο δηλῶσαι.

Ἑρμογένης: ναί.

Σωκράτης: ἐπειδὴ δὲ φωνὴ τε καὶ γλῶττι καὶ στόματι βουλόμεθα δηλοῦν, ἄρ' οὐ τότε ἐκάστου δῆλωμα ἡμῖν ἔσται τὸ ἀπὸ τούτων γιγνόμενον, ὅταν μίμημα γένηται διὰ τούτων περὶ ὅτιον;

Ἑρμογένης: ἀνάγκη μοι δοκεῖ.

Σωκράτης: ὄνομ' ἄρ' ἐστίν, ὡς ἔοικε, μίμημα φωνῇ ἐκεῖνου ὃ μιμεῖται, καὶ ὀνομάζει ὁ μιμούμενος τῇ φωνῇ ὃ ἂν μιμήται.

Ἑρμογένης: δοκεῖ μοι.⁷³

Σόκρτες: Certo. Os nomes primitivos, que não se baseiam em outros, de que modo tornarão, na medida do possível, [422e] os seres mais claramente para nós, se realmente hão de ser nomes? Responda-me o seguinte: se não tivéssemos nem a voz nem a língua, e desejássemos mostrar as coisas uns aos outros, não tentaríamos, tal como os mudos, indicar com as mãos, com a cabeça e com o resto do corpo?

Hermógenes: Como, Sócrates, haveria de ser de outra maneira?

Σόκρτες: [423a] E creio que, se desejássemos mostrar o alto e o leve, levantaríamos a mão em direção ao céu, imitando a natureza mesma da coisa; e se o baixo e o pesado, em direção à terra. E se desejássemos mostrar um cavalo correndo ou qualquer outro animal, sabes que faríamos com os nossos corpos os gestos tão semelhantes àqueles deles.

Hermógenes: É necessário ser assim como dizes.

Σόκρτες: Haveria assim, como é provável, uma indicação de algo com o corpo [423b], imitando aquilo que se desejava mostrar.

Hermógenes: Sim.

Σόκρτες: E quando desejarmos mostrar, com a voz, a língua e a boca, não haverá para nós, neste momento, uma indicação de cada um, surgida a partir deles, quando tem lugar uma imitação através delas sobre qualquer coisa?

Hermógenes: Creio que é necessário.

Σόκρτες: Então, como é provável, o nome é uma imitação pela voz daquilo que se imita, e aquele que imita nomeia com a voz quando imita.

Hermógenes: Parece.⁷⁴

Em Wilkinson (1970, p. 59), encontramos alguns exemplos do uso poético desse efeito que classifica como *objective mouth-gesture*. Um dos exemplos é *Aen.* VII, 76-77:

[...] tum fumida lumine fuluo
inuolui [...]

[viu-se] então, fúmida, ser envolvida por uma luz alaranjada

⁷² *Crátilo*, 383a: “Hermógenes: Sócrates, o Crátilo diz existir uma correção dos nomes inerente à natureza [*φύσει*] de cada um dos seres. Um nome não seria isto que alguns, pronunciando partes de seu idioma, convencionaram [*συνθέμενοι*] usar para chamar. Haveria sim uma correção inerente aos nomes, a mesma para todos, gregos ou estrangeiros”. Tradução de Celso de Oliveira Vieira (2014). É notável, todavia, que, diferentemente de Platão, Públio Nigídio aplica a teoria a dêiticos (pronomes pessoais) e não a substantivos concretos.

⁷³ Citamos o texto conforme estabelecido por Burnet (1903).

⁷⁴ Tradução de Souza (2010).

Sobre esse trecho, que descreve a jovem Lavínia envolta em chamas que queimam seus cabelos, já no século XVIII, “[G. E.] Lessing notava que a frase de Virgílio [...] era expressiva porque a coisa que ela descreve estava sugerida pelo movimento giratório, tortuoso da língua ao pronunciar as palavras” (WILKINSON, 1970, p. 59)⁷⁵. Wilkinson exemplifica ainda com *Aen.* VI, 576 (*quingaginta atris immanis hiatibus Hydra*⁷⁶) em que, pela repetida alternância entre /i/ e /a/, Virgílio mostraria ao leitor o movimento de abrir e fechar das diversas bocas da Hidra, e *Odes*, I, 28, 1-4, de Horácio (*Te maris et terrae numeroque carentis harenae / mensorem cohibent, Archyta, / pulveris exigui prope litus parva Matinum / munera [...]*)⁷⁷, cuja semântica é reforçada pelo contraste entre a vogal aberta /a/ e a vogal fechada /u/.

2.2 Outras possíveis referências

Dainotti (2015) e Lateiner (1990) fornecem uma lista de passos em teóricos antigos em que alguma forma de iconicidade é manifestamente reconhecida. Há, no entanto, todo um conjunto de possíveis reconhecimentos da iconicidade que podemos encontrar implícitas em julgamentos, categorizações ou traduções (como a de Catulo 51, que observamos acima) ou imitações (como a da tempestade homérica por Virgílio, que observaremos abaixo).

A iconicidade criada pelo paralelismo entre a sequência das ações no tempo e a sequência dos verbos ou substantivos que as representam na frase (na linearidade da fala) é tão frequente que pode ser considerada a forma não-marcada⁷⁸ já que a quebra desse paralelismo é categorizada como a figura retórica chamada *hysteron proteron*, como podemos ver no comentário de Sêrvio Honorato *ad Aen.* II, 353:

⁷⁵ “Lessing remarked that Virgil’s phrase [...] was expressive because the thing it described was suggested by the rolling, tortuous movement of the tongue in pronouncing the words”. Um exemplo de uso literário moderno desse efeito está no breve parágrafo inicial do romance *Lolita*, de V. Nabokov: “Lolita, luz da minha vida, fogo da minha virilidade. Meu pecado, minha alma. Lo-li-ta: a ponta da língua faz uma viagem de três passos pelo céu da boca abaixo e, no terceiro, bate nos dentes. Lo. Li. Ta”. Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues (2005).

⁷⁶ “Uma hidra medonha com cinquenta bocas negras”.

⁷⁷ “A ti, Arquitas, que medes o mar, a terra e a areia sem conta, pequena prenda de exígua terra restringe perto do litoral Matino”.

⁷⁸ Segundo Trask (2008, p. 187), “marcação” (*markedness*) é a “propriedade que distingue formas linguísticas menos neutras de outras que constituem em relação a elas possíveis alternativas mais neutras [...] Ser marcado é uma noção muito ampla, que se aplica a todos os níveis de análise. Em termos gerais, é *marcada* qualquer forma linguística que é — sob qualquer ponto de vista — menos usual ou menos neutra do que alguma outra forma, a forma *não-marcada*. Uma forma marcada pode distinguir-se de outra também marcada pela presença de mais material, de maior quantidade de matizes de significado, por ser mais rara numa determinada língua ou nas línguas em geral, ou de vários outros modos”.

MORIAMVR ET IN MEDIA ARMA RVAMVS
hysteroproteron quidem est; nam ante est in arma
ruere, et sic mori

MORIAMVR ET IN MEDIA ARMA RVAMVS é, de
fato, um hysteron proteron, pois lançar-se em meio às
armas vem antes, e daí o morrer.

Se por um lado isso nos interessa como atestação do reconhecimento de uma forma específica de iconicidade inerente à língua, por outro lado, justamente por se tratar do uso padrão em latim, tem, para o presente estudo, um interesse menor do que, por exemplo, aquele suscitado por hipérbatos e anástrofes, que, sendo formas que fogem à regularidade da língua, subentendem uma escolha deliberada por parte do autor, isto é, uma escolha estilística⁷⁹.

Sérvio Honorato concentra em um só comentário (*Ad Geor.* III, 412) todas as tmeses que se encaixam na definição de diagrama visual mencionadas em sua obra. Isto é, comenta uma tmeses mimética citando mais duas tmeses miméticas, uma como um exemplo de tmeses bem utilizada, outra como exemplo de má utilização:

CIRCVM DEA FVDIT figura est tmesis, quae fit cum secto uno sermone aliquid interponimus, ut alibi “septem subiecta trioni”. sed hoc tolerabile est in sermone conposito, ceterum in simplici nimis est asperum; quod tamen faciebat antiquitas, ut “saxo cere comminuit brum”.⁸⁰

CIRCVM DEA FVDIT é figura chamada “tmeses”, a qual ocorre quando a uma só palavra cortada interpomos alguma coisa, como num outro trecho [*Georg.* III, 381]: “septem subiecta trioni”. Porém, isso é tolerável numa palavra composta, ao contrário, numa simples, é [algo] demasiado áspero; mesmo assim, a antiguidade o fazia, como em [Ênio, frag. 390] “com uma pedra o céré rachou bro”.

Note-se que justamente por aquilo que Sérvio Honorato condena (isto é, por forçar a quebra de uma palavra simples), a tmeses de Ênio erige-se como mais notável atestação de intencionalidade na busca por iconicidade entre os poetas latinos. Em contrapartida, Sérvio Honorato não comenta as tmeses em *Geor.* II, 392; *Aen.* IX, 587 e *Aen.* XI, 579, todas icônicas, todas com o verbo *circumagere* e o substantivo *caput*, e, no caso das duas últimas, reforçadas pela disposição icônica do sintagma nominal que representa o objeto:

⁷⁹ Segundo Marouzeau (apud MARTINS, 2012, p. 19), “estilo é a qualidade do enunciado resultante de uma escolha que faz, entre os elementos constitutivos de uma dada língua, aquele que a emprega em uma circunstância determinada”. Martins (2012, p. 18) faz um útil resumo de concepções clássicas de estilo: “George Mounin (*Introdução à estilística*) reúne as definições de estilo em três grupos: 1) as que consideram estilo como *desvio da norma*; 2) as que o julgam como *elaboração*; 3) as que o entendem como *conotação*. Niels Erik Enkvist (*Linguística e Estilo*) as distribui em seis grupos: 1) estilo como *adição* [...]; 2) estilo como *escolha* entre alternativas de expressão; 3) estilo como conjunto de *características individuais*; 4) estilo como *desvio da norma*; 5) estilo como conjunto de *características coletivas* (estilo de época); 6) estilo como *resultado de relações entre entidades linguísticas* formuláveis em termos de textos mais extensos do que o período. Pode-se observar que os critérios dos diversos grupos não são excludentes. Assim, por exemplo, as características individuais podem incluir escolha, desvio da norma, elaboração, conotação [...]”.

⁸⁰ Citamos o texto da edição de G. Thilo (1902).

et quocumque deus circum caput egit honestum.	onde quer que se vá, o deus agita a cabeça honesta ⁸¹
ipse ter adducta circum caput egit habena	ele próprio três vezes girou [a funda] em torno à cabeça pela correia retorcida
et fundam tereti circum caput egit habena	e girou em torno à cabeça a funda com a correia polida

Em *Met.* IV, 493-494, a escolha da perífrase *sibila dare* em lugar das perífrases *sibila mittere* (*Met.* III, 38; *Met.* XV, 670) ou *sibila iacere* (*Met.* XI, 153) ou do mais comum verbo *sibilare* (*Met.* IV, 589; *Met.* XII, 279; *Met.* XV, 603) parece engenhosamente ecoar a tmesse do verso virgiliano comentado acima por Sêrvio Honorato:

parsque iacent umeris, pars circum pectora lapsae sibila dant [...]	em parte jazem nos ombros, em parte em redor do peito caídas soltam sibilos [...]
--	--

Também em *Met.* V, 627-629, Ovídio parece forçar uma perífrase (*nullos motus corpore dare*) para possibilitar esse jogo com o verbo *circundare*:

[...] anne quod agnae est, si qua lupos audit circum stabula alta frementes, aut lepori, qui vepre latens hostilia cernit ora canum nullosque audet dare corpore motus	[...] não seria o da ovelhinha que ouve o lobo bramindo em volta do fundo do curral, ou o da lebre que, acoitada no silvado, espreita as garras ameaçadoras dos cães e nem ousa mexer-se?
---	--

Nesse trecho, os lobos frementes (*lupos frementes*) já se encontram ao redor (*circum*) do fundo do estábulo (*stabula alta*), mas Ovídio ainda faz com que vejamos o verbo *circundare* fazendo juz a seu significado ao circundar estábulo, lebre e cães.

Talvez evitar a quebra de uma palavra não composta, respeitando a estrutura morfológica da língua e apresentando o efeito icônico de maneira mais sutil, seja uma das manifestações de uma *ars* que o próprio Ovídio parece considerar mais refinada. Com efeito, Ovídio considera Ênio *arte carens* (*Am.* I, 15, 19) e *ingenio maximus, arte rudis* (*Tr.* II, 1, 423). Não pretendemos que Ovídio se refira específica ou exclusivamente à iconicidade, mais provavelmente essa consciente e deliberada diferença com relação à *ars* de Ênio abarca uma série de fatores que podem ser mapeados pela comparação dos poemas de Ovídio com os versos restantes de Ênio. Porém, se não é razoável pretender que se trate de uma referência específica, tampouco há qualquer motivo para supor que a observada diferença no tratamento da tmesse não

⁸¹ Tradução de Luís Santiago (2009, p. 197).

estaria contemplada entre as razões por que Ovídio consideraria a si mesmo menos rude que Ênio quanto à *ars*. É de notar que tanto a avaliação da *tmese eniana* como “áspera” como aquilo que propomos como uma “correção” ovidiana poderiam, *mutatis mutandis*, ser regidas pela condenação de efeitos poéticos demasiado distantes da linguagem cotidiana, conforme podemos ver, por exemplo, em Demétrio (*Eloc.* 86-87) com relação ao uso da metáfora:

Πάντων δὲ καὶ τῶν ἄλλων ἡ συνήθεια καὶ μάλιστα μεταφορῶν διδάσκαλος: μικροῦ γὰρ σχεδὸν πάντα μεταφέρουσα λανθάνει διὰ τὸ ἀσφαλῶς μεταφέρειν, λευκὴν τε φωνὴν λέγουσα καὶ ὅξυν ἄνθρωπον καὶ τραχὺ ἦθος καὶ μακρὸν ῥήτορα καὶ τᾶλλα, ὅσα οὕτω μεταφέρεται μουσικῶς, ὥστε ὅμοια δοκεῖν τοῖς κυρίοις. Τοῦτον ἐγὼ κανόνα τίθεμαι τῆς ἐν λόγοις μεταφορᾶς, τὴν τῆς συνηθείας τέχνην εἴτε φύσιν. οὕτω γοῦν ἔνια μετήνεγκεν ἡ συνήθεια καλῶς, ὥστε οὐδὲ κυρίων ἔτι ἐδεήθημεν, ἀλλὰ μεμένηκεν ἡ μεταφορὰ κατέχουσα τὸν τοῦ κυρίου τόπον [...]

Ora, de todas as coisas, o costume é um mestre, mas, além das outras, o é, sobretudo, das metáforas. É, pois, costume criar metáforas talvez para tudo, e quase nem se percebe isso, por serem seguras. Estamos acostumados a dizer *voz clara, um homem afiado, um caráter grosseiro, um longo orador*, dentre tantas outras; assim, para elas criam-se metáforas com tal harmonia que se assemelham aos termos próprios. Eu proponho esta regra para as metáforas nos discursos: empregá-las segundo a arte ou a naturalidade do costume. Certamente, o costume criou algumas metáforas tão bem que nem precisamos mais dos termos correntes; a metáfora é o que ficou, ocupando o lugar do termo corrente [...].

Embora a ousada *tmese* de Ênio possa, ao contrário, parecer superior para nosso gosto moderno, precisamos levar em conta 1) a importância da clareza para os mestres de retórica que analisavam e, em parte, regiam a produção poética e 2) a predominância da recepção auditiva e coletiva da poesia, que tanto dificultava a percepção de aspectos mais complicados do texto como impedia que cada ouvinte interrompesse a leitura sempre que precisasse de um pouco mais de tempo para digerir e compreender alguma figura mais ousada.

Por fim, Sêrvio Honorato (*Ad Aen.* VI, 423) talvez seja atestação da consciência crítica com relação à iconicidade espacial:

TOTOQVE INGENS EXTENDITVR ANTRO per hoc magnitudo eius ostenditur, sicut ait in tertio de Polyphemo. (*ad Aen.* VI, 423, 1)

TOTOQVE INGENS EXTENDITVR ANTRO. Através disso a grandeza dele [de Cérbero] é mostrada, assim como falamos de Polifemo no livro III.

Aqui, no entanto, nada impede de pensar que Sêrvio está se referindo apenas à semântica do verso (pois se algo se estende por *toda* a gruta, deve provavelmente ser algo grande). Mesmo a escolha do verbo (*ostenditur*) deve ser tomada como indicador de atenção à visualidade apenas com muito cuidado, já que o verbo é frequente em Sêrvio em diversos contextos. A remissão ao comentário sobre Polifemo no livro III talvez torne o trecho mais significativo para a nossa busca:

INMENSVM etiam 'inmensum' ad Polyphemi INMENSUM. Também *inmensum* convém à enormidade magnitudinem pertinet, quasi in toto antro iacuerit. de Polifemo, como se jazesse em todo o antro.

As palavras-chave aqui são *pertinet* e *quasi*, já que a primeira poderia se referir à adequação entre *res* e *verba*, e a segunda (*quasi*) aponta explicitamente a comparação. O comentário refere-se a *Aen.* III, 630-632, onde as palavras referentes a Polifemo (*eructans*, *immensus*, *expletus* e *sepultus*), além de serem palavras longas, atravessam (*per*) o antro:

nam simul **expletus** dapibus uinoque **sepultus**
ceruicem inflexam posuit, iacuitque per antrum
immensus sanie eructans [...]

Na verdade, logo que reclinou o pescoço, cheio de comida e sepultado em vinho, e enorme se estirou no antro, regurgitando sânie⁸²

É de notar, contudo, que no mesmo contexto (verso 641) aparece o cercamento *cavo Polyphemus in antro*, sem que Sêrvio acrescente qualquer comentário sobre o efeito.

Em resumo, três conclusões sobressaem da observação do conjunto de exemplos listados acima. Em primeiro lugar, a percepção crítica das iconicidades acústicas, tanto daquelas classificadas por Dainotti (2015) como “imagens acústicas” como daquelas por ele classificadas como “diagramas acústicos” são comprovadas de maneira dificilmente contestável quer pelo breve comentário de Sêrvio Honorato (*Ad Aen.* IX, 503), quer pela detida análise de Dionísio de Halicarnasso (*Comp.* XX). Em segundo lugar, a iconicidade temporal é atestada de dois modos: a) sua forma mais óbvia, em que a sequência dos acontecimentos na frase equivale à sua sequência no tempo, é atestada pela existência do *hysteron proteron*, figura retórica que é definida justamente como a quebra desse paralelismo icônico; b) complementarmente, Pseudo-Longino (*Subl.* X, 6) mostra como a frase pode ser construída de modo desorganizado ou repetitivo para presentificar a desorganização ou repetitividade da situação relatada. Por fim, em terceiro lugar, embora possamos encontrar diversos passos que giram em torno do tema tratando de outras formas de iconicidade (acústica ou temporal) ou imitação (a evocação do *páthos* por orador ou poeta), não encontramos exemplo que manifesta e indubitavelmente contemple as formas de iconicidade espacial ao se referir específica e explicitamente ao uso de diagrama visual/sintaxe mimética em qualquer poeta.

⁸² Tradução de Cerqueira, Guerreiro e Alves (2017).

2.3 Duas críticas que não contemplam arranjos miméticos

Em contrapartida, podemos citar alguns exemplos nos quais os críticos, tratando de textos nos quais percebemos possíveis mimetizações do conteúdo pela disposição dos versos ou, mais especificamente, pela ordem das palavras, ignoram-na. Começamos por apresentar uma possibilidade bastante hipotética: Aristóteles, na *Poética* (1447b), buscando refutar a classificação dos gêneros poéticos a partir do metro e defender a precedência da matéria para este fim, refere-se a Quéremon, autor de um poema rapsódico chamado *Centauro*:

καὶ γὰρ ἂν ἰατρικὸν ἢ φυσικὸν τι διὰ τῶν μέτρων ἐκφέρωσιν, οὕτω καλεῖν εἰώθασιν: οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὀμήρῳ καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον, διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητὴν: ὁμοίως δὲ καὶ εἴ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μιγνύων ποιοῖτο τὴν μίμησιν καθάπερ Χαιρήμων ἐποίησε Κένταυρον μικτὴν ῥαψωδίαν ἐξ ὅλων τῶν μέτρων, καὶ ποιητὴν προσαγορευτέον.⁸³

Dessa maneira, se alguém compuser em verso um tratado de medicina ou de física, esse será vulgarmente chamado “poeta”; na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles a não ser a metrificação: aquele merece o nome de “poeta” e este o de “fisiólogo”, mais que o de poeta. Pelo mesmo motivo, se alguém fizer obra de imitação, ainda que misture versos de todas as espécies, como o fez Quéremon no *Centauro*, que é uma rapsódica tecida de toda casta de metros, nem por isso se lhe deve recusar o nome de poeta⁸⁴.

Posteriormente, já se aproximando do final do texto (*Poet.* 1459b), refere-se ainda uma vez a esse poema: “Empreendendo, pois, misturar versos de toda casta, como o fez Quéremon, extravagante seria o resultado; eis porque ninguém se serviu nunca de verso que não fosse o heróico para compor um poema extenso”. É preciso, claro, levarmos em consideração que Aristóteles não estava tratando de *elocutio* ou *dispositio* em nenhum desses dois momentos em que se refere a Quéremon, porém, nada nos impede de nos perguntar qual teria sido a motivação para tal extravagância de Quéremon, e uma hipótese plausível seria que pelo hibridismo métrico o poeta buscava mimetizar o hibridismo do ser mitológico epônimo do poema e não deixa de ser notável que em *Rh.* III, 1413b, contrastando as possibilidades e limites de poemas para ler ou para ouvir, Aristóteles cita Quéremon como um dos “autores que são próprios para leitura”⁸⁵. Podemos pensar aqui numa aproximação com o latim *cento*, *centonis* (inicialmente, “colcha de retalhos” e, daí, designação do gênero poético composto como uma colagem de versos de outros autores), no entanto, a possível relação etimológica entre o grego Κένταυρος e o latim *cento*, *centonis* é problemática. Chantraine (1990, p. 514-515) fornece como uma possível etimologia para Κένταυρος o verbo κεντέω (“furar”), donde origina-se κέντρον. No verbete consagrado a

⁸³ Citamos o texto conforme estabelecido por Kassel (1966).

⁸⁴ As traduções da *Poética* de Aristóteles são citadas a partir de Eudoro de Sousa (2003).

⁸⁵ Tradução de Paulo Farmhouse Alberto (2012, p. 211).

cento, *centonis*, Ernout e Meillet (2001, p. 113) informam que “a semelhança com o sânscrito clássico *kanthā*, ‘vestimenta remendada’ poderia ser fortuita. O sentido de ‘vestimenta remendada’ de κέντρον é tardio em grego e, talvez, calcado no latim”⁸⁶.

Chegando ao mundo romano, encontramos comentários de Quintiliano, que viveu já depois do esplendor poético da era de Augusto (depois das produções de Virgílio, Horácio e Ovídio) e, segundo expectativas modernas, dificilmente poderia deixar de falar de usos tão peculiares caso tivesse conhecimento deles. Num trecho célebre, o rétor critica duramente a obscuridade de um verso de Virgílio (*Aen.* I.109):

[8.2.14] Plus tamen est obscuritatis in contextu et continuatione sermonis, et plures modi. Quare nec sit tam longus ut eum prosequi non possit intentio, nec transiectione ultra modum [hyperbato] finis eius differatur. Quibus adhuc peior est mixtura uerborum, qualis in illo uersu: saxa uocant Itali mediis quae in fluctibus aras.⁸⁷

[8.2.14] A obscuridade é mais significativa na textura e na continuidade de um discurso, e de diversas formas: assim, não deve ser tão longo a ponto de nossa atenção não conseguir acompanhá-lo; nem deve ter sua delimitação dispersa por uma transposição exagerada [hipérbato]. Pior do que isso é uma mistura de palavras como ocorre neste verso: *saxa uocant Itali mediis quae in fluctibus aras*⁸⁸.

Sousa (2018) cita ainda Élio Donato (séc. IV d.C.) e Mauro Sécio Honorato (séc. IV-V d.C.) como comentadores do trecho. Donato apenas o refere como ilustração de uma sínquese:

synchysis est hyperbaton ex omni parte confusum, ut “tris notus abreptas in saxa latentia torquet, / saxa uocant Itali mediis quae in fluctibus aras”. est enim ordo hic: tris abreptas Notus in saxa torquet, quae saxa in mediis fluctibus latentia Itali aras uocant.⁸⁹

[sínquese] é um hipérbato de todo confuso, como em “tris notus abreptas in saxa latentia torquet, / saxa uocant Itali mediis quae in fluctibus aras”; nesse caso a ordem é esta: tris abreptas Notus in saxa torquet, quae saxa in mediis fluctibus latentia Itali aras uocant.⁹⁰

Do mesmo modo, o comentarista Sécio Honorato teria considerado o verso de todo desordenado e chega, também, a reescrevê-lo numa ordem direta para facilitar sua compreensão.

À revelia da contundente crítica do rétor e *iudex poetarum* Quintiliano e da citação do mesmo verso por um outro gramático e por um comentarista posterior como mera ilustração de uma figura de ordenação das palavras e como exemplo de uma obscuridade condenável sem

⁸⁶ “La ressemblance avec skr. class. *kanthā* ‘vêtement rapiécé’ pourrait être fortuite. Le sens de ‘vêtement rapiécé’ de κέντρον est tardif en grec et peut-être calqué sur le latin”.

⁸⁷ O texto latino aqui reproduzido é o mesmo utilizado por Sousa (2018) para a tradução que vem logo abaixo. Trata-se do texto conforme estabelecido por Donald Russell (2001).

⁸⁸ Tradução de Sousa (2018, p. 42).

⁸⁹ Citamos o texto conforme estabelecido por Holtz (1981).

⁹⁰ Tradução de Sousa (2018, p. 43).

nenhuma referência à criação, através dela, de algum sentido, Sousa (2018) demonstra que o verso mimetiza a tempestade que ocorre no contexto e reforça a vinculação da *Eneida* à *Odisseia* pelo paralelismo dessa tempestade que precede a primeira aparição de Eneias com a tempestade no canto V do épico homérico que, desconsiderando os quatro cantos da *Telemaquia*, representa o canto de abertura da *Odisseia* propriamente dita. Considerado pelo ponto de vista da sintaxe mimética, o verso ganha clareza e, mais do que isso, ganha uma significativa função alusiva a ponto de merecer uma posição de destaque no contexto.

Não tratando de algum trecho específico mas da poesia de um modo geral, temos também Quintiliano (*Inst.* X, 1.28-29), um trecho que Ferri (2011, p. 345) qualifica de “indicativo de uma abordagem um tanto redutora da linguagem poética, atribuindo a maior parte das particularidades linguísticas da poesia à *pedum necessitas*”⁹¹:

Meminerimus tamen non per omnia poetas esse oratori sequendos, nec libertate verborum nec licentia figurarum: genus ostentationi comparatum, et, praeter id quod solam petit voluptatem eamque [etiam] fingendo non falsa modo sed etiam quaedam incredibilia sectatur, patrocínio quoque aliquo iuuari: quod alligata ad certam pedum necessitatem non semper uti propriis possit, sed depulsa recta via necessario ad eloquendi quaedam deverticula confugiat, nec mutare [que] modo uerba, sed extendere corripere convertere dividere cogatur: nos uero armatos stare in acie et summis de rebus decernere et ad victoriam niti.⁹²

Recordemos, no entanto, que os poetas não devem ser seguidos pelo orador em todas as coisas: nem na liberdade [no uso] das palavras, nem na licenciosidade [no uso] das figuras. [A poesia] é um gênero cuidadosamente preparado [*comparatum*] para ostentar e que, além disso, busca apenas o prazer e o persegue até mesmo fingindo não só coisas falsas, mas até mesmo algumas inacreditáveis. A poesia conta também com outra justificativa: porque [está] atada a certa imposição do metro, não pode sempre fazer uso das [expressões] próprias, mas, impedida a via direta, refugia-se forçosamente em certos desvios para expressar-se, e não é coagida apenas a trocar as palavras, mas também a alongá-las, abreviá-las, alterá-las e decompô-las. Nós [oradores], por outro lado, [somos coagidos] a estar de pé na frente de batalha, a decidir sobre os mais importantes assuntos e a guiarmo-nos pela vitória.⁹³

A redução operada por Quintiliano ao exagerar o papel das coerções métricas em detrimento da busca de expressividade é por vezes repetida mesmo por classicistas modernos⁹⁴. Um exercício simples pode mostrar a inadequação de tal redução, que minimiza a importância de rebuscados efeitos estilísticos em prol de uma leitura em que sintaxes complexas aparecem como mero efeito colateral negativo das coerções do metro e não como uma refinada busca

⁹¹ “Indicative of a somewhat reductive approach to the language of poetry, ascribing most of the linguistic particularities of poetry to the *metri necessitas*”.

⁹² Texto conforme a edição de Adriano Pennacini (2001, 438).

⁹³ Há aqui ambiguidade na forma *comparatum*, que pode ser particípio passado tanto do verbo *comparo* (< cum + paro, significando “preparar, ordenar”) como do verbo *comparo* (< compar, significando “comparar, confrontar, mostrar por confrontação”). Nesse caso, entendemos que Quintiliano está falando da poesia como um gênero comparado à retórica demonstrativa (*ostentatio*) ou epidítica, que se aproxima da poesia encomiástica e invectiva.

⁹⁴ Carlos Ascenso André (2011, p. 259), na introdução a sua tradução da *Arte de Amar*, faz o seguinte comentário: “A poesia de Ovídio nem sempre é fácil; aqui e ali deita mão de uma organização rebuscada da frase, ditada por necessidades métricas”.

estilística. Uma breve comparação entre a ordem das palavras num poeta como Lucrécio, que Cícero elogia (*Ad Quintum Fr.* 2, 9, 3), e em poemas posteriores, tais como as *Metamorfoses* de Ovídio (comparação que faremos no capítulo 4), é suficiente para mostrar uma marcante diferença quanto à ordem das palavras, diferença que não pode ser explicada pelo metro, já que os dois poemas são hexamétricos. Resta, portanto, para explicar a notável diferença na ordenação das palavras entre os poemas hexamétricos de Lucrécio e Ovídio, aquelas “*recherches de style*” apenas mencionadas por Ernout e Thomas (2002 [1951], p. 163).

2.4 Um silêncio eloquente?

Como vimos, com a única e limitada exceção da análise da tempestade homérica por Pseudo-Longino⁹⁵, nem entre os exemplos encontrados por Dainotti (2015) e Lateiner (1990), nem entre aqueles que buscamos adicionar à sua recensão encontramos referências que possam ser tomadas como indubitavelmente ligadas ao tipo de iconicidade chamada por Dainotti (2015) “diagrama visual” e por Lateiner (1990) “sintaxe mimética”.

Não surpreende, portanto, que Lateiner (1990, p. 205-206) levante a questão da descrença enfrentada pela crítica moderna quanto à presença deliberada dessa forma de iconicidade nos poemas antigos:

O crítico moderno, no entanto, enfrenta resistência quanto ao reconhecimento da mimese verbal e acusações de credulidade excessiva quanto ao poder que as palavras têm de incorporar emoções e ideias. [...] A resistência é ainda maior porque se trata de um fenômeno que praticamente inexistente em inglês⁹⁶. Alguns exemplos abaixo podem parecer forçados ou inadequadamente demonstrados, e alguns críticos vão se perguntar se determinado efeito foi calculado ou exigirão dos poetas declarações sobre sua intenção.⁹⁷

A iconicidade reconhecida tanto pela definição do *hysteron proteron*, como na análise da tempestade homérica por Pseudo-Longino e ainda, dentre os tratados modernos, por Marouzeau (1946, p. 324) é a iconicidade de uma sequência temporal, dependente apenas da

⁹⁵ Mais do que mimetizar a disposição dos objetos em meio à tempestade, Pseudo-Longino parece restringir-se à mimetização de uma sequência temporal: “O Poeta [...] não limita o terror a uma só vez, mas desenha imagens de homens que continuamente e quase a cada onda estão muitas vezes prestes a morrer”.

⁹⁶ Entretanto, Dainotti (2012, p. 175) cita Nänny (2001), que estuda a iconicidade na tradição poética inglesa e, “esquadrinhando milhares de versos de poesia inglesa, nota a interessante e deliberada associação entre versos longos (mais longos do que o contexto) e palavras que se referem a objetos longos como armas, rios e especialmente cobras”.

⁹⁷ “The modern critic, however, encounters antipathy to recognition of verbal mimesis and charges of excessive credulity about the power of words to embody emotions and ideas. [...] The resistance is all the greater to a resource barely available in English. Some examples below may seem farfetched or inadequately demonstrated, and some critics will wonder whether an effect was calculated or demand poet’s statements about intentions”.

linearidade da fala. Há uma evidente lacuna no que diz respeito a constatações teóricas antigas de iconicidades espaciais, isto é, diagramas visuais que reproduzam no texto a disposição dos objetos no espaço.

Dainotti (2015, p. 13) considera que mesmo tais iconicidades espaciais seriam, em última instância, acústicas, isto é, dependentes exclusivamente da linearidade da fala e não dependentes da disposição das palavras na página escrita, argumentando que a poesia latina era, em geral, destinada a ser ouvida, e não lida⁹⁸. Embora tal hipótese pareça válida para algumas ocorrências de mimese espacial, tal como a mimese de adiamento/afastamento de que Lateiner (1990, p. 206) cita exemplo em Homero (*Il.* II. 324), ou as ocorrências de cercamento (*enclosure*) que extrapolam um verso, podemos encontrar muitos exemplos dificilmente apreensíveis por uma recepção exclusivamente auditiva e, ademais, ainda que se conceda tal possibilidade, dependentes de uma visualização da disposição escrita dos termos pelo ouvinte, que, portanto, precisaria estar familiarizado com a disposição escrita dos versos.

Consideremos a alegada iconicidade em que Homero (*Il.* XIX 226-229) representaria o significado do verbo *πίπτουσιν* (“tombam”) por meio de um cavalgamento. Com efeito, como veremos mais adiante em nosso comentário, encontramos um uso consistente dessa forma específica de cavalgamento em Ovídio, porém, a questão merece discussão cuidadosa, considerando o fato de os poemas homéricos pertencerem a uma tradição oral. Imediatamente, é discutível se pode ter havido intencionalidade de um rapsodo na concepção da figura, levando em conta a ausência, numa *performance* oral, da visualidade de que depende a sua percepção, uma vez que, diferentemente da mimese de adiamento em *Il.* II. 324, dependente apenas da linearidade da fala no tempo, trata-se aqui de uma mimese vertical, cuja percepção é dependente da disposição dos versos na escrita⁹⁹. A se confirmar um uso consistente de cavalgamentos similares em Homero, poderíamos perguntar se não seriam fruto de alterações posteriores, entre os editores alexandrinos, por exemplo¹⁰⁰.

Um olhar superficial sobre os dados levantados pela busca de atestações teóricas antigas poderia nos levar a considerar a aparente omissão como um eloquente argumento contra a ideia de que os poetas antigos faziam uso deliberado da sintaxe icônica. Contudo, à revelia da

⁹⁸ Não obstante, em nota a esse mesmo trecho, Dainotti (2015, p. 13) reconhece que “Não podemos, de qualquer forma, negar completamente o valor espacial e tipográfico dos versos na poesia antiga. Veja-se Adams e Mayer (1999, p. 17): ‘Parece provável que alguns poetas latinos tinham, até certo ponto, uma concepção espacial da estrutura de seus versos’” (“We cannot, however, completely deny the spatial and typographic value of lines in ancient poetry. Cf. Adams–Mayer 1999, p.17: ‘It seems likely that some Latin poets had, up to a point, a spatial concept of the structure of their verses’”).

⁹⁹ A mimese de adiamento, como a citada por Lateiner (1990), depende apenas da linearidade da fala.

¹⁰⁰ Neste caso, tais iconicidades concorreriam para a hipótese levantada por M. L. West (2011) de que a *Iliada* teria sido revisada numa forma escrita por um “poeta P”.

constatação dessa aparente inexistência de indicação clara entre os antigos a respeito da prática consciente de sintaxe mimética espacial, não há razão para dar mais peso a isso do que damos à inexistência de referências a tantos outros aspectos da linguagem poética antiga que, não obstante, são importantes em estudos modernos. Os autores da Antiguidade também não falam claramente, por exemplo, dos efeitos de sentido que a apropriação de um poeta por outro pode possibilitar ao leitor que faz o confronto (alusão); também não falam em metateatro, nem em metapoesia nos termos em que certos estudiosos hoje a exploram, vendo, por exemplo, em elementos do universo elegíaco, até no retratar da própria amada, como que metáforas do gênero.

A seguir, teceremos alguns comentários acerca dos dados apresentados acima levando em consideração os objetivos dos autores em que buscamos as referências teóricas à sintaxe icônica.

2.5 Quem fala e para quê

Ferri (2011, p. 344) faz notar um fato que parece por vezes ser esquecido: “não existe um tratado antigo dedicado à linguagem poética como tal”¹⁰¹. Essa não é de modo algum uma constatação inócua para a nossa questão. Imediatamente, ela leva-nos a uma dedução, partindo do geral para o particular: havendo tal ausência de tratados sobre a linguagem poética, não surpreende que não encontremos referências a alguns de seus aspectos mais específicos. A seguir, precisamos ainda nos perguntar: se não há tratados sobre a linguagem especificamente poética, onde estamos esperando que apareçam tais referências? Quem fala sobre esses temas e com que objetivos? Ferri (2011, p. 345) fornece-nos a resposta no que diz respeito ao mundo romano:

Os críticos romanos que chegaram mais perto da noção de um idioleto da poesia, dentre eles especialmente Quintiliano e Cícero, são professores de retórica, e isso tem a implicação de que a poesia é sempre observada como um termo de comparação, frequentemente definindo o limite que o bom falante não deve ultrapassar. (FERRI, 2011, p. 345)¹⁰².

Trata-se, portanto, de professores com o objetivo de formar novos oradores, o que está explícito, por exemplo, no próprio título da obra de Quintiliano. No trecho citado acima (X, 1,

¹⁰¹ “There is no ancient treatise devoted to ‘poetic language’ as such”.

¹⁰² “Roman critics who come closest to the notion of an idiolect of poetry, foremost among them Quintilian and Cicero, are teacher of rhetoric, and this has the implication that poetry is always observed as a term of comparison, often setting the limit which the good speaker will not trespass”.

28-29), Quintiliano distingue de maneira clara os objetivos de poetas (*solam uoluptatem*) e de oradores (*nos uero armatos stare in acie et summis de rebus decernere et ad uictoriam niti*) para justificar porque os oradores não devem seguir os poetas em tudo. Ferri (2011, p. 344-345) chama atenção para Cícero (*De Or.* II, 61)¹⁰³ e Quintiliano (X, 1, 28-29), que atestam o reconhecimento de especificidades da linguagem poética quando comparada a outros gêneros. Quintiliano menciona essa diferença num contexto de preterição (“os poetas não devem ser seguidos pelo orador em tudo”) que deixa claro o reconhecimento de que na linguagem poética haveria mais do que aquilo que seria útil ao orador. Ainda que justificando as liberdades dos poetas meramente pela *pedum necessitas*, deliberadamente reduzindo a importância dos assuntos aos quais não pretende adentrar¹⁰⁴, entre as especificidades da linguagem poética mencionadas por Quintiliano encontramos o “dividir as palavras”, a *tmese*, que, vimos, é frequentemente icônica. É compreensível que Quintiliano não se detenha sobre os exemplos, pois não seria de se exigir que ele, numa obra já longa, se detivesse ociosamente a explicar e apresentar algo que ele mesmo definira como inútil para o seu objetivo. O leitor entenderia que coisas seriam inúteis simplesmente pelo fato de não serem contempladas na apresentação de Quintiliano.

Um recurso como a sintaxe icônica não concorre para os objetivos do orador seja porque não acrescenta argumentos que possam convencer o seu público, seja por sua difícil percepção na performance oral, seja pela alegada seriedade da função do orador. Já no mundo grego, Demétrio (*Eloc.* 27-28 e 250) mostra a inadequação de recursos rebuscados ao estilo veemente e o modo como eles prejudicam a aparência de sinceridade do discurso:

Χρήσις δὲ τῶν τοιούτων κῶλων ἐπισφαλής. οὔτε γὰρ δεινῶς λέγοντι ἐπιτήδεια: ἐκλύει γὰρ τὴν δεινότητα ἢ περὶ αὐτὰ τερθρεία καὶ φροντίς. δῆλον δ' ἡμῖν τοῦτο ποιεῖ Θεόπομπος. κατηγορῶν γὰρ τῶν Φιλίππου φίλων φησίν, ἄνδροφόνοι δὲ τὴν φύσιν ὄντες, ἀνδροπόρνοι τὸν τρόπον ἦσαν: καὶ ἐκαλοῦντο μὲν ἐταῖροι, ἦσαν δὲ ἐταῖραι. ἢ γὰρ ὁμοιότης ἢ περὶ τὰ κῶλα καὶ ἀντίθεσις ἐκλύει τὴν δεινότητα διὰ τὴν κακοτεχνίαν. θυμὸς γὰρ τέχνης οὐ δεῖται, ἀλλὰ δεῖ τὸν τρόπον τινὰ αὐτοφῶ εἶναι ἐπὶ τῶν τοιούτων κατηγοριῶν καὶ ἀπλᾶ τὰ λεγόμενα. Οὔτε δῆτα ἐν δεινότητι χρήσιμα τὰ τοιαῦτα, ὥς ἔδειξα, οὔτε ἐν πάθεσι καὶ ἡθελον: ἀπλοῦν γὰρ εἶναι βούλεται καὶ ἀποίητον τὸ πάθος, ὁμοίως δὲ καὶ τὸ ἥθος. ἐν γοῦν τοῖς Ἀριστοτέλους περὶ δικαιοσύνης ὁ τὴν Ἀθηναίων πόλιν ὀδυρόμενος εἰ

Mas o uso desses colos [homeoteleuta] é arriscado. Não são vantajosos para aquele que fala com veemência, pois a sutileza e a atenção que os cercam a diluem. Teopompo mostra-nos isso claramente. Ao acusar os amigos de Felipe, ele diz: *Assassinos sendo por natureza, libertinos eram nos modos; chamados de cortesões, mas eram cortesãos*¹⁰⁶. A semelhança entre os colos e a antítese dilui a veemência, sendo uma arte mal empregada. Afinal, o ímpeto não precisa de arte; pelo contrário, é preciso que aquilo que se diga em tais acusações soe espontâneo e simples. Sem dúvida, tais colos nem são úteis em matéria de veemência, como mostrei, nem quando se trata da expressão das emoções e dos caracteres, pois a emoção requer simplicidade e naturalidade, e assim também o caráter. Em “Sobre a Justiça” de Aristóteles, se aquele que lamenta a cidade de Atenas tivesse dito assim: Qual

¹⁰³ “[...] poetas [...] quasi aliam quadam lingua locutos”.

¹⁰⁴ Dionísio de Halicarnasso (*De comp. verb.* V) mostra-nos que tal postura não era exceção.

¹⁰⁶ Teopompo de Quíos, fr.225 c Jacoby.

μὲν οὕτως εἶποι ὅτι 'ποίαν τοιαύτην πόλιν εἶλον τῶν ἐχθρῶν, οἷαν τὴν ἰδίαν πόλιν ἀπώλεσαν,' ἐμπαθῶς ἂν εἰρηκῶς εἴη καὶ ὀδυρτικῶς: εἰ δὲ παρόμοιον αὐτὸ ποιήσει: 'ποίαν γὰρ πόλιν τῶν ἐχθρῶν τοιαύτην ἔλαβον, ὅποιαν τὴν ἰδίαν ἀπέβαλον,' οὐ μὰ τὸν Δία πάθος κινήσει οὐδὲ ἔλεον, ἀλλὰ τὸν καλούμενον κλαυσιγέλωτα. τὸ γὰρ ἐν πενθοῦσι παίζειν, κατὰ τὴν παροιμίαν, τὸ τὰ τοιαῦτα ἐν τοῖς πάθεσι κακοτεχνεῖν ἐστὶ.¹⁰⁵

cidade tomaram dos inimigos igual à própria cidade que perderam?, com emoção haveria dito e com lamentação. Mas se o fizesse com igualdade fônica: <<qual cidade dos inimigos apanharam igual à própria que largaram?>>, por Zeus, não porá em movimento nem emoção, nem piedade, mas antes o chamado riso misturado com lágrimas. É, como diz o provérbio, “brincar na dor” o emprego de tais colos na expressão das emoções. Isso é arte mal empregada.

Acrescente-se que o *corpus* utilizado por Demétrio, em pleno período helenístico¹⁰⁷, e Dionísio de Halicarnasso, em pleno período imperial/augustano, é composto exclusivamente de autores (oradores, historiadores e poetas) clássicos e arcaicos. Dentre os poetas, há uma esmagadora predominância de Homero e Safo, ambos poetas arcaicos de composições originariamente orais. Com efeito, aquilo que Ragusa (2000, p. 144-145) afirma para Dionísio de Halicarnasso pode aplicar-se igualmente a Demétrio e, apenas substituindo-se o objetivo, a Pseudo-Longino:

DH, no *De comp.*, preocupa-se fundamentalmente em forjar uma teoria da elocutio *a partir de modelos clássicos*: o contexto reflete-se no próprio texto. Por que então exigir do tratado, um produto de sua época, aquilo que se exige hoje de um crítico literário?¹⁰⁸

Tal restrição de *corpus* certamente não se deve ao acaso. Lateiner (1990, p. 206) observa que “poetas gregos antes de Calímaco, Simias e Apolônio, com uma linguagem de possibilidades sintáticas comparáveis, raramente exploram a posição da palavra e o arranjo do verso”. Saïd (1997, p. 288), ao descrever objetivos e público dos poetas helenísticos, oferece um contraste ainda mais claro com relação à atividade dos oradores que têm na clareza uma virtude e, por conseguinte, na *obscuritas*, um vício:

Não é menos verdadeiro que se trata de um público restrito, porém, menos do que se acreditou, formado por entendidos ou por pessoas que reivindicavam ser. Seus membros eram ademais acalentados na boa opinião que tinham de si mesmos por poetas que demonstravam sua vontade de falar apenas para uma elite. Assim Castórion

¹⁰⁵ Citamos o texto conforme estabelecido por Roberts (1902).

¹⁰⁷ Sobre a datação do tratado, veja-se Freitas (2011, p. 16): “Conforme salienta Innes, por muito tempo os estudiosos foram favoráveis à datação do tratado no séc. I d.C. (especialmente Roberts e Radermarch); no entanto, mais recentemente, os estudos tendem para uma data anterior: 270 a.C. (Grube), séc. II a.C. (Morpurgo Tagliabue), fins do segundo e meados do século primeiro a.C. (Chiron), e século I d.C., mas refletindo o segundo ou o primeiro século a.C. (Schenkeveld). Innes pensa, ao certo, que o tratado reflete concepções do séc. II a.C. [...] Easterling e Knox, em consonância, dizem ser provável que a obra reflita idéias em voga antes de Cristo”.

¹⁰⁸ Destaque nosso.

de Solos se envaidece, no princípio de seu *Hino a Pã*, de compor ‘um poema renomado, difícil de compreender para quem não é culto’.¹⁰⁹

A rejeição aos autores do período helenístico não fica apenas implícita nessa seleção, mas é explicitada, no âmbito interno à retórica, pela truculenta rejeição ao asianismo, representado pela figura do orador Hegésias:

πάλιν δὲ ἀλλάξας τὴν αὐτὴν λέξιν ἐτέραν αὐτῇ μορφὴν ἀποδώσω τὸν τρόπον τοῦτον: Ἀλυάττου μὲν υἱὸς ἦν Κροῖσος, γένος δὲ Λυδός, τῶν δ’ ἐντὸς Ἄλυος ποταμοῦ τύραννος ἐθνῶν: ὃς ἀπὸ μεσημβρίας ῥέων Σύρων τε καὶ Παφλαγόνων μεταξὺ πρὸς βορέαν ἐξίησιν ἄνεμον ἐς τὸν καλούμενον πόντον Εὐξείνου. Ἡγησιακὸν τὸ σχῆμα τοῦτο τῆς συνθέσεως, μικρόκομψον, ἀγεννές, μαλθακόν: τούτων γὰρ τῶν λήρων ἱερεὺς ἐκεῖνος ἀνὴρ τοιαῦτα γράφων: ‘ἐξ ἀγαθῆς ἐορτῆς ἀγαθὴν ἄγομεν ἄλλην.’ ‘ἀπὸ Μαγνησίας εἰμὶ τῆς μεγάλης Σιτυλεύς.’ ‘οὐ γὰρ μικρὰν εἰς Θηβαίων ὕδωρ ἔπτυσεν ὁ Διόνυσος: ἡδὺ μὲν γάρ ἐστι, ποιεῖ δὲ μαίνεσθαι.’

Vou alterar mais uma vez o trecho e dar-lhe outra forma do seguinte modo: “Filho de Aliato era Crespo, de estirpe lídia, dos povos de aquém do rio Halis era senhor. Do rio que flui desde o meio-dia em meio a sírios e paflagônios e desemboca no Bóreas, no chamado Ponto Euxino”. Esta forma de composição é própria de Hegésias, mesquinha, nada nobre, afetada. Este autor é o maioral dessas bagatelas, escrevendo coisas como “Depois de uma festa boa, outra fazemos boa. De Magnésia a grande sou, de Sípilo. Poios não pouco esculpiu Dionísio na água dos tebanos: doce é, mas enlouquece” (*Comp.* IV, 11)¹¹⁰.

Mais do que uma inocente seleção de autores segundo a preferência pessoal do comentador, tal seleção representa uma tomada de posição no contexto de uma seleção mais ampla. Ragusa (2000, p. 144) define do seguinte modo a oposição entre aticismo e asianismo:

Segundo os estudiosos, trata-se de uma polêmica latente na Roma do século I a.C. [época de Cícero], que consiste na discussão dos modelos e métodos a serem seguidos pela retórica – os ideais clássicos (“aticismo”), ou os da época helenística, dos alexandrinos (“asianismo”). Encarnava esse modelo a figura de Hegesias, cuja *elocutio* caracterizava-se pelo excesso de ornamentos e artifícios, por certa frivolidade – para alguns, efeminada –, e pelo distanciamento da vida real. Em contraposição, o “aticismo” pautava-se pela simplicidade, seriedade, precisão, e despojamento de adornos; seu ideal era a *elocutio* dos antigos gregos, com destaque para os oradores áticos.

¹⁰⁹ “Il n’en reste pas moins vrai qu’il s’agit d’un public restreint, mais moins qu’on ne l’a cru, formé de connaisseurs ou de gens qui prétendaient l’être. Ses membres étaient d’ailleurs confortés dans la bonne opinion qu’ils avaient d’eux-mêmes par des auteurs qui affichaient leur volonté de ne parler qu’à une élite. Ainsi Kastorion de Soles se vante au début de son Hymne à Pan de composer “un poème renommé, difficile à comprendre pour qui n’est pas un savant”. Caracterizações semelhantes são aplicáveis também a Euforíão e Lícofron dentre outros dos principais poetas do período de que temos notícia. Ademais, Pondian (2011, p. 86) faz notar que “a poesia visual está igualmente ligada aos *gríphoi* (enigmas) gregos, bastante em voga nessa época, e que consistem em propor um texto que deve ser decodificado pouco a pouco, por meio do uso de imagens, perífrases, neologismos, etc., como veremos detalhadamente nos poemas de Teócrito, Dosiadas e Vestino”.

¹¹⁰ Tradução de Miguel Á. Márquez Guerrero (2001, p. 41).

Demétrio, Dionísio de Halicarnasso e Pseudo-Longino tomaram partido pelo aticismo¹¹¹. Entre os mestres de retórica romanos, não é diferente. Cícero, cuja posição no debate entre aticismo e asianismo ainda é disputada¹¹², “para Atkins [1952] é a grande mola que impulsiona em Roma, o restabelecimento do modelo ático” (RAGUSA, 2000, p. 144)¹¹³ e Quintiliano (XII, 10, 20), por seu turno, afirma explicitamente a superioridade do aticismo: *Nemo igitur dubitauerit, longe esse optimum genus Atticorum*.

Por fim, cabe ressaltar que os autores do período helenístico não seriam os únicos afetados por essa seleção. Também o século IV a. C. representa uma enorme lacuna na transmissão da tradição grega. Verdadeiro elo perdido, essa lacuna é, juntamente com a difusão da escrita, responsável pela impressão tantas vezes notada de haver um abismo entre a poesia helenística e a clássica e arcaica no mundo grego¹¹⁴. A vitória do aticismo e consequente esquecimento do asianismo foi confirmada ainda, num momento fundamental para a definição dos textos antigos que seriam conservados através do medievo, pelas diretrizes de autores cristãos como Clemente de Alexandria¹¹⁵ e Basílio de Cesareia¹¹⁶ acerca da utilidade da

¹¹¹ Ragusa (2000, p. 143): “Egger, por exemplo, comenta ao mencionar ‘Longino’: ‘*Comme Denys [Dionísio], c’est un attique intraitable [...]*’ (Egger, 1902, p. 10). Noutro momento, chama DH ‘o apóstolo’ (id., 1902, p. 72) ‘do aticismo/classicismo’, e alerta: ‘*On n’oublie pas non plus qu’il [DH] a pour but de réagir contre l’éloquence asiatique [...]*’ (id., 1902, p. 111). Para o estudioso, o estabelecimento dos modelos clássicos são os grandes méritos de DH”.

¹¹² Roberts (2007, p. 84), no verbete *Asianism and atticism*, resume da seguinte maneira a posição de Cícero e da subsequente retórica latina: “Cícero, com sua formação grega e estilo floreado, foi criticado como um ‘asiático’ pelo que representa em *Brutus* e *Orator* como uma minoria de extremistas que até consideravam o estilo de Tucídides apropriado em um tribunal romano”. “Cicero, with his Greek educational background and florid manner, was criticized as an ‘Asian’ by what he represents in *Brutus* and *Orator* as a minority of extremists who even thought the style of Thucydides appropriate in a Roman court”.

¹¹³ *De oratore*, II, 217, 8: “nam et Siculi in eo genere et Rhodii et Byzantii et praeter ceteros Attici excellunt”. “Pois distinguiram-se neste gênero tanto os sicilianos como os ródios e bizantinos, mas, acima de todos, os áticos”. *Brutus*, 52, 1: “Hinc Asiatici oratores non contemnendi quidem nec celeritate nec copia, sed parum pressi et nimis redundantes; Rhodii saniores et Atticorum similiores”. Tradução de Olavo Vinícius Barbosa de Almeida (2014, p. 75): “Foi então que surgiram os oradores asiáticos não desprezíveis pela fluência nem pela copiosidade, é certo, mas pouco sóbrios e demasiado redundantes; os da ilha de Rodes são mais sóbrios e mais semelhantes aos áticos”.

¹¹⁴ Cf. Havelock (1996, p. 18): “O leitor afeito aos estilos de um Homero, um Píndaro, um Platão, e que se volta depois para a literatura helenística, está sujeito a sucumbir a um sentimento de nostalgia, ao sentimento de que uma coisa que outrora acontecia não pode mais voltar a acontecer. A razão fundamental, sugiro eu, é que o leitor em questão seguiu a trilha de uma transição cultural do maior alcance, a passagem de um mundo ainda oralmente configurado, ouvido e compartilhado de forma comunitária, para o mundo lido em silêncio e a sós. [...] O que se escrevia então, na época helenística, não era de qualidade inferior, era diferente”.

¹¹⁵ Veja-se, por exemplo, *O Pedagogo*, II, 5, sobre o riso e as obras cômicas.

¹¹⁶ No terceiro capítulo de sua *Carta aos jovens sobre a utilidade da literatura pagã*, Basílio de Cesareia subverte o *topos* lucreciano (*DRN*, I, 936-942) ao dizer que “devemos velar por nossas almas, de modo que as máximas perversas não se insinuem ao coração através das palavras, como se fossem um amargo veneno adocicado pelo mel” e, logo a seguir, preceitua: “Das flores, nos contentamos em apreciar suas cores e sentir seu perfume; no entanto, as abelhas delas extraem a substância para produzir o mel. Do mesmo modo, aqueles que nas suas leituras não procuram unicamente o prazer poderão extrair coisas muito úteis para o espírito. Enfim, devemos imitar as abelhas, que não voam indiscriminadamente sobre todos os tipos de flores: escolhem apenas as mais aptas para lhes fornecer aquilo que é útil ao seu trabalho” (tradução de Diogo Chiuso, 2012). A metáfora da flor e do fruto passou às tradições vernáculas e, possivelmente via Petrarca (*Res Seniles* VIII, 6, 482), chegou também às letras

literatura grega pagã para um leitor cristão, já que esses autores davam ênfase à importância do conteúdo (e à clareza de exposição) e condenavam excessos de ornamentação e excessos de atenção à forma.

2.6 Terminologia(s)

Observamos em Dionísio, Aristóteles e Pseudo-Longino que a mimetização pela ordem das palavras abarca fenômenos mais amplos do que a iconicidade, nomeadamente os efeitos de evocação do *páthos*, não relacionados a uma iconicidade *stricto sensu*. Lateiner (1990, p. 204) lista nomenclaturas já adotadas por diversos autores para fazer referência ao fato de a ordem das palavras corresponder à disposição dos seus referentes no espaço ou no tempo: ao passo que E. D. Holtzmark fala de “iconic syntax” ou “logotactitic iconicity” apontando exemplos em Catulo I e Catulo XLVII, Wilkinson (1970, p. 65) fala de “metaphor from word order”. O próprio Lateiner (1990, p. 204) sugere então mais duas possibilidades: “Esse jogo poético pode ser chamado sintaxe mimética, sintaxe icônica ou sanção sintática, termos talvez mais claros do que a ‘metáfora pela ordem das palavras’ de Wilkinson, um tipo de expressividade em que a posição da palavra reforça o significado”¹¹⁷. Dainotti (2015), por sua vez, classifica os fenômenos de iconicidade pelo arranjo das palavras como diagramas visuais (*visual diagrams*) e alega (p. 8) que o fato de haver poucos estudos específicos sobre a iconicidade pelo arranjo das palavras em poetas antigos “is due simply to the fact that in classical scholarship the term ‘iconicity’ has only recently begun to be used for well known phenomena, generically labelled as ‘expressive’”¹¹⁸.

Nos trabalhos em português, ao passo que Vasconcellos (2008) não adota nenhuma nomenclatura específica, utilizando perífrases como “ordem de palavras [...] para realçar a noção de entrelaçamento” (p. 20) e “tentativa de iconicidade no uso da ordem das palavras” (p. 21), ou expressões genéricas como “ordem de palavras especial” (p. 21); Martins (2016),

portuguesas, aparecendo já nas linhas 17-22 do prólogo do *Livro de Exopo*, uma tradução do séc. XIV (CALADO, 1994, p. 38); passando por Bocage, que expressa sua concepção de tradução poética em termos de flor e fruto na sátira *Pena de Talião* (“Trazer à Pátria/ Nova fertilidade em plantas novas,/ Manter-lhe as flores, conservar-lhe os frutos, / Quais eram no sabor, na tez, na forma [...]”) e chegando às *Flores sem fruto* de Almeida Garrett. Em Bocage, percebe-se já com pequeno deslocamento semântico tendo em vista que “fruto” passa a referir-se meramente ao conteúdo do poema, ao passo que a flor continua a se referir à forma.

¹¹⁷ “This poetic play may be called mimetic syntax, iconic syntax, or syntactic enactment, terms perhaps clearer than Wilkinson’s ‘metaphor from word-order,’ a type of expressiveness in which word position reinforces meaning.”

¹¹⁸ Por exemplo, o capítulo de Wilkinson (1970) que trata do tema é intitulado “Expressiveness”.

Gonçalves (2017) e Sousa (2018) adotam a expressão “mimese de conteúdo”. Por fim, Hasegawa (2020a) segue a nomenclatura de Lateiner (1990).

No presente trabalho, seguiremos Lateiner (1990) e Hasegawa (2020a), dando preferência à expressão “sintaxe mimética”, que entendemos como uma categoria um pouco mais geral que a sintaxe icônica por abarcar os fenômenos não propriamente icônicos que citamos há pouco. Vale ainda salientar que a nomenclatura adotada por Lateiner é a que mais se aproxima dos termos utilizados pelos próprios antigos. Com efeito, ela quase aparece em *Comp.* XX, 6: “[...] não utilizam um arranjo semelhante para todos, mas representam [μιμητικοὶ γίνονται] os acontecimentos narrados, inclusive pelo arranjo [σύνθεσιν] das palavras”. Com a finalidade de localizar o objeto da presente pesquisa dentro de um panorama das formas de iconicidade pelo arranjo das palavras e, pelo contraste, delimitá-lo com maior precisão, referimos por vezes a nomenclatura adotada por Dainotti (2015), em que as sintaxes icônicas podem ser classificadas na categoria dos “diagramas visuais”. Tal nomenclatura tem a vantagem de enquadrar-se numa taxonomia da iconicidade verbal relativamente completa, que separa por parâmetros bem definidos suas diferentes formas, de modo que a forma específica de iconicidade a que estivermos nos referindo possa ficar bem delimitada dentro das categorias mais amplas da iconicidade ou da mimese.

Utilizaremos “sintaxe icônica” apenas eventualmente para nos referir a iconicidades espaciais. Em termos de teoria linguística moderna, essa expressão delimita com maior precisão o objeto específico a que se refere¹¹⁹, explicitando, simultaneamente e num simples sintagma nominal, tanto o efeito (a iconicidade) como o modo como ele é engendrado (pelo arranjo das palavras) e, ao mesmo tempo, evita o adjetivo “mimética”, que contém conotações muito diversificadas e não captam a especificidade do fenômeno em questão. O distanciamento terminológico proporcionado pela adoção da classificação moderna reflete a observada ausência de delimitação conceitual dessa categoria específica (a iconicidade espacial) nos textos antigos supérstites e o fato de que a teorização neste âmbito é quase exclusivamente moderna.

3 SINTAXE MIMÉTICA EM TRADUÇÕES LATINAS DE POEMAS GREGOS

¹¹⁹ Peirce (2010 [1931], p. 53), tendo estabelecido a tricotomia ícone-índice-símbolo, define ícone como o signo que mantém uma relação de semelhança estrutural com o objeto denotado, seja este concreto ou abstrato. Hall (2008, p. 14), partindo de Peirce, considera que “qualquer ícone carrega um nível de semelhança entre o significado e o significante. O grau de similaridade pode ser alto ou baixo”.

Um terceiro setor em que podemos buscar referências à sintaxe mimética é na tradução poética, e é nosso objetivo, no presente tópico, investigar a possibilidade de encontrar nas traduções latinas de poemas gregos uma referência implícita à consciência/intencionalidade dos poetas romanos no uso desse recurso, talvez manifesta por meio do cuidado na reprodução de ocorrências de sintaxe mimética eventualmente encontradas nos poemas traduzidos. Teremos como *corpus* sobretudo traduções de poemas épicos mais longos, como os fragmentos da tradução dos *Argonautica* de Apolônio de Rodes pelo poeta neotérico Varrão Atacino e os fragmentos das traduções dos *Phaenomena* de Arato por Cícero e Germânico, mas também o incontornável poema 66 de Catulo, uma das mais célebres traduções latinas supérstites.

Vimos como o poema 51 de Catulo, tradução do fragmento 31 de Safo, é um exemplo notável de tradução que apresenta cuidado na reprodução criativa de efeitos miméticos relacionados à ordem das palavras, criando um efeito classificado por Lateiner (1990, p. 235) como “sintaxe confusa” (*confusing syntax*). Embora o efeito criado por Safo (uma poeta arcaica de tradição oral) a partir da ordenação das palavras e reproduzido de forma livre por Catulo esteja relacionado a uma mimetização de *páthos* e não diretamente relacionado à iconicidade espacial, temos aqui um precursor auspicioso por ilustrar a atenção de um tradutor com relação à ordem das palavras enquanto fonte de efeitos poéticos. A relação torna-se ainda mais válida à medida que Pseudo-Longino compara a agitação patética do amante justamente a uma tempestade, que exemplifica com análise de um trecho de Homero.

3.1 A tradução de Calímaco por Catulo (poema 66)

Embora nosso foco recaia sobre as traduções de poemas épicos, não podemos deixar de avaliar uma das mais célebres traduções latinas, e menos ainda por ela ser da autoria do mesmo Catulo que já se mostrou relevante por sua tradução de Safo¹²⁰. Estamos nos referindo ao poema 66 de Catulo, onde ele traduz não um poeta da tradição oral, mas o helenístico Calímaco¹²¹. Infelizmente, o original de Calímaco sobrevive em estado muito fragmentário, o que dificulta

¹²⁰ Acrescente-se que o pentâmetro pode ser lido como mera variante catalética do hexâmetro.

¹²¹ Num epigrama igualmente dedicado a Berenice (*Anth. Pal.* V, 146), Calímaco presentifica as três Graças pela tríplice repetição do substantivo Χάριτες nos versos inicial e final e, em meio a elas, em um dos versos centrais coloca a própria Berenice: Τέσσαρες αἱ Χάριτες· ποτὶ γὰρ μία ταῖς τρισὶ κείναις / ἄρτι ποτεπλάσθη, κῆτι μύροισι νοτεῖ/ εὐαίων ἐν πᾶσιν ἀρίζαλος Βερενίκα, / ἃς ἄτερ οὐδ’ αὐταὶ ταὶ Χάριτες Χάριτες (Na tradução de Guilherme Gontijo Flores, 2019: “São quatro Graças, pois agora junto às três há uma que inda espalha seu perfume. Entre elas a feliz, brilhante Berenice, porque sem ela não são Graças Graças”).

a comparação. Ainda assim, encontramos diversas ocasiões propícias à sintaxe mimética. Em seu primeiro verso, fala-se da localização das estrelas:

Πάντα τὸν ἐν γραμμαῖσιν ἰδὼν ὅρον ἧ τε φέρονται
[...]

1 Tendo examinado todo o limite nas linhas (do céu)
onde surgem as (estrelas)¹²²

1. Omnia| qui **mag|ni** ||dis|pexit |lumina |**mundi**,
qui stellarum ortus comperit atque obitus,

Quem examinou todas as luzes no vasto firmamento,
quem notou o nascimento e a morte das estrelas

Infelizmente, a incompletude da frase de Calímaco deixa-nos apenas com conjecturas. Em Catulo, ocorre sintaxe mimética, já que as estrelas (*lumina*) aparecem de fato em meio ao vasto firmamento (*magni mundi*) e, ao mesmo tempo, a separação entre *magni* e *mundi*, com o adjetivo aparecendo no final do primeiro hemistíquio e o substantivo aparecendo apenas no final do verso, disposição frequente entre os elegíacos latinos (SICKLE, 1968), presentifica a grandeza referida. Para que se realizasse algo similar em Calímaco seria preciso haver um complemento para γραμμαῖσιν (“linhas”) no perdido verso seguinte, de preferência precedido pelo substantivo que Catulo traduziu por *lumina*.

+η με Κόνων ἔβλεπεν ἐν ἡέρι τὸν Βερεώικης
βόστρυχον ὃν κείνη πᾶσιν ἔθηκε θεοῖς
[...]

Cônon também me viu no ar – eu, a mecha do cabelo
de Berenice,
que ela dedicara a todos os deuses

7. idem me ille Conon **caelesti in limine** vidit
e Bere|nice|o || **vertice|** caesari|em
fulgentem clare, quam cunctis illa deorum
levia protendens brachia pollicitast,

Aquele mesmo Cônon me viu no limiar celeste,
cabeleira da cabeça de Berenice,
refulgindo distintamente, [a mim] que ela, estendendo
os leves braços, a todos os deuses prometeu.

Nesse trecho, uma possibilidade de cercamento mimético não realizada no original corresponde a uma possibilidade não realizada na tradução. Em Calímaco, o fato de ἐν ἡέρι (“no ar”) não ser acompanhado por adjetivo impossibilita o cercamento de με (“me”) ou τὸν Βερεώικης βόστρυχον (“a mecha de Berenice”). Embora em Catulo tenhamos o sintagma completo (*in limine caelesti*), também não ocorre cercamento. Porém, note-se que o cavalgamento separa βόστρυχον do genitivo Βερεώικης. Em lugar de um cavalgamento, Catulo faz uso, no verso 8, da cesura do pentâmetro para recriar o efeito de separação entre *Bereniceo* no primeiro hemistíquio e *vertice caesariem* no segundo, ficando a coma (*caesariem*) distante de sua dona e *vertice* no centro. Por fim, no verso 10, os leves braços (*levia brachia*) aparecem estendidos

¹²² Tradução de Onelley e Peçanha (2010)

de ambos os lados da pessoa que os estende (*protendens*), mas esse detalhe da cena não aparece no fragmento de Calímaco.

O fragmento que Catulo traduz em seus versos 40-41 não dá ensejo a sintaxes miméticas, e elas de fato não aparecem nem no original, nem na tradução:

σὴν τε κάρην ὥμοσα σὸν τε βίον
[...]

e eu jurei por tua cabeça e por tua vida

40. [...] adiuro teque tuumque caput,
digna ferat quod siquis inaniter adiurari

juro por ti e por tua cabeça,
e que sofra [pena] digna quem tiver jurado em vão

Finalmente, no verso 46, encontramos sintaxe mimética no original:

[...] καὶ διὰ μέ[σσου]
Μηδείων ὄλοαὶ νῆες ἔβησαν Ἄθω.

[...] e, no meio
do Atos, as destrutivas naus dos Medos navegaram.

per **medium** classi barbara navit **Athon**.

pelo meio do Atos com esquadra bárbara navegou

As perniciosas naus dos Medos navegam (Μηδείων ὄλοαὶ νῆες ἔβησαν) de fato em meio ao Atos (μέσσου Ἄθω). Catulo reproduz o efeito ao colocar *classi barbara navit* também em meio a *medium Athon*.

Nos versos 50-51, poderia haver separação mimética entre με/*me* e κόμαι/*comae* motivada por νεότμητόν, traduzido pelo particípio passado *abiunctae*:

ἄρτι [ν]εότμητόν με κόμαι ποθέεσκον ἀδε[λφεαί],

Quando eu (fui) recentemente cortada, minhas
mechas irmãs deploravam a minha perda

abiunctae paulo ante **comae** mea fata **sorores**
lugebant [...]

separadas pouco antes, as cabeleiras[minhas] irmãs,
lamentavam meu destino

Observamos, contudo, que a separação aparentemente não se concretiza nem no original, nem na tradução, pois, ao passo que Calímaco justapõe με e κόμαι no centro do verso, Catulo, tendo traduzido o pronome pessoal με por *mea fata*, justapõe igualmente *comae* e *mea*. Note-se porém que κόμαι ἀδελφεαί encontra-se separada pelo verbo ποθέεσκον, do mesmo modo que *comae sorores* por *mea fata*. Note-se também que no original grego νεότμητόν με encontra-se de um lado do verso, ficando κόμαι ἀδελφεαί do outro lado. Em Catulo, a aproximação *comae mea* na região central do verso (aproximação estreitada pela semelhança

fônica que forma um quase eco e sugere uma concordância *comae meae*) se opõe às *abiunctae sorores* nas extremidades do verso.

[.]ασε δὲ πνοιῇ με, δι' ἡέρα δ' ὑγρὸν ἐνείκας

55. isque per **aetherias** me tollens avolat **umbras**

e (agarrou-) me com o seu sopro, e, tendo-me
carregado, no ar úmido,

e este voa pelas sombras etéreas me carregando

No verso 55, με ἐνείκας (o sujeito carregando a mecha) poderia aparecer em meio ao ar úmido (ἡέρα ὑγρὸν). Poder-se-ia pensar que com a disposição escolhida Calímaco simula o atravessamento sugerido pela preposição διά, contudo isso nos parece uma leitura demasiadamente forçada, já que με ἐνείκας não forma um sintagma unitário e, ao contrário, refere-se a dois seres diversos, sendo um deles referido justamente pelo aoristo do verbo φέρω (“carregar”) que desencorajaria a separação entre eles se se buscasse uma disposição mimética das palavras. Em contrapartida, na tradução, essa mimese é levada a cabo, já que o sujeito voa carregando a mecha (*me tolles avolat*) de fato em meio às sombras etéreas (*aetherias umbras*).

A semântica do verso 56 sugere mais uma vez um cercamento não concretizado, desta vez nem no original, nem na tradução:

Κύπριδος εἰς κόλπους ἔθηκε

et Veneris **casto** collocat in **gremio**.

depositou-me no seio [] de Cípris;

e [me] coloca no casto seio de Vênus.

No original, o pronome με poderia aparecer em meio ao Κύπριδος κόλπους. Calímaco, contudo, não repete aqui o pronome, que já aparecera no início da frase, no verso anterior. Na tradução de Catulo, o pronome *me* poderia aparecer em meio a *casto gremio*, porém, de maneira similar àquilo que vimos no original, o pronome, que aparecera no verso anterior, não é retomado. Poderíamos apenas conjecturar se a colocação da preposição εἰς/*in* não concretizaria o seu significado. No caso do original grego, haveria aqui aproveitamento da paronomásia com o numeral εἷς (“um, um qualquer, primeiro”).

Já no verso 58, um cercamento mimético que ocorre no original é reproduzido na tradução, já que aquela que habita (ναιέτις/*incola*) as praias de Canopo (Κανωπίτου αἰγιαλοῦ/*Canopeis litoribus*) aparece no interior do sintagma referente a seu local de habitação:

αὐτὴ] μιν Ζεφυρῖτις ἐπὶ χρέο[ς
....Κ]ανωπίτου ναιέτις αἰγιαλοῦ.

ipsa suum Zephyritis eo famulum legarat,
Graia **Canopeis** incola **litoribus**.

a própria Zefíritide, que habita nas costas do Canopo, (enviou)-o com esta finalidade.

A própria Zefirítide, habitante grega das praias de Canopo, para isso enviara seu servo

Entre os versos 59 e 61, lemos em Catulo conteúdo inexistente ou perdido no original, e os versos dão azo a novas sintaxes miméticas:

ὄφρα δὲ] μὴ νύμφης Μινωίδος ο[

E no tempo em que não somente a (coroa) da noiva, filha de Minos

hic liquidi vario ne solum in lumine caeli
60. ex Ariadnaeis aurea temporibus
fixa **corona** foret, sed nos quoque fulgeremus
devotae flavi verticis exuviae,

aqui, para que não estivesse sozinha, na vária luz do líquido céu, a áurea coroa das tēmporas de Ariadne, mas nós também, devotos ex-votos de uma loira cabeça, brilhássemos,

O *hic* que inicia o verso 59, somado ao adiamento do verbo (*fixa foret*), que aparece apenas dois versos adiante, parece apontar para a sintaxe mimética como se dissesse “aqui, um sozinho em meio à vária luz do líquido céu”. Já nos versos 61 e 62, a *aurea corona* circunda as tēmporas (*temporibus*) de Ariadne. Na sequência imediata, temos efeito similar. Catulo acrescenta elementos ausentes do original para dar mais concretude à disposição que é descrita por Calímaco:

.....]ος ἀνθρώποις μοῦνον ἐπι[,
φάες]ιν ἐν πολέεσσιν ἀρίθμιος ἀλλ[ὰ γένωμαι
καὶ Βερ]ενίκειος καλὸς ἐγὼ πλόκαμ[ος,
ῥῥασι] λουόμενόν με παρ' ἀθα[νάτους ἀνιόντα
Κύπρι]σ ἐν ἀρχαίοις ἄστρον [ἔθηκε νέον. (65)
⏟ πρόσθε μὲν ἐρχομεν'· μετοπωρινὸν Ὠκ]εανόνδε

60 foi incluída para (levar luz) aos homens entre as numerosas estrelas,
mas também eu, a bela mecha de Berenice (fui contada entre as numerosas estrelas);
quando me ergui, banhada pelas águas, junto aos imortais, Cípris tornou-me uma estrela nova entre as antigas. [...]
Ao ir em frente... até o fim do outono, em direção do Oceano.

uvidulam a fluctu cedentem ad templa deum me
sidus in antiquis diva novum posuit:
65. Virginis et saevi contingens namque **Leonis**
lumina, **Callisto iuncta Lycaoniae**,
vertor in occasum, **tardum dux** ante **Booten**,
qui vix sero **alto mergitur Oceano**.

chegando aos templos dos deuses, a deusa, como astro novo entre os antigos, me pôs.
Pois, tocando as luzes da Virgem e do sevo Leão, junto à Calisto Licaônia,
volto-me para o ocaso, guia diante do lento Boieiro, que custosa e tardiamente mergulha no profundo Oceano.

No quarto verso do trecho, ῥῥωρ (termo astronômico que se refere à água como parte da constelação de aquário) aparece desacompanhado de adjetivo, o que impossibilita o cercamento daquele que se banha (que poderia aqui ser representado quer pelo pronome με, quer pelo verbo

λουόμενόν). No verso seguinte, em que se fala de uma estrela nova entre as antigas (ἄστρον νέον ἐν ἀρχαίοις) e em que o verbo (ἔθηκε) poderia chamar nossa atenção à disposição, não ocorre o esperado cercamento. Poderíamos ver mimese talvez somente no fato de que Βερενίκειος καλὸς ἐγὼ πλόκαμος (“eu a bela mecha de Berenice”) aparece em um verso central no trecho, cercado acima pelas numerosas estrelas (φάεσιν πολέεσσιν) e abaixo pelos antigos astros (ἀρχαίοις [ἄστροις]). As mudanças efetuadas por Catulo parecem todas justificáveis pela busca de engendrar os efeitos miméticos sugeridos pela semântica do trecho. Se o astro novo (*sidus novum*) não aparece em meio aos antigos (*in antiquis* [+ adj.]) nos versos seguintes, Catulo coloca as palavras referentes à nova constelação (*contingens, lumina, iuncta, dux*) sempre em meio às palavras referentes às constelações já conhecidas (*Virginis, saevi Leonis, Callisto Lycaoniae, tardum Booten*) e, no verso 68, Catulo ainda introduz o verbo *mergitur*, inexistente no original, que possibilita um encobrimento mimético com o sintagma *alto Oceano*.

Em resumo, as três ocorrências de sintaxe mimética que encontramos no original são reproduzidas na tradução. Dito de outro modo, nenhuma sintaxe mimética encontrada no original deixou de ser reproduzida na tradução. Além disso, de modo a caracterizar uma tradução criativa e emulativa, Catulo acrescenta sintaxes miméticas em alguns trechos onde Calímaco, a julgar pelo que nos resta do seu texto, não as engendrou. É, por fim, significativo que algumas das mudanças mais marcantes introduzidas por Catulo podem ter sido motivadas justamente pela possibilidade de engendrar sintaxes miméticas.

3.2 As traduções homéricas de Cícero

Vimos acima que a bibliografia presente acerca do tema se restringe ao estudo de autores latinos, havendo poucas referências a poetas gregos. Vimos que os τεχνοπαίγνια mencionados por Dainotti (2015) são uma forma de *visual image* e, portanto, não contemplam a sintaxe mimética (*visual diagram*). Por outro lado, a análise que Dionísio de Halicarnasso faz da *Odisseia* não contempla o âmbito visual, ficando restrita a iconicidades acústicas (*acoustic image* e *acoustic diagram*). Lateiner (1990, p. 206) chega a sugerir que a sintaxe mimética teria sido criada pelos poetas latinos, que “preocupados com óbvio endividamento com temas e formas gregas por causa do alegado *patrii sermonis egestas* (Lucr. I, 832, 139), desenvolvem recursos que estavam latentes em seus modelos helênicos”¹²³. Dado o presente cenário, em que

¹²³ “Latin poets, anxious about obvious indebtedness to Greek themes and forms because of the alleged *patrii sermonis egestas* (Lucr. 1.832, 139), develop resources that were latent in their Hellenic models”. O autor refere-se aqui àquela figura de adiamento que observa em Homero (*Il.* II. 324) e que apresentaremos logo a seguir.

mesmo a simples existência do fenômeno é posta em dúvida, em que se questiona a intencionalidade dos poetas antigos e os críticos modernos são acusados de fazer uma leitura anacrônica, pode parecer temerário fazer alguma afirmação sobre a fonte da sintaxe mimética para os poetas latinos. Entretanto, é na busca de sanar uma das origens dessa suspeição que nos aventuramos a analisar traduções latinas de poemas gregos em que encontramos possíveis formas de sintaxe mimética: caso encontremos nas traduções latinas a consistente manutenção desses efeitos, poderíamos supor um cuidado deliberado do tradutor na transposição do efeito para a língua latina. Lateiner (1990, p. 206) cita exemplo do que chama sintaxe mimética já em Homero (*Il.* II. 324):

εἰ δέ κε μὴ δόῃσιν ἐγὼ δέ κεν αὐτὸς ἔλωμαι
ἐλθὼν σὺν πλεόνεσσι: τὸ οἱ καὶ ῥίγιον ἔσται.¹²⁴

Esse prodígio por Zeus grande e sábio nos foi enviado.
Vai demorar, veio tarde; mas fama vai ter sempiterna.¹²⁵

Embora possa ser tomado como um precursor, trata-se de uma iconicidade de adiamento que explora antes a linearidade da fala no tempo do que a disposição das palavras no espaço da página escrita, não podendo, portanto, ser tomada como um diagrama visual. Ainda em Homero, Vieira e Oliveira (2011, p. 137) veem uma disposição icônica em *Il.*, XIX, 226-229. Esse é um achado particularmente interessante para o presente trabalho, uma vez que temos uma tradução do trecho em hexâmetros latinos feita por Cícero:

λίην γὰρ πολλοὶ καὶ ἐπήτριμοι ἥματα πάντα
πίπτουσιν· πότε κέν τις ἀναπνεύσειε πόνοιο;
ἀλλὰ χρὴ τὸν μὲν καταθάπτειν ὃς κε θάνησι
νηλέα θυμὸν ἔχοντας ἐπ' ἥματι δακρύσαντας·
(HOMERO, *Ilíada*, XIX, 226-229)

Mortos, todos os dias, estes após aqueles
tombam. De tanto luto, quando tomar fôlego?
É preciso enterrar os defuntos com firme
coração, e pranteá-los por um dia – um só.
(HOMERO, *Ilíada*, XIX 226-229, trad. H. de Campos)

Nāmqũ nĩ|mĩs mũl|tōs āt|que_ōmnĩ| lūcē cā|dēntĩs
cērnĩmũs,| ūt nē|mō pōs|sīt mē|rōrē uā|cārē.
Quō māgĩs| ēst āe|quũm tũmũ|lĩs mān|dārē pē|rēmtōs
fĩrmō_a|nĩmō_et| lūctũm| lācrĩ|mĩs fĩnĩrē dĩ|ũrnĩs.

Pois multidões sem conta, e em plena luz, caindo
vemos, que se isentar de pena ninguém pôde.
Quão mais justo era à terra dar os trucidados
bravamente e findar a dor em diurnas lágrimas¹²⁶

A sintaxe mimética do texto homérico (percebida e reproduzida por Haroldo de Campos) estaria no cavalgamento entre primeiro e segundo versos do trecho: o verbo *πίπτουσιν*

¹²⁴ Citamos de *Homeri Opera in five volumes*. Oxford, Oxford University Press. 1920. Disponível em: <<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0012.tlg001.perseus-grc1:1.312-1.344>>. Acesso em: 25. jun. 2019.

¹²⁵ Tradução de Carlos Alberto Nunes (HOMERO, 1962).

¹²⁶ Tradução da tradução de Cícero realizada por Vieira e Oliveira (2011, p. 137).

(“tombam”), pertencente à frase do primeiro verso, de fato tomba para o verso seguinte. No seu comentário à tradução latina, Vieira e Oliveira (2011, p. 137) salientam que Cícero, longe de se limitar a uma paráfrase em prosa, buscou reproduzir recursos formais do original grego, mesmo em detrimento de alguns aspectos pontuais do conteúdo. Entretanto, justamente a alegada mimese é ignorada pelo tradutor e a preocupação de fidelidade formal fica limitada a aspectos sonoros: o ritmo e a aliteração (em /p/ no texto grego, em /k/ no texto latino)¹²⁷.

Pode-se argumentar que, tanto no que diz respeito ao tradutor como no que diz respeito ao traduzido, há condições que precisam ser levadas em consideração e que atenuam o impacto dessa primeira negativa. Diferentemente daquela sintaxe mimética homérica citada por Lateiner (1990, p. 206), a iconicidade apontada no trecho traduzido por Cícero não depende do tempo da enunciação (adiamento), mas da disposição espacial. Mais do que isso, depende da disposição vertical dos versos, cuja percepção está condicionada à escrita. Considerando o fato de os poemas homéricos pertencerem a uma tradição oral, é discutível se pode ter havido intencionalidade de um rapsodo na concepção da figura, levando em conta a ausência, numa performance oral, da visualidade de que depende a sua percepção. Além disso, trata-se de uma figura bastante simples, que poderia ocorrer por mera coincidência. Apenas figuras mais complexas ou uma regular repetição de disposição semelhante em casos semelhantes somada ao contraste com uma ordem “comum” em situações não-icônicas poderia nos dar alguma segurança de que sua aparição é deliberada. Neste caso, restaria ainda a dúvida se não seriam fruto de alterações posteriores, entre os editores alexandrinos, por exemplo.

Também no que diz respeito ao tradutor, essa não percepção/consideração da alegada iconicidade é um problema que poderia, num primeiro momento, ser relativizado se considerarmos a oposição do célebre orador aos poetas neotéricos (introdutores definitivos da influência alexandrina na poesia latina) e sua fidelidade à tradição latina representada por Ênio¹²⁸.

¹²⁷ Acrescentamos que, assim como o autor do texto grego fez a última palavra do primeiro verso participar da aliteração do verso seguinte, assim também Cícero o fez em latim.

¹²⁸ Cícero (*Tusculanae Disputationes*, III, 45, 2): *o poetam egregium! quamquam ab his cantoribus Euphorionis contemnitur*. “Ah! Que poeta egrégio [Ênio]! Muito embora seja desprezado por esses cantores de Euforião”. Contudo, a dialética aqui se complica ainda um pouco mais ao lembrarmos que Cícero pretere os neotéricos em favor de um poeta, Ênio, que, embora seja, nessa oposição ciceroniana, o polo tradicional/conservador, também evoca influência alexandrina e, do ponto de vista linguístico e formal, além de já representar uma guinada helenizante em comparação com seus predecessores Lívio Andronico e Névio, é autor de uma das mais ousadas mimeses da poesia antiga, a célebre *tmese* no fr. 390, uma importante atestação do uso intencional da sintaxe mimética na literatura latina pré-ciceroniana.

3.3 *Argonautica* de Apolônio de Rhodes e a tradução latina de Varrão Atacino

Chegando ao período helenístico, temos, em contraste com Homero e Cícero, por um lado Apolônio de Rhodes, como traduzido e, por outro lado, Varrão Atacino, poeta neotérico, como tradutor, de modo que, descartadas as relativizações aplicáveis ao caso anterior, a expectativa de encontrarmos nessas traduções a reprodução de sintaxes miméticas presentes no original tornam-se mais palpáveis. Embora não seja válida a ideia de uma ruptura drástica, no período helenístico, entre uma “elite convertida à escrita” e “um público de massa que teria permanecido fiel à oralidade” e devemos levar em conta que “mesmo nesse período, a oralidade permanece uma dimensão essencial da cultura grega em todos os níveis” (SAÏD, 1997, p. 287-288), também precisamos lembrar que:

Já não é possível negar a ampliação da importância da escrita e da leitura [no período helenístico]. Para provar tal importância, é suficiente a aparição de formas poéticas que apenas têm sentido quando lidas, como os acrósticos que aparecem com Nicandro, os anagramas com Lícofron ou os caligramas (o poema em forma de siringe de Teócrito). O desenvolvimento significativo de metáforas emprestadas da escrita na obra de Calímaco caminha no mesmo sentido. (SAÏD, 1997, p. 288).¹²⁹

A essa variedade de jogos poéticos que em diferentes medidas podemos relacionar a uma recepção visual (inclusive, possivelmente, por leitura individual) e a novos modos de composição poética, em que a escrita abriria portas a novos desafios para os poetas¹³⁰, podemos ainda acrescentar os mesósticos¹³¹, palíndromos e lipogramas¹³² (PONDIAN, 2011, p. 85)¹³³.

Dos nove fragmentos dos *Argonautica* de Varrão Atacino, editados por Hollis (2007), apenas dois apresentam ocasião de sintaxe mimética do tipo que estamos avaliando¹³⁴. No

¹²⁹ “Il n’est pas non plus question de nier l’importance accrue du livre et de la lecture. A elle seule, l’apparition de formes poétiques qui n’ont de sens que si elles sont lues comme les acrostiches qui apparaissent avec Nicandre, les anagrammes avec Lycophron ou les calligrammes (le poème en forme de syrinx de Théocrite) suffirait à le prouver. Le développement significatif des métaphores empruntées à l’écriture dans l’oeuvre de Callimaque va dans le même sens”.

¹³⁰ Calímaco (*Prólogo aos Telquines*, 21-22) revela seu modo de compor com “as tabuinhas nos joelhos”.

¹³¹ Variante do acróstico em que as letras que formam a palavra são postas não no início, mas no meio dos versos.

¹³² Texto em que evita-se sistematicamente uma ou mais letras.

¹³³ “Entre os autores conhecidos do período grego que compuseram poemas artificiosos estaria Laso (séc. IV a.C.), considerado o mais antigo autor de lipogramas. Outras formas bastante praticadas eram o anagrama e o acróstico; este último, talvez o mais difundido de todos, como se pode ler em diversos exemplos da Antologia palatina. Do século III a.C. há ainda Sótades de Creta, inventor dos versos chamados sotádicos, um tipo de versos retrógrados – espécie de palíndromos, nos quais a leitura inversa leva a um sentido oposto ao literal, fórmula para a sátira” (PONDIAN, 2011, p. 84-85).

¹³⁴ Para evitar tornar demasiado morosa a leitura deste capítulo, relegamos a um apêndice a comparação entre o texto grego de Apolônio e os restantes fragmentos da tradução de Varrão Atacino.

fragmento 125¹³⁵ da tradução latina, encontramos o que Lateiner (1990, p. 217) chama “cercamento” (*enclosure*):

quos magno Anchiale partus adducta dolore et
geminis cupiens tellurem Oeaxida palmis scindere
Dicta<eo ~ ~ ~ nymph a sub antro>

os quais Anquíale, transida pela grande dor do parto e
desejando cindir com as duas mãos a terra Oáxida,
a ninfa, sob a caverna Dicteia <...>¹³⁶

O trecho descreve a cena em que a ninfa Anquíale se encontra *sub Dictaeo antro* e o sintagma nominal ablativo de lugar cerca o substantivo *nymph a* como que a mimetizar a posição da ninfa, guardada pela caverna¹³⁷. Além disso, o verso central conta como a ninfa deseja em vão cindir a “terra Oáxida” com as “gêmeas palmas” enquanto, simultaneamente, mostra-nos o sintagma nominal *tellurem Oeaxida* compactamente unido, sem que as *geminis palmis* possam separá-lo de fato. Seguindo o modelo de Ênio (frag. 390)¹³⁸, poderíamos ainda esperar ver o verbo *scindere* separando o sintagma nominal, o que também não ocorre, de modo a reforçar a vanidade do desejo da ninfa.

É de notar que, neste caso, os efeitos não se encontram no original grego:

[...] οὗς ποτε νύμφη
Ἀγχιάλη Δικταῖον ἀνὰ σπέος ἀμφοτέρησιν
δραξαμένη γαίης Οἰαξίδος ἐβλάστησεν.
(I, 1129-1131)

[...] os quais, outrora, a ninfa
Anquíale gerou na caverna do Dicte,
agarrando com ambas as mãos a terra de Oaxo.¹³⁹

O sintagma Δικταῖον σπέος encontra-se separado apenas pela preposição ἀνὰ, enquanto o sintagma νύμφη Ἀγχιάλη permanece externo à construção. Já o sintagma γαίης Οἰαξίδος encontra-se igualmente compacto, porém o verbo δράσσομαι não tem a conotação de separação acrescentada por Varrão Atacino.

Já o fragmento 130 de Varrão Atacino traduz Apolônio, III, 1214-1215, que contém interessante ocasião de mimese posicional:

[...] περίξ δέ μιν ἐστεφάνωντο
σμερδαλέοι δρυῖνοισι μετὰ πτόρθοισι δράκοντες.

[...] Ao redor espantosas serpentes coroavam-na com
os ramos de carvalho,

A situação de cercamento apresentada por περίξ (“ao redor”) e reforçada por

¹³⁵ Adotamos aqui a numeração utilizada por Hollis (2007), que coloca em sequência crescente todos os fragmentos dos 29 poetas que edita.

¹³⁶ Todas as traduções de Varrão Atacino são nossas.

¹³⁷ Compare-se com Horácio (*Carm.* I, 5, 3), que vimos acima citado por Nisbet (1999, p. 140): “grato Pyrrha, sub antro”.

¹³⁸ [...] *saxo cere comminuit brum*. “E esmagou o cérebro com uma pedra”. Tradução de Natividade (2009).

¹³⁹ Todas as traduções dos versos de Apolônio foram gentilmente cedidas pelo prof. Dr. Fernando Rodrigues.

ἐστεφάνωντο (“rodeavam”) é de certo modo ilustrada pelo verso 1215, no qual o sintagma σμερδαλέοι δράκοντες (“espantosas serpentes”) de fato cerca os elementos restantes e, por sua vez, o sintagma δρυῖνοισι πτόρθοισι (“ramos de carvalho”) cerca o elemento central do verso, a preposição μετὰ, com sentido instrumental. Varrão Atacino acrescentou em sua tradução o elemento *caput*, que substitui a preposição μετὰ na posição cercada, dando mais concretude à iconicidade:

cuius ut aspexit **torta** caput **angue** revinctum

de quem, quando olhou a cabeça enlaçada com uma cobra retorcida

Significativamente, é frequente encontrarmos ocorrências similares em diversos poetas latinos, sobretudo do período augustano. Por exemplo, nas já citadas tmeses virgilianas em *Geor.* II, 392; *Aen.* IX, 587 e *Aen.* XI, 579:

et quocumque deus **circum** caput **egit** honestum.

onde quer que se vá, o deus agita a cabeça honesta¹⁴⁰

ipse ter adducta **circum** caput **egit** habena

ele próprio três vezes girou [a funda] em torno à cabeça pela correia retorcida

et fundam tereti **circum** caput **egit** habena

e girou em torno à cabeça a funda com a correia polida

Ou ainda em *Met.* IV, 770, onde encontramos entrelaçados os sintagmas *crinita ora* e *artibus draconibus*:

artibus abstuleris crinita draconibus ora

te apossaste dessa cabeça com cabeleira de serpentes¹⁴¹

Ou em *Met.* IV, 792¹⁴², em que temos o entrelaçamento dos sintagmas *alternis crinibus* e *inmixtos angues*:

[...] quaerens cur sola sororum
gesserit *alternis inmixtos crinibus angues*¹⁴³

perguntando por que era a única dentre as irmãs,
que tinha cabelos alternados com serpentes misturadas

¹⁴⁰ Tradução de Luís Santiago (2009, p. 197).

¹⁴¹ Tradução de Domingos Lucas Dias.

¹⁴² 791 na edição de Tarrant.

¹⁴³ Anderson (1998) optou pela variante *alternos*, que desfaz o entrelaçamento e, em lugar, coloca o substantivo *angues* modificado simultaneamente por dois adjetivos, algo que, como veremos, é pouco comum nesses casos.

Nos dois trechos acima, vimos a substituição de um elemento preposicional presente na posição icônica no texto grego (ἀνὰ e μετὰ) por um substantivo concreto no texto latino (*nympha* e *caput*). Tais substituições transformam em iconicidade o que, no texto grego, era pouco mais que ilustração do significado de elementos gramaticais¹⁴⁴ e podem ser uma amostra daquilo que Lateiner (1990, p. 206) sugere quando diz que a sintaxe mimética teria sido criada pelos poetas latinos que “preocupados com óbvio endividamento com temas e formas gregas [...] desenvolvem recursos que estavam latentes em seus modelos helênicos”. Tal interpretação que Lateiner aplica ao âmbito da imitação poética converge notavelmente com a noção de tradução romana como uma tradução emulativa e não servil.

3.4 *Phaenomena* de Arato e as traduções de Cícero e Germânico

3.4.1 Ocorrências de sintaxe mimética no texto grego de Arato

A bem conhecida presença de um acróstico entre os versos 200 e 204 dos *Phaenomena* de Arato (DANIELEWICZ, 2005) sugere um poema que participa daqueles jogos que seriam comuns na poesia do período, incluindo exploração da recepção visual por meio da leitura direta. Com efeito, encontramos no texto grego manifestações de um arranjo icônico das palavras tão frequentemente quanto encontramos em Virgílio e Ovídio. Isso se deve em parte à multiplicidade de ocasiões propícias. Por seu conteúdo astronômico, o poema de Arato fornece muitas descrições de posições, ou seja, apresenta muitas oportunidades de sintaxe mimética posicional de modo que apenas nos versos 1-200 já temos uma amostra significativa de pelo menos 10 possibilidades de justaposição¹⁴⁵, 13 de cercamento (*enclosure*)¹⁴⁶, 2 de separação¹⁴⁷, 8 de palavras que denotam limites¹⁴⁸ e 4 de palavras que denotam posição centralizada¹⁴⁹. Para

¹⁴⁴ Prática que, não obstante, encontraremos também entre os poetas latinos. Note-se que, no segundo trecho, Varrão Atacino chega a explicitar elemento apenas subentendido no original (*caput*) tornando mais manifesto o efeito da iconicidade.

¹⁴⁵ “Dois entes estão intimamente justapostos para enfatizar sua união pelo enclítico *-que*; esta é a sintaxe latina normal, mas pode ser usada para reforçar o sentido do verbo [...] A quase simultaneidade de dois atos é apontada pela ausência de qualquer palavra interveniente [...] Outra variedade aparece quando dois seres são acompanhados por uma palavra que sugere uma ligação ou proximidade imediata”. (LATEINER, 1990, p. 214).

¹⁴⁶ “As palavras dentro de um verso podem cercar algo de maneira amigável ou o flanquear num sentido hostil. Às vezes, uma palavra é escondida por outras e em outras ocasiões, as palavras são interligadas para reforçar um conceito de tecer, presente no significado lexical”. (LATEINER, 1990, p. 217).

¹⁴⁷ “A distância que separa as palavras num verso pode simular separações físicas” (LATEINER, 1990, p. 215).

¹⁴⁸ “As palavras-limite geralmente aparecem na “borda” de um verso” (LATEINER, 1990, p. 210).

¹⁴⁹ “O adjetivo *medius* aparece no meio de seu verso, contando por (a) sílabas, (b) palavras, (c) cesura, ou (d) unidade de sentido” (LATEINER, 1990 p. 210), “inter indicando posição entre coisas [between-ness] pode aparecer no meio de um verso e entre o substantivo e o modificador” (LATEINER, 1990, p. 211).

a composição do presente tópico, selecionamos apenas aquelas cujo gatilho da iconicidade, uma palavra-chave, é explícito, de modo também a evitarmos interpretações demasiado subjetivas.

No que tange à justaposição (em que nenhuma das 10 possibilidades encontradas se concretizam), as proporções de efetivação dessas sintaxes miméticas que encontramos na amostra de Arato são significativamente mais baixas do que aquelas que Lateiner (1990) observa em Ovídio. Em contrapartida, nos 13 contextos propícios a cercamento sintático, ele concretiza-se em 4, pouco menos de um terço ou 30,77% do total. Em *Phaen.* 26-27, as duas Ursas (δύς Ἄρκτοι) encontram-se de fato dos dois lados de ἀμφίς:

ὑψόθεν ὠκεανοῖο: δύς δέ μιν ἀμφίς ἔχουσιν
Ἄρκτοι ἅμα τροχόωσι, τὸ δὴ καλέονται ἅμαξαι.

em cima do Oceano. Dos seus dois lados estando, duas
Ursas correm juntas;

Em *Phaen.* 45, a preposição διά encontra-se cercada por seu regime (τὰς ἀμφοτέρων):

τὰς δέ δι' ἀμφοτέρων οἷα ποταμοῖο ἀπορρώξ

Entre ambas, como corrente de rio¹⁵⁰

Em *Phaen.* 47, αἱ ἄρκτοι encontram-se, de fato, dos dois lados (ἐκάτερθε) da espiral (σπείρης):

[...] αἱ δ' ἄρα οἱ σπείρης ἐκάτερθε φέρονται
ἄρκτοι, [...]

[...] dos dois lados de sua espiral movem-se
as Ursas [...]

Por fim, em *Phaen.* 171, as “estrelas que giram em redor” (ἀστέρες ἐλίσσόμενοι) encontram-se de fato rodeando os “dois lados” (ἀμφοτέρωθεν):

ἀστέρες ἀμφοτέρωθεν ἐλίσσόμενοι τυπόωσιν

171. estrelas, girando ao redor de seus dois lados, o
modelam.

Das quatro ocorrências de palavras que denotam centro, duas (50%) aparecem no centro do verso, são elas μέσσω no verso 69 e μέσση no verso 147:

ὅσσον ἐξ ὀργυιῆν: μέσσω δ' ἐφύπερθε καρήνῳ
δεξιτεροῦ ποδὸς ἄκρον ἔχει σκολιοῖο Δράκοντος.

mantém-se acima do meio da cabeça do curvado
Dragão.

Κρατὶ δέ οἱ Δίδυμοι, μέσση δ' ὑπο κάρκινος ἐστίν:

Sob a cabeça dela estão os Gêmeos, e sob a região

¹⁵⁰ Todas as traduções de Arato para o português são de Motta et alii (2016).

central o Caranguejo,

Das oito ocorrências de palavras que denotam limite, em cinco delas (62,5%) essas palavras aparecem nas bordas de seus respectivos versos. Em *Phaen.* 50, 59, 61, e 74 temos o adjetivo ἄκρος, traduzível pelo latim *summus* ou *extremus*:

ἄλλην δέ σπεῖρη περιτέμνεται. ἡ μὲν οἱ ἄκρη
οὐρὴ πὰρ κεφαλὴν Ἑλίκης ἀποπαύεται Ἄρκτου:

e à outra com a espiral rodeia. A extremidade de sua
cauda para junto da cabeça da Ursa Hélice,

ἄκρην εἰς Ἑλίκης οὐρὴν: μάλα δ' ἐστὶ κατ' ἰθύ

à extremidade da cauda da Hélice; e estão exatamente
em linha reta,

κείνη που κεφαλὴ τῇ νίσσεται, ἤχι περ ἄκραι

A cabeça dela vai mais ou menos por onde as
extremidades

νώτῳ μὲν Στέφανος πελάει, κεφαλῇ γε μὲν ἄκρη

A Coroa se aproxima da espalda, e junto da
extremidade

Já em *Phaen.* 24, temos o advérbio ἀμφοτέρωθεν:

καὶ μιν πειραίνουσι δύο πόλοι ἀμφοτέρωθεν:

Dois polos o delimitam nos dois términos:

Em uma (50%) das duas ocorrências de palavras que sugeririam uma sintaxe mimética de separação, ela de fato aparece. Em *Phaen.* 154, o sintagma nominal εὐρεῖαί νῆες (“naves largas”) aparece separado por três palavras interpostas como a reproduzir a largueza da nau:

ῥῖος. εὐρεῖαί μοι ἀρέσκοιεν τότε νῆες

com remos. Nesse momento, as naves largas seriam
do meu agrado,

As proporções são significativas, suficientes, se não para pronunciarmos qualquer palavra decisiva acerca de sua implantação intencional (dada a exiguidade da amostra), ao menos para sugerir a validade de um estudo mais amplo da sintaxe mimética em poetas gregos. Para fins do presente trabalho, basta-nos que esta breve análise tenha nos fornecido ocorrências bastante numerosas para efetuarmos as visadas comparações com as traduções latinas.

3.4.2 A tradução latina de Cícero

Dos 37 trechos do poema de Arato que selecionamos, incluindo os trechos em que não ocorre sintaxe mimética, apenas nos restam 14 correspondentes na fragmentária tradução de Cícero. Destas 14 correspondências, apenas 6 coincidem com trechos em que há sintaxe mimética no original grego.

Traduzindo *Phaen.* 45, Cícero não manteve a posição da preposição entre os elementos do sintagma que ela rege. No verso seguinte, porém, traduz ἀμφοτέρωθεν (“dois lados”) por *subter, superaque* mas mantém o cercamento com o sintagma *Draco reuoluens*:

Has inter, veluti rapido cum gurgite flumen
toruu’ Draco serpit subter, superaque reuoluens
sese, conficiensque sinus e corpore flexos¹⁵¹

Entre estas, como um rio com rápida voragem¹⁵²
o Dragão serpenteia envolvendo por cima e por
baixo, fazendo com o corpo curvas flexionadas.

Já em *Phaen.* 24, o mesmo advérbio ἀμφοτέρωθεν terá o significado de “dois extremos” e Cícero vai traduzi-lo de modo correspondente com a palavra *Extremus* na fronteira inicial do verso, ao passo que *polus* encontra-se no final da frase e diante da pausa pentemímera:

*Extremusque adeo duplici de cardine uertex
dicitur esse polus.*

Lateiner (1990, p. 210), analisando as obras de Ovídio, mostra como “as palavras que denotam fronteira geralmente aparecem na ‘borda’ de um verso [...] ou no fim de uma cláusula, em uma cesura forte”¹⁵³.

Em uma tradução bastante livre de *Phaen.* 59 (em que ἄκρην aparece na fronteira inicial do verso), Cícero não traduz o adjetivo e perde a sintaxe mimética:

obtutum in cauda Maioris figere dicas

digas que fixa o olhar na cauda da [Ursa] Maior

De igual modo, Cícero omite em sua tradução do verso 61 o adjetivo ἄκραι, perdendo novamente o efeito e, talvez, buscando uma compensação com aliterações em /k/, /s/ e /t/:

Hoc caput hic paulum sese subitoque recondit,
ortus ubi atque obitus parti[m] admiscetur in una.

Então, esta cabeça subitamente esconde-se
onde o nascer e o pôr-se misturam-se em uma só
parte.

¹⁵¹ Citamos da edição de Jean Soubiran (1972).

¹⁵² Todas as traduções de Cícero para o português são nossas.

¹⁵³ “Boundary words often appear at the ‘edge’ of a verse [...] or at the end of a clause, at a strong caesura”.

Na tradução de *Phaen.* 147, temos um caso levemente diferente, pois, apesar de traduzir o μέσση do original por *media*, Cícero não reproduz o efeito mimético, deslocando o adjetivo do centro do verso. Porém, seguindo o mesmo processo que já vimos outras vezes, Cícero dá mais concretude à iconicidade ao colocar o próprio substantivo *Cancer* na posição medial:

Et natos Geminos inuises sub caput Arcti;
subiec|tus medi|aest **Can|cer**, pedi|busque te|netur
magnu' Leo tremulam quatiens e corpore flammam.

E discernirás os filhos Gêmeos para baixo da Ursa,
sob a parte central, Câncer, por suas patas é agarrado
o grande Leão que sacode do corpo uma chama
trêmula.

Cabe ainda notar que na tradução do verso 137, no qual vimos inexistir sintaxe mimética no original, ela aparece na tradução de Cícero:

Huic SUPERA duplices humeros ADFIXA videtur Vê-se [uma estrela] fixada acima de seus dois ombros

3.4.3 A tradução latina de Germânico César

Para finalizar nosso breve excursus por traduções latinas de poemas gregos, passemos à tradução de Germânico César. No que diz respeito àquelas iconicidades de palavras que denotam centralidade postas na posição central do verso, nenhuma das duas ocorrências que encontramos na amostra de Arato foi reproduzida no texto latino. Por outro lado, com relação às ocorrências restantes, encontramos reprodução bastante consistente na tradução de Germânico. Começemos por sua tradução dos versos 21-24 de Arato:

αὐτὰρ ὁ γ' οὐδ' ὀλίγον μετανίσσεται, ἀλλὰ μάλ' αὖτως
ἄξων αἰὲν ἄρῃεν, ἔχει δ' ἀτάλαντον ἅπαντη
μεσσηγὺς γαῖαν, περὶ δ' οὐρανὸν αὐτὸν ἄγει.
καὶ μιν περαινοῦσι δύο πόλοι ἀμφοτέρωθεν:

por outro lado, o eixo não se desloca nem um pouco, mas está
sempre bem fixo, mantém inteiramente equilibrada
a Terra no centro, e ao redor de si conduz o céu.
Dois polos o delimitam nos dois términos:

Axis at immotus semper uestigia seruat
libratasque tenet terras et cardine firmo
orbem agit. Extremum geminus determinat axem,
quem Grai dixere polon; pars mersa sub undas [...]

Mas o eixo imóvel guarda sempre o rastro
e mantém as terras equilibradas e, como firme dobradiça,
dirige o orbe. [Algo] duplo delimita a parte extrema do eixo,
[algo] que os Gregos chamaram polo. Parte submersa nas
ondas [...]

Vemos que, se Arato passou ao largo da possibilidade de criar uma iconicidade com a posição de μεσσηγὺς γαῖαν no verso 23, Germânico, por sua vez, abraça tal possibilidade posicionando *terras* no centro métrico e silábico (6 sílabas de cada lado) do verso. Já no verso

24, vimos como Arato colocou ἀμφοτέρωθεν (“dois términos”) de fato na fronteira do verso. Em Germânico, temos *extremum* no início da frase, vindo logo depois da pausa trimímera, ao passo que *polon*, encerra a frase, precedendo a cesura central.

Em sua tradução dos versos 26-27, assim como Arato pusera as duas Ursas (δύς Ἄρκτοι) dos dois lados de ἀμφίς, Germânico colocou as *Cretaeae Arctoe* de ambos os lados da expressão *dextra laeuaque* com que traduz ἀμφίς.

ὕψóθεν ὠκεανοῖο: δύς δέ μιν ἀμφίς ἔχουσai
Ἄρκτοι ἅμα τροχόωσι, τὸ δὴ καλέονται ἅμαξαι.

em cima do Oceano. Dos seus dois lados estando,
duas Ursas correm juntas;

Axem Cretaeae dextra laeuaque tuentur
siue Arctoe seu Romani cognominis Vrsae

À direita e à esquerda, as Cretenses Arctoe (ou
‘Ursas’ conforme chamam os Romanos) vigiam o
eixo.

Vale, neste caso, o que Dainotti (2015, p. 13) pretende aplicar a todas as formas de diagramas visuais, tendo em vista que o presente cercamento extrapola um verso, sendo perceptível muito mais pela linearidade acústica do texto do que por sua disposição na página escrita.

Em *Phaen.* 45, a preposição διά encontra-se cercada por seu regime (τὰς ἀμφοτέρας). Germânico, em sua tradução do poema de Arato, reproduz esse efeito ao colocar a preposição *inter* cercada por seu regime *has medias*:

τὰς δέ δι’ ἀμφοτέρας οἷη ποταμοῖο ἀπορρώξ

Entre ambas, como corrente de rio

Has inter medias abrupti fluminis instar

Entre estas que estão no meio, à maneira de abrupto
rio

Vimos como, nos versos 50, 59, 61 e 74, o adjetivo ἄκρος, traduzível pelo latim *summus* ou *extremus*, aparece nas fronteiras dos versos. Na tradução dos versos 50 e 59, Germânico não coloca os adjetivos correspondentes nas fronteiras de seus respectivos versos, mas em ambos os casos seus sintagmas (*ultima cauda* e *nouissima cauda*) aparecem no final do verso. Note-se ainda o adjetivo *extremus* na fronteira inicial do verso 60 da tradução:

[...] ἡ μὲν οἱ ἄκρη
οὐρὴ πὰρ κεφαλὴν Ἑλίκης ἀποπαύεται Ἄρκτου:
(50-51)

[...] A extremidade de sua
cauda para junto da cabeça da Ursa Hélice,

[...] Qua desinit **ultima cauda**
hac caput est Helices. [...]

[...] Lá onde termina a ponta da cauda
ali está a cabeça de Hélice [...]

Λοξὸν δ' ἐστὶ κάρη, νεύοντι δὲ πᾶμπαν ἔοικεν
ἄκρην εἰς Ἑλίκης οὐρήν: μάλα δ' ἐστὶ κατ' ἰθὺ
καὶ στόμα καὶ κροτάφοιο τὰ δεξιὰ νειάτω οὐρῇ.
κείνη που κεφαλὴ τῇ νίσσεται, ἥχι περ ἄκραι
μίσγονται δύσιές τε καὶ ἀντολαὶ ἀλλήλησιν.

A cabeça está inclinada, e totalmente parece estar assentindo
à extremidade da cauda da Hélice; e estão exatamente em linha reta,
tanto a boca como a fronte direita, com o confim da cauda.
A cabeça dela vai mais ou menos por onde as extremidades
dos nascentes e poentes misturam-se umas com as outras.

<...>¹⁵⁴ lucetque **nouissima cauda**
extremumque Helices sidus micat. Hac radiatur
Serpentis decline caput, qua proxima signa
occasus ortusque uno tanguntur ab orbe; (59b-
62)

<...> e reluz a ponta da cauda
e a extremidade da constelação de Hélice cintila. A cabeça
inclinada da Serpente brilha ali onde os signos [do Zodíaco] mais
próximos têm o nascente e o poente tangidos por um único círculo;

No verso 74, Germânico traduz κεφαλῇ ἄκρη simplesmente por *uertice*, perdendo o
gatilho da iconicidade:

νότῳ μὲν Στέφανος πελάει, κεφαλῇ γε μὲν ἄκρη
σκέπτεο πᾶρ κεφαλὴν Ὀφιοῦχεον, [...]

A Coroa se aproxima da espalda, e junto da extremidade
da cabeça observa a cabeça de Serpentário, [...]

Serta nitent stellis; at qua se uertice tollit
succiduis genibus lapsus et miserabile sidus,
hac Ophiuchus erit. [...]

A grinalda reluz com estrelas; mas lá onde eleva-se a cabeça
o caído de joelhos curvados e mísera constelação,
ali estará o Serpentário [...]

Note-se, porém que, se no verso 71 Arato não dispôs o sintagma κακεῖνος Στέφανος de
forma icônica, Germânico o fez¹⁵⁵:

Αὐτοῦ κακεῖνος <Στέφανος>, τὸν ἀγανὸν ἔθηκεν
σῆμ' ἔμεναι Διόνυσος ἀποικομένης Ἀριάδνης,

Ali mesmo também está aquela Coroa ilustre que
Dionísio colocou para constelar a desaparecida Ariadne;

clara Ariadnaeo sacratat igne Corona
hunc illi Bacchus thalami memor addit honorem

a distinta Coroa foi consagrada pelo fogo de Ariadne,
a ela Baco, lembrado do leito, concedeu esta honra.

Vimos como, no verso 171, Arato pôs as “estrelas que giram em redor” (ἀστέρες
ἐλίσσόμενοι) de fato rodeando os “dois lados” (ἀμφοτέρωθεν). Na sua tradução, Germânico, a
exemplo do que vimos na tradução que Varrão Atacino fez de *Argonautica*, III, 1214-1215,

¹⁵⁴ O primeiro hemistíquio deste verso e o segundo do verso anterior foram perdidos.

¹⁵⁵ Podemos considerar que há aqui um exemplo do que Haroldo de Campos (2011, p. 138) chama “lei da compensação: “um efeito perdido aqui, pode ser ganho acolá, explorando-se as latências e possibilidades da língua do tradutor”. Em Cícero, encontramos cercamento similar: *Hic illa eximio posita est fulgore Corona* (“Aqui foi posta aquela [célebre] Coroa de exímio fulgor”). Há uma estrutura em que *illa corona* cerca *eximio fulgore* que, por sua vez, cerca *posita est*, ao centro. Porém, uma vez que *posita est* não dá sentido a nenhuma iconicidade mais palpável e, ademais, esta é uma ordem de palavras comum em Cícero, é pouco plausível supor iconicidade deliberada aqui.

desloca o cercamento de modo a obter maior concretude na iconicidade e de modo que parece seguir as instruções que se encontram já no texto grego:

Πὰρ ποσὶ δ' Ἡνιόχου κεράων πεπτηότα <Ταῦρον>
μαίεσθαι· τὰ δὲ οἱ μάλ' εὐικότα σήματα κεῖται·
τοίη οἱ κεφαλὴ διακέκριται· οὐδὲ τις ἄλλω
σήματι τεκμήραιτο κάρη βοός, οἷά μιν αὐτοὶ
ἀστέρες ἀμφοτέρωθεν ἐλίσσόμενοι τυπόωσιν
(167-171)

Ao lado dos pés do Cocheiro, o cornífero Touro deitado *trata de ver*.
A constelação está disposta de forma muito semelhante a ele,
de tão bem definida que está a sua cabeça: e ninguém de outra
estrela precisaria para *reconhecer a cabeça do boi*, pois as próprias
estrelas, *girando ao redor de seus dois lados, o modelam*.¹⁵⁶

Aurigae pedibus trux adiacet ignea Taurus
cornua fronte gerens et lucidus ore minaci.
Quamlibet ignarum caeli sua forma docebit,
et caput et patulas naris et cornua Tauri.

Junto aos pés do Auriga jaz o feroz Touro que tem
na fronte chifres de fogo, brilhante na face ameaçadora.
Mesmo ao que menos saiba do céu sua forma indicará
a cabeça, as largas narinas e os chifres do Touro (174-177)

Com efeito, vemos o sintagma *ignea cornua* cercando *Taurus* de modo que nos é fácil “reconhecer a cabeça do boi”. A pequena amostra que comparamos sugere, portanto, uma reprodução das sintaxes miméticas consideravelmente mais consistente na tradução de Germânico César do que aquela que parece haver na tradução de Cícero. Tal constatação pode, talvez, ser incluída como uma das características que distinguiriam a poética latina pré-neotérica de Cícero, da poética latina do séc. I d. C., herdeira dos desenvolvimentos do período dito “áureo” da literatura latina, dos poetas neotéricos e augustanos.

3.5 Considerações finais

Dada a exiguidade e o estado fragmentário do *corpus* aqui estudado, não podemos pretender qualquer resultado contundente, pois apenas um estudo mais amplo poderá nos fornecer dados estatísticos confiáveis. Na nossa comparação entre originais e traduções, quatro possibilidades eram possíveis em cada caso:

1. sintaxe mimética presente no original e na tradução,
2. sintaxe mimética ausente no original e na tradução,
3. sintaxe mimética presente no original mas ausente na tradução,
4. sintaxe mimética ausente no original mas presente na tradução.

Apenas uma predominância muito óbvia do primeiro caso poderia dar uma indicação mais clara de que positivamente havia um cuidado desses tradutores em reproduzir tais efeitos, assim como apenas uma predominância evidente do terceiro caso poderia dar uma indicação

¹⁵⁶ Os destaques em itálico são nossos.

consistente de que não havia esse cuidado e de que, portanto, esse não seria um recurso poético levado em conta pelos tradutores em questão. Considerando a caracterização da tradução romana como “suplantação do modelo” (FURLAN, 2010; MCEL DUFF, 2013), a ocorrência, ocasional ou frequente, do quarto caso dificilmente poderia ser tomada como índice de uma distribuição aleatória das sintaxes miméticas na tradução e, conseqüentemente, como indício contrário à intencionalidade de sua implantação por parte dos poetas-tradutores latinos: os tradutores latinos integravam a tradução no mesmo âmbito da *aemulatio*, estendendo a ela a mesma ideia de superação dos modelos comum à *imitatio*.

Porém, mesmo a partir do estudo de um *corpus* tão exíguo, alguns caminhos podem ser sugeridos. A bibliografia existente acerca da sintaxe mimética na Antiguidade tem sido produzida quase exclusivamente acerca de autores latinos. Entretanto, vimos uma presença considerável de sintaxe mimética, intencional ou não, no poema de Arato, fato que torna justificável uma análise mais ampla de poemas gregos, sobretudo do período helenístico¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Lateiner (1990, p. 206): “Greek poets before Callimachus, Simmias, and Apollonius, with a language of comparable syntactic possibilities, rarely exploit word-position and line arrangement. Even enjambement to underline meaning is sparse in Homer”. (“Poetas gregos anteriores a Calímaco, Simias e Apolônio, utilizando uma língua de possibilidades sintáticas comparáveis, raramente exploram a posição das palavras e o arranjo do verso. Mesmo o cavalgamento para sublinhar um significado é esparsa em Homero”).

4 A ARTE POÉTICA DE OVÍDIO E A SINTAXE MIMÉTICA

Se, por um lado, a escassez ou mesmo inexistência em alguns casos, de referências diretas às formas de sintaxe mimética nos trechos em prosa sobre poesia pode ser explicada pela finalidade oratória da maioria desses escritos e pelo fato de que não nos chegaram da Antiguidade greco-latina estudos sistemáticos da poética escritos em prosa, o que encontramos, por outro lado, no que nos dizem os próprios poetas em seus textos e trechos sobre poesia? No mundo romano, é difícil começarmos por outro texto que não seja a *Ars Poetica* de Horácio. Lateiner (1990, p. 236) aponta como especialmente significativos enquanto possível referência à sintaxe mimética os versos 45-48, nos quais “Horácio explica a preocupação augustana no que diz respeito à ordem das palavras”:

in verbis etiam tenuis cautusque serendis
hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.
dixeris egregie, notum si **callida** verbum
reddiderit **iunctura** novum.

que o autor do carme prometido ame isto, despreze aquilo. Além disso, sutil e cauteloso ao articular as palavras, terá falado distintamente, se a hábil juntura tornar nova uma palavra conhecida.¹⁵⁸

Lateiner (1990, p. 236) oferece-nos a seguinte análise do trecho:

A ordem das palavras de Horácio ilustra a mensagem. As colocações lexicais, o entrelaçamento de palavras (abABa) e a disjunção de *novum* produzem uma ordem de palavras significativa e extraordinária e uma surpresa final. *Callida iunctura* significa mais do que “sintaxe mimética”, mas deve incluí-la.¹⁵⁹

Com efeito, a sintaxe mimética é tão comum em Horácio como em Ovídio¹⁶⁰. Já vimos como Nisbet (1999, p. 140) cita o exemplo de *Carm. I. 5, 3 (grato Pyrrha, sub antro)*. Hasegawa (2019b) observa mais detidamente a elocução da própria *Ars Poetica* para mostrar que “o poeta, por vezes, parece desenhar com palavras o que está a dizer”:

No início, retomemos trecho de nosso último texto publicado aqui, quando citamos passagem da *Arte Poética* de Horácio (v. 152), em que o autor preceitua a congruência das partes do poema: *primo ne medium, medio ne discrepet imum* (“de tal modo que do começo não discrepe o meio, nem do meio, o fim”). A distribuição das palavras no verso estabelece concordância entre a posição que ocupam e o significado delas, de tal modo que “começo” (*primo*) ocupa o primeiro lugar, e “fim” (*imum*), o último. De modo semelhante, “meio”, repetido em anadiplose com poliptoto (*medium, medio*), está no centro do verso, com a cesura pentemímera a dividi-lo em duas metades: a

¹⁵⁸ Tradução de Bruno Maciel, Darla Monteiro, Júlia Avelar e Sandra Bianchet (MACIEL ET AL., 2013).

¹⁵⁹ “Horace’s word-order illustrates the message. The lexical collocations, interweaving of words (abABa), and the disjunction of *novum* produce meaningful, extraordinary word-order and a final surprise. *Callida iunctura* means more than ‘mimetic syntax’ but should include it”.

¹⁶⁰ Para análises da elocução de odes, epodos e sátiras de Horácio, com especial atenção dada à sintaxe mimética, veja-se Hasegawa (2018a, 2018b, 2018c, 2018d, 2018d, 2019a, 2019b).

primeira que termina com *medium* e a segunda que se inicia com *medio*. Por fim, há ainda o homeoteleuto entre *medium*, última palavra da primeira metade, e *inum*, final do verso. Assim, nada parece discrepar no verso horaciano!

Na sequência, o autor (HASEGAWA, 2019b) aponta como a preceituação é seguida não só pelo próprio Horácio em outras obras, mas igualmente por outros poetas romanos:

Daí, no mesmo Horácio, não parece causal a colocação, por exemplo, de *prima* na abertura da primeira epístola, iniciando o livro (*epist.* 1. 1. 1: *prima dicte mihi, summa dicende Camena*), ou a colocação de *imis* a concluir *Odes* 1. 10. 20: *gratus et imis*. Como já foi muito observado, chama a atenção a colocação da primeira palavra do livro dos *Epodos* (1. 1): *ibis* (“irás”), a iniciar a leitura da obra, e a última (17. 81): *exitus* (“êxito”; “fim”), a fechar o todo. Vejam, pois, passando a outros autores, como ganha significado a colocação de *prima* no início de *Bucólicas* 6. 1 (*prima Syracosio dignata est ludere uersu*), primeira palavra do início da segunda metade do livro ou o *primus* no primeiro relato erótico de Apolo nas *Metamorfoses* de Ovídio (1. 452): *primus amor Phoebe Daphne Peneia* [...]. Porém, mais semelhante ao verso da *Arte Poética*, é aquele outro da epopeia ovidiana em que descreve Dédalo, o engenhoso artífice, a construir as asas (8. 193): *tum lino medias et ceris alligat imas* (“então com linha ata as [penas] do meio e com cera as [penas] do fim”). O adjetivo *medias* (“do meio”) situa-se antes da cesura que divide ao meio o verso, e o adjetivo *imas* (“do fim”) está colocado no término da passagem. No mesmo episódio, ainda se destaca a colocação do adjetivo *medio* no centro do verso, em que o pai aconselha o filho a voar a meia altura (v. 203): *instruit et natum ‘medio’ que ‘ut limite curras*. Assim também, antes de ir adiante, no mesmo Horácio, mas nas *Odes* (2. 4. 7), o adjetivo *medio* situado no exato centro do verso: *arsit Atrides medio in triumpho* (“ardeu o Atrida em meio ao triunfo”).

Tudo isso mostra que a sugestão de Lateiner (1990, p. 236) de que a *callida iunctura* referida por Horácio (*Ars* 47-48) deve abarcar também a sintaxe mimética não é despropositada. Afora os professores de retórica e a *Ars Poetica* de Horácio, encontramos com frequência nos poetas latinos considerações metapoéticas que, longe de poderem ser ignoradas pelo estudioso da poética desses autores, devem ser tomadas como sua fonte primeira. Levando em consideração que a recensão dos trechos metapoéticos potencialmente relacionados à sintaxe mimética em autores latinos seria objetivo excessivamente amplo para o curto espaço do presente trabalho, deixamos de lado, por ora, Horácio e outros e passamos a considerar especificamente Ovídio, o foco do nosso trabalho.

Dainotti (2015, p. 12-13) é conservador em sua avaliação dos diagramas visuais, considerando que “não são realmente ‘visuais’, mas antes acústicos”, resultando “de como o leitor percebe a extensão do cólon”¹⁶¹, por considerar a poesia latina como “poesia destinada em geral a ser ouvida”. Nesse sentido, é importante notar que estamos, aqui, falando de um poeta que, ao longo de sua obra, refere-se 14 vezes a *lector*, sendo que em 8 delas, Ovídio

¹⁶¹ “It is important to specify that iconic diagrams of the visual type in Latin poetry — poetry intended in general to be listened to — are not really ‘visual’ but rather acoustic: they arise from how the reader perceives the length of the colon”.

dirige-se diretamente ao leitor, no caso vocativo¹⁶². Há, evidentemente, uma grande quantidade de estudos produzidos acerca da metapoesia em Ovídio. A seguir, faremos breve análise limitada a alguns trechos que podem estar especificamente relacionados à sintaxe mimética, à ordem das palavras e à recepção visual/lida de suas obras.

Temos pelo menos dois testemunhos explícitos da recepção crítica de Ovídio na Antiguidade. Sêneca Rétor (*Controv.* II, 2, 12), ao mesmo tempo em que exprime alguns julgamentos pessoais, narra uma anedota que ilustraria como o próprio poeta encararia seu modo de fazer poesia:

Declamabat autem Naso raro controversias et non nisi ethicas; libentius dicebat suasorias: molesta illi erat omnis argumentatio. Verbis minime licenter usus est nisi in carminibus, in quibus non ignoravit vitia sua sed amavit. Manifestum potest esse, quod rogatus aliquando ab amicis suis ut tolleretur tres versus, invicem petit ut ipse tres exciperet in quos nihil illis liceret.

Aequa lex visa est; scripserunt illi quos tolli vellent secreto, hic quos tutos esse vellet: in utrisque codicillis idem versus erant, ex quibus primum fuisse narrabat Albinovanus Pedo, qui inter arbitros fuit:

semibovemque virum semivirumque bovem;
secundum:
et gelidum Borean egelidumque Notum.

Ex quo adparet **summi ingenii** viro non iudicium defuisse ad compescendam licentiam carminum suorum sed animum. Aiebat interim decentiorem faciem esse in qua aliquis naevos esset.¹⁶³

Porém, raramente Naso declamava controvérsias e apenas se [tratasse] de questões éticas; [por outro lado,] de bom grado dizia suasórias, [pois] toda argumentação lhe era molesta. Fez uso o menos livre possível das palavras, a não ser em seus poemas, nos quais não ignorou seus vícios, mas amou[-os]. [Isso] pode ser ilustrado [pelo fato de] que certa vez, instado por seus amigos para que retirasse três versos [de sua obra], em vez disso pediu que ele próprio separasse três contra os quais nada lhes seria permitido.

Pareceu justa a lei; aqueles escreveram em segredo os [versos] que queriam que fossem retirados, este [escreveu] os que queria salvos: nas duas anotações estavam os mesmos versos, dos quais Albinovano Pedão, que esteve entre os árbitros, narrava que este era o primeiro:

e hominem semiboi e boi semivirum;
o segundo:
e gélido Bóreas e ingélido Noto.

Donde fica manifesto que a [este] homem **de sumo engenho** não faltou juízo, mas [sim] a intenção para [reprimir] a licenciosidade que precisava ser reprimida em seus poemas. Dizia, entretanto, que era mais bonito o rosto no qual houvesse algumas verrugas.

Quintiliano insiste na *lasciuitas* e na indulgência do poeta em relação a seu *ingenium*, por exemplo, em *Inst.* X, 1, 88, 5:

Lascivus quidem in herois quoque Ovidius et nimium Ovídio, de fato **lascivo** também nos [versos] heroicos

¹⁶² AA. II, 283 (nom.); *Tr.* I, 1, 23 (nom.); *Tr.* I, 7, 32 (voc.); *Tr.* I, 11, 35 (voc.); *Tr.* III, 1, 2 (voc.); *Tr.* III, 1, 19 (voc.); *Tr.* IV, 1, 2 (voc.); *Tr.* IV, 1, 132 (voc.); *Tr.* V, 1, 66 (voc.); *Tr.* V, 9, 9 (nom.); *Pont.* III, 4, 9 (abl.); *Pont.* III, 4, 43 (voc.); *Pont.* III, 4, 55 (nom.); *Pont.* III, 9, 43. A concentração das ocorrências de *lector* nos *Tristia* e nas *Epistulae ex Ponto* (13 das 14 ocorrências) pode sugerir que se trata de mera simulação do gênero epistolar. A ausência de ocorrências nas *Heroides* seria, então, explicada pelo fato de que aquelas elegias epistolares fictícias tinham destinatários definidos, de modo que não era necessário recorrer ao genérico *lector*. Entretanto, a própria aproximação entre o gênero poético e a carta privada efetuada nesses textos sugere também sua destinação a uma leitura individual.

¹⁶³ Citamos da edição de M. Winterbottom (1974).

amator **ingenii** sui, laudandus tamen partibus.¹⁶⁴

e demasiadamente amante de seu **engenho**, deve, porém, ser louvado por [algumas] partes.¹⁶⁵

Mais uma vez em *Inst.* X, 1, 93, 1:

Elegia quoque Graecos prouocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime uidetur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque **lasciuior**, sicut durior Gallus.

Também desafiamos os gregos na elegia, [gênero] do qual Tibulo me parece o autor mais esmerado e o mais elegante. Há quem prefira Propércio. Ovídio é **mais lascivo** que esses dois, assim como Galo [é] mais duro.

E ainda em *Inst.* X, 1, 98, 2:

Ouidi Medea uidetur mihi ostendere quantum ille uir praestare potuerit, si **ingenio** suo imperare quam indulgere maluisset.

A *Medeia* de Ovídio me parece mostrar quanto aquele homem teria podido se destacar se tivesse preferido imperar sobre seu **engenho** ao invés de ceder a ele.

Lateiner (1990, p. 208) pondera que “talvez a sintaxe mimética, como uma retórica extravagante, seja uma das alegadas falhas que Ovídio não abandonaria (Sen. *Controv.* 2.2.12 [...]): o poeta não *ignoravit vitia sua sed amavit*”. Um exercício simples para dar uma noção da prática ovidiana apontada por Lateiner é comparar uma tradução literal quanto à ordem das palavras do poema de Lucrécio com uma tradução de Ovídio feita segundo os mesmos critérios. Começemos com Lucrécio (I, 1-9):

Aeneadum genetrix, hominum divomque voluptas,
alma Venus, caeli subter labentia signa
quae mare navigerum, quae terras frugiferentis
concelebras, per te quoniam genus omne animantum
concupitur visitque exortum lumina solis:
te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli
adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus
summittit flores, tibi rident aequora ponti
placatumque nitet diffuso lumine caelum.

Dos Enéadas, [a] genitora; de homens e deuses, [o] prazer;
Alma Vênus, do céu sob os deslizantes signos,
[Tu] que o mar navígero, [tu] que as terras frutíferas
habitas, através de ti, pois, o gênero todo dos seres vivos
É concebido e vê, [uma vez] nascido, as luzes do sol:
De ti, deusa, de ti fogem os ventos, de ti as nuvens do céu
E à chegada tua, para ti, suaves, a Dédala terra
depõe [as] flores, para ti riem os plainos do mar
E, aplacado, reluz com difusa luz o céu.

Vejamos o que se dá quando fazemos o mesmo experimento na tradução de *Met.* I, 1-9:

In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illa)
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen!
Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum
unus erat toto naturae vultus in orbe,
quem dixere chaos: rudis indigestaque moles

Em novos leva[-me] o ânimo mudadas [a] dizer [as] formas
corpos: deuses, [as] primícias (pois vós mudastes também
aquelas [coisas])
inspirai [as] minhas, e [desde a] primeira origem do mundo
até [os] meus, perpétuo, conduzi dias [o] poema.
Antes do mar e [das] terras e, o qual cobre tudo, [do] céu,
uno era [em] todo da natureza [a] face [o] orbe,

¹⁶⁴ Citamos Quintiliano a partir do texto estabelecido por Jean Cousin (2003 [1979]).

¹⁶⁵ Todas as traduções de Quintiliano, salvo menção em contrário, são nossas.

nec quicquam nisi pondus iners congestaque
eodem
non bene iunctarum discordia semina rerum.

o qual chamaram Caos, rude e não organizada massa
e nem qualquer coisa senão [um] peso inerte e [coisas]
amontoadas no mesmo lugar
não bem de juntas discordantes sementes [de] coisas.

Podemos notar que a tradução desses nove versos de Lucrécio é não apenas inteligível (trazendo como única dificuldade a posição da conjunção causal *quoniam* no quarto verso), mas até lembra o estilo de alguns poetas de língua portuguesa, como Joaquim Osório Duque Estrada, autor do texto do hino nacional brasileiro, com seus hipérbatos e inversões. Por seu turno, o texto de Ovídio resulta no mínimo de muito difícil compreensão e, sendo os dois poemas hexamétricos, tal diferença ocorre sem que se possa evocar a *pedum necessitas* como causa.

O próprio Ovídio (*Rem.* 359-372) também referia críticos que o acusavam de ousadia e aos quais o uso que fazia de seu *ingenium* incomodava:

Multa quidem ex illis pudor est mihi dicere; sed tu
360 Ingenio verbis concipe plura meis.
Nuper enim nostros quidam carpsere libellos,
Quorum censura Musa **proterva** mea est.
Dummodo sic placeam, dum toto canter in orbe,
Quamlibet impugnent unus et alter opus.
365 Ingenium magni livor detractat Homeri:
Quisquis es, ex illo, Zoile, nomen habes.
Et tua sacrilegae laniarunt carmina linguae,
Pertulit huc victos quo duce Troia deos.
Summa petit livor; perflant altissima venti:
370 Summa petunt dextra fulmina missa Iovis.
At tu, quicumque es, quem nostra **licentia** laedit,
Si sapis, ad numeros exige quidque suos.

Muitas destas coisas tenho vergonha de dizer-te, mas tu, com teu **engenho**, irás concluir mais do que dizem minhas palavras. É que recentemente alguns andaram criticando meus livrinhos; segundo dizem meus censores, é **sem pudor** minha Musa. Contanto que eu agrade assim, contanto que se recitem meus versos por todo o mundo, um ou dois podem atacar a obra que quiserem. A inveja¹⁶⁶ desmerece o **engenho** do grande Homero; por isso, Zoilo, por mais que sejas, é por causa dele que és conhecido. Línguas sacrílegas dilaceraram os teus versos, tu, por cuja pena Troia fez chegar até aqui os deuses vencidos. A inveja procura atingir as culminâncias; os ventos varrem os pontos mais altos; os raios despedidos pela destra de Júpiter atingem os cumes. E tu, sejas quem fores, a quem nossa **licença** ofende, se tens discernimento, mede cada coisa de acordo com seu próprio metro.¹⁶⁷

Em Ovídio, como, ademais, nos poetas latinos em geral, abundam os passos metapoéticos. Vimos como, ao julgar Ênio, caracteriza a si mesmo como um poeta que trabalharia com mais cuidado a *ars*. Ênio é caracterizado como *arte carens* (*Am.* I, 15, 19) e *arte rudis* (*Tr.* II, 1, 423) o que é mostra da preocupação do poeta com esse aspecto de sua

¹⁶⁶ Cf. também *Amores* I, 15, 1-2: “Quid mihi Livor edax, ignavos obicis annos,/ **ingenii**que vocas carmen inertis opus”. Responder à Inveja é lugar-comum imitado de Calímaco. Cf. *Hino a Apolo* 105, 107 e 113 (*Φθόνοϛ*) e o *Prólogo aos Telquines*, 17 (*Βασκανίη*).

¹⁶⁷ Tradução de Antônio da Silveira Mendonça (1994). Por questão de padronização, fizemos duas pequenas adaptações nesta tradução trocando por “engenho” os substantivos “inteligência” e “talento” com que Mendonça traduz *ingenium* respectivamente nos versos 360 e 365. Já no verso 362, substituímos o adjetivo “licenciosa” pelo sintagma adjetivo “sem pudor”, com a finalidade de restabelecer a especificidade do adjetivo *proterua* diante do substantivo *licentia* que aparece no verso 371.

poesia. Ovídio leva mais longe a avaliação que ele próprio faz de sua *ars* ao comparar-se com Calímaco (*Am.* II, 4, 19-20):

est, quae Callimachi prae nostris rustica dicat
carmina – cui placeo, protinus ipsa placet.

há aquelas que dizem que diante dos nossos os poemas de
Calímaco
são rústicos — aquela a quem agrado, logo ela própria agrada.

Pouco antes (*Am.* I, 15, 13-4), o próprio Ovídio caracterizara Calímaco como possuidor de uma *ars* vigorosa:

Battiades semper toto cantabitur orbe;
quamvis ingenio non valet, arte valet.

O Batíada sempre será cantado por todo o orbe:
embora não seja vigoroso pelo engenho, o é pela arte.

Não só Ovídio caracterizava Calímaco como notável pela *ars*, mas era assim que Calímaco era caracterizado por ele mesmo¹⁶⁸ e pela Antiguidade em geral. Uma manifestação desse julgamento é a caracterização de Calímaco como um “bebedor de água” (*hydropotes*, isto é, um poeta de sobriedade e refinamento técnico) em oposição a poetas bebedores de vinho (*oinopotes*, que seriam poetas de mais intensidade emocional, embora menos refinados tecnicamente)¹⁶⁹. Em *Ars Am.* I, 25-29, se, por um lado, ao dizer que sua poesia nasce do próprio *usus*, Ovídio insere-se na tradição didática¹⁷⁰, por outro lado, ao dispensar Apolo, o poeta não apenas se afasta das ideias pré-alexandrinas de inspiração poética e composição oral ao negar Hesíodo nesse ponto, como também se associa a Calímaco e aos *hydropotes* no cultivo consciencioso da *ars* que transparece também no adjetivo *peritus*:

Non ego, Phoebe, datas a te mihi mentiar artes,
Nec nos aerae voce monemur avis,
Nec mihi sunt visae Clio Clisusque sorores
Servanti pecudes vallibus, Ascra, tuis:
Usus opus movet hoc: vati parete **perito**;

Quanto a mim, não mentirei, Febo, [dizendo que] tais **artes**
me foram dadas por ti,
Nem sou regido por voz de aérea ave,
Nem pude ver Clio e as irmãs de Clio
Enquanto eu pastoreava os rebanhos, ó Ascra, nos teus
vales¹⁷¹:

¹⁶⁸ Cf. Os versos 17-18 do *Prólogo aos Telquines*: [...] αὐθι δὲ τέχνη / κρίνετε,] |μὴ σχοίν| φ Περσίδι τῇ|ν| σοφίην. “a mestria / julgai da arte, não do alqueire persa”. Tradução de João Angelo Oliva Neto (2010, p. 11).

¹⁶⁹ Para discussão acerca da oposição entre *hydropotes* e *oinopotes*, veja-se Albani (2002), que traz uma seleção bibliográfica sobre o tema, Crowther (1979), Knox (1985), que discorda da existência dessa oposição na Antiguidade, e, por fim, Cameron (1995, p. 365-373). Uma boa fonte primária para o tema no mundo romano é Horácio (*Ep.* I, 19).

¹⁷⁰ Compare, por exemplo, com Varrão (*De Re Rustica*, II, praef., 6): “quod eo facilius faciam, quod et ipse pecuarias habui grandes, in Apulia oviarias et in Reatino equarias, grandes, in Apulia oviarias et in Reatino equarias, [qua] de re pecuaria breviter ac summam percurram”. Tradução de Matheus Trevizam (2012, p. 129): “breve e concisamente vou tratar da pecuária; muito mais facilmente o farei por eu mesmo ter tido grandes rebanhos, ovinos na Apúlia e equinos no território de Reate”.

¹⁷¹ Cf. Hesíodo, *Teog.* 22-23.

É o uso que propicia esta obra: observai um vate **perito**;

É de notar a complementaridade entre Ênio, *ingenio maximus, arte rudis* (Tr. II, 1, 423), e Calímaco, que *ingenio non valet, arte valet* (Am. I, 15, 14). Ovídio apresenta-se como um poeta que combina *ars* e *ingenium* igualmente desenvolvidos. Além das diversas declarações explícitas quanto a essas duas características da composição poética e dos julgamentos positivos ou negativos que faz de diversos poetas ao longo de suas obras, podemos encontrar igualmente alusões à oposição entre *hydropotes* e *oinopotes*. Com efeito, a par de diversas referências diretas a seu próprio *ingenium*, encontramos declarações como Am. I, 4, 19-20:

verba superciliis sine voce loquentia dicam;
verba leges digitis, verba notata mero.

palavras que falam sem voz, direi com as sobrancelhas;
lerás palavras com os dedos, *palavras escritas com mero*.

Uma leitura metapoética desse trecho parece especialmente significativa e plausível à medida que desde a Antiguidade o vinho (*mero*) está relacionado à liberação do engenho poético e nomeadamente com uma suspensão de um sóbrio rigor crítico (SOLER, 2013) que podemos facilmente aproximar daquilo que os críticos consideraram indulgência de Ovídio para com seu *ingenium*, sua licenciosa inventividade. Para nós que buscamos referências de Ovídio a efeitos visuais em sua obra, o trecho é ainda significativo por referir-se a *verba sine voce loquentia*, que poderia ser entendido como referência àquilo que as palavras nos dizem (*loquuntur*) sem necessidade de serem vocalizadas, isto é, por sua mera disposição na página, que nos informa (via iconicidade) a disposição relativa de seus respectivos referentes. Também *verba leges digitis, verba notata* pode ser lido como referência direta à recepção visual e silenciosa do texto escrito. Podemos, então, indagar se o trecho acima não estaria relacionado com Am. III, 7 (61-64), uma elegia metapoética:

quid iuvet, ad **surdas** si cantet Phemius **aures**?
quid miserum Thamyran **picta tabella** iuvat?
At quae non **tacita** formavi gaudia mente!
quos ego non **finxi disposui**que modos!

Em que ajuda que Fêmio cante a **surdas orelhas**?
Em quê, ao infeliz Tâmiras, uma **tabuinha pintada** ajuda?
Mas que alegrias **silentes** não fabriquei com a mente!
Que modos eu mesmo não fingi e **dispus**!

Ovídio estaria aqui se referindo ao duplo aspecto de sua poesia, feita quer para ser ouvida quer para ser lida/vista? A escolha do verbo *fingo*, partícipe do campo semântico da arte pictórica, é significativa. Mais tarde, ainda que falando justamente em ler *para* alguém, é uma metáfora visual que ele escolherá para falar de sua condição de poeta em meio a “bárbaros” em Pont. IV, 2, 33-34:

siue quod in tenebris numerosos ponere gestus
quodque legas nulli scribere carmen idem est:

seja porque é o mesmo que dançar na obscuridade
escrever um poema que a ninguém se irá ler.¹⁷²

Note-se ainda que, pela escolha do verbo *dispono* (isto é, “colocar em ordem, arranjar”), Ovídio caracteriza os *modos quos ego finxi* como uma questão de *dispositio* o que estaria em consonância com a caracterização das técnicas às quais buscamos alusões.

Am. III, 12, por sua vez, é uma elegia marcadamente metapoética. O trecho entre os versos 21 e 30 é especialmente significativo para a nossa pesquisa:

per nos Scylla patri caros furata capillos
pube premit rabidos inguinibusque canes;
nos pedibus pinnae dedimus, nos crinibus angues;
victor Abantiades alite fertur equo.
idem per spatium Tityon porreximus ingens,
et tria vipereo fecimus ora cani;
fecimus Enceladon iaculantem mille lacertis,
ambiguae captos virginis ore viros.
Aeolios Ithacis inclusimus utribus Euros;
proditor in medio Tantalus amne sitit.

através de nós, Cila, tendo roubado os caros cabelos do pai,
preme, pela cinta e as virilhas, cães raivosos;
nós demos asas aos pés, aos cabelos, serpentes;
o vencedor Abantiada é levado por um cavalo alado;
igualmente dispusemos Títio através de espaço ingente
e fizemos as três bocas para o cão coberto de serpentes;
fizemos Encélado lançando [dardos] com mil braços,
e homens capturados pela voz de moças de dupla forma,
fechamos nos odres itacenses os eólios Euros;
o traidor Tântalo passa sede em meio à torrente;

No verso 22 (que é significativamente idêntico a *Ars Am.* I, 332), o poeta afirma ter colocado Cila com as virilhas cercadas por cães raivosos e, ao mesmo tempo, coloca o substantivo *inguinibus* cercado pelo sintagma nominal *rabidos canes*.

No verso 24, vemos o sintagma *spatium ingens* distendido, com seus elementos separados. Trata-se de efeito similar àquele que Lateiner (1990, p. 216) percebe no mesmo Ovídio, ilustrando com *Met.* VI, 20-21: “formas de *longus* aparecem longe do substantivo que elas modificam”.

No verso 28, Ovídio mostra o adjetivo *captus* cercado pelo sintagma *ambiguae virginis*. Pela estrutura mais frequente, com cercamento realizado com sintagma no caso ablativo (geralmente instrumental), poder-se-ia esperar que o sintagma cercante fosse composto de *ore* + adj. Contudo, é preciso ter em mente que *ore* é, semanticamente, apenas o instrumento utilizado pela *ambigua uirgo* para capturar os homens, que é ela, e não meramente sua boca, que captura os homens. Esse efeito de não literalidade pela função sintática, que poderia à primeira vista parecer um argumento contrário à leitura icônica, revela-se antes um argumento em favor dela, à medida que o poeta quebra o padrão sintático que observamos em casos semelhantes (sintagma ablativo cercando o objeto) para adequar a disposição do verso à sua semântica.

¹⁷² Tradução de Geraldo José Albino (2009).

O verso 29 tem ele mesmo uma configuração curiosa: composto por cinco palavras, traz em seu centro o verbo (*inclusimus*) cercado pelo sintagma *Ithacis utribus*, cercamento ilustrativo da semântica do verbo. Esse sintagma, por sua vez, encontra-se cercado pelo sintagma *Aeolios Euros*, como que a representar os ventos libertados. Por fim, o verso 30 coloca, ele próprio, Tântalo *in medio amne*.

Indo além disso, alguns aspectos dessa elegia nos levam a questionar se não se trataria de um acréscimo posterior. *Am.* III, 12, 21-44, por exemplo, soa como um poeta já com uma carreira longa a olhar para trás, contemplando sua própria obra. No trecho que vai do verso 31 ao 40, o poeta parece referir-se às *Metamorfoses*:

de Niobe silicem, de virgine fecimus ursam.
concinet Odrysiū Cecropis ales Ityn;
Iuppiter aut in aves aut se transformat in aurum
aut secat inposita virgine taurus aquas.
Protea quid referam Thebanaque semina, dentes;
qui vomerent flammās ore, fuisse boves;
flere genis electra tuas, Auriga, sorores;
quaeque rates fuerint, nunc maris esse deas;
aversumque diem mensis furialibus Atrei,
duraque percussam saxa secuta lyram?

de Níobe fizemos um penedo, de uma donzela uma urso;
a ave de Cécope celebra, com seu canto, o odrísio Ítis¹⁷³;
Júpiter, ora se transforma em pássaro¹⁷⁴, ora em ouro¹⁷⁵,
ora, volvido touro, rompe as águas com a donzela sobre o dorso¹⁷⁶.
Que hei de dizer de Proteu¹⁷⁷ e das sementes de Tebas, os dentes¹⁷⁸,
e de haver bois que vomitavam chamas¹⁷⁹,
e de chorarem âmbar, rosto abaixo, as tuas irmãs, ó Auriga¹⁸⁰,
e de serem, agora, deusas do mar aquelas que, antes, eram naus¹⁸¹,
e do caminho transviado do sol, diante do banquete horroroso de Atreu,
e de rijos penedos levados atrás do som de uma lira?¹⁸²

De fato, em *Met.* VI, 146-312, Ovídio narra a história de Níobe. Mais propriamente em *Met.* VI, 301-310, narra sua metamorfose, aqui mencionada. Em *Met.* II, 401-495, Ovídio narra a história da ninfa Calisto, descrevendo sua metamorfose especificamente em *Met.* II, 478-484: nos dois casos, o poeta remete a metamorfoses cuja descrição é desenvolvida, estendendo-se a primeira por dez versos, a segunda por sete versos.

¹⁷³ Cf. *Met.* VI, 667-670; *Her.* XV, 154-155 e *Fasti* IV, 481-482.

¹⁷⁴ Em *Met.* X, 143-161, Ovídio narra a história de Ganimedes. Especificamente em *Met.* X, 155 o poeta refere a transformação de Júpiter em águia.

¹⁷⁵ Em *Met.* IV, 604-662, Ovídio narra a história de Perseu e Dânae. Especificamente em *Met.* IV, 611, o poeta refere a transformação de Júpiter em uma chuva de ouro.

¹⁷⁶ Em *Met.* II, 833-875, Ovídio narra a história de Europa. Especificamente em *Met.* II, 871-3, narra o momento aqui citado.

¹⁷⁷ Em *Met.* VIII, 730-737, Ovídio apresenta-nos Proteu e sua capacidade de mudar de forma.

¹⁷⁸ Em *Met.* III, 1-137, Ovídio narra a história da fundação de Tebas por Cadmo. Especificamente em *Met.* III, 101-130, Ovídio narra a história do cultivo dos dentes por Cadmo e dos guerreiros nascidos desses dentes.

¹⁷⁹ Em *Met.* VII, 1-296, Ovídio narra a história de Medeia e Jasão. Em *Met.* VII, 29-30, Medeia menciona os touros que soltam fogo pelas narinas e, finalmente, em *Met.* VII, 100-119, narra o combate de Jasão contra tais touros.

¹⁸⁰ Em *Met.* II, 333-366, Ovídio narra a metamorfose das Heliades, irmãs de Faetonte, em árvores, e especificamente em *Met.* 364-366 conta-nos como, finda a metamorfose, as três irmãs choram âmbar.

¹⁸¹ Em *Met.* XIV, 527-565, Ovídio narra o destino das embarcações de Eneias. Especificamente em *Met.* 550-565 narra sua transformação em deusas.

¹⁸² Cf. *AA.* III, 321.

Am. III, 12, 32, *concinit Odrysium Cecropis ales Ityn*, traz, ele mesmo, uma leve aliteração em oclusivas, sobretudo velares /k/, seguidas, em duas das oito ocorrências¹⁸³ pelo tepe alveolar /t/, aliteração que, através daquilo que Dainotti (2015, p. 8) chama imagem acústica, como que põe a ave a cantar aos nossos ouvidos. A história de Tereu, Procne, Filomela e do menino Ítis aparece também contada em *Met.* VI, 412-674, com as metamorfoses de Tereu e das Cecrópides em aves narrada nos versos finais do trecho (*Met.* VI, 667-674). Se admitirmos que o poeta está deliberadamente fazendo com a disposição de seus versos o que diz ter feito, *Fasti*, IV, 481-482 é ainda mais significativo, uma vez que contém a mesma aliteração em oclusivas, sobretudo velares, de forma claramente mais marcada:

quacumque ingreditur , miseris loca cuncta querellis implet, ut amissum cum gemit ales Ityn.	Por onde passa, enche de queixas toda parte, como a ave que ao perdido Ítis lamenta ¹⁸⁴ .
---	---

Apenas no hexâmetro temos oito oclusivas velares, três dentais, e quatro tepes alveolares, a par de apenas três nasais, duas líquidas /l/ e duas sibilantes /s/. A presença dessa confirmação de alusão a uma iconicidade acústica (gênero de iconicidade amplamente aceito pela crítica)¹⁸⁵ numa obra anterior, ao aparecer no mesmo contexto alusivo a diversas iconicidades visuais nos parece importante e mesmo providencial para dar crédito à nossa leitura no que diz respeito a essas iconicidades visuais.

Para além dessas possíveis relações com as *Metamorfoses* e os *Fastos*, *Amores* III, 12 abre com os dois dísticos em que a referência a *tristia* que sucederam a *semper amanti*, seguida ainda de *aves non albae* que cantaram tristes presságios¹⁸⁶, leva facilmente o leitor a pensar que Ovídio está se referindo a duas de suas obras de exílio:

Quis fuit ille dies, quo tristia semper amanti omina non albae concinuistis aves ?	Que dia foi aquele no qual cantastes presságios tristes àquele que sempre está amando, ó aves não-brancas ?
--	--

¹⁸³ /k/ e /g/ aparecem quatro vezes; /t/ e /d/, três vezes; /p/ uma única vez. As nasais /m/ e /n/ também são marcantes, com quatro ocorrências.

¹⁸⁴ Tradução de Gouvêia Júnior (2015).

¹⁸⁵ “It is well known that in Latin poetry sound symbolism and onomatopoeia are used frequently and, since the two phenomena are often closely combined, they are both classified under the term *Lautmalerei* or phonic chromotism. It is important to note that the ancients were fully cognizant of the phenomenon, as is evident, for example, in Servius’ note (*ad Aen.* 9. 503 *at tuba terribilem sonitum procul aere canoro*) ‘*bene tamen hic electis uerbis imitatur sonum tubarum*’” (DAINOTTI, 2015, p. 9). Em tradução nossa: “É bem conhecido que na poesia latina o simbolismo sonoro e a onomatopeia são frequentemente usados e, uma vez que os dois fenômenos são, com frequência, intimamente combinados, são ambos classificados sob o termo *Lautmalerei* ou cromotismo fônico. É importante notar que os antigos estavam plenamente cientes do fenômeno, como fica evidente, por exemplo, na nota de Sêrvio (*ad Aen.* 9. 503 *at tuba terribilem sonitum procul aere canoro*) ‘*bene tamen hic electis uerbis imitatur sonum tubarum*’”.

¹⁸⁶ Levando em consideração que Ovídio, no título de sua obra iâmbica, provavelmente faz alusão ao íbis eremita (*Geronticus eremita*), original do mediterrâneo, trata-se de ave de penas negras.

quodve putem sidus nostris occurrere fatis,
quosve deos in me bella movere querar?

Ou que astro devo julgar que sobrevém ao meu destino,
Ou quais deuses eu lamente que movam guerras contra mim?

O segundo dístico parece ainda confirmar tal leitura, falando, mais uma vez, de uma ruptura no destino do poeta que, como sabemos a partir de seu próprio testemunho (*Rem.* 33-34), foi muito celebrado em Roma até o seu desterro. Em *Tr.* I, 2, 1-4, Ovídio refere-se a Augusto como um deus em contexto muito similar:

Di maris et caeli — quid enim nisi uota supersunt? —
soluere quassatae parcite membra ratis,
neue, precor, magni subscribite Caesaris irae:
saepe premente deo fert deus alter opem.

Deuses do mar e do céu — pois o que me restam, senão súplicas?
Parai de destroçar os membros desta nau abalada!
E não vos associeis, suplico, à ira do grande César! Muitas vezes,
quando um deus persegue, um outro deus vem em socorro.¹⁸⁷

Todo o conteúdo até o verso 20 desta elegia (*Am.* III, 12) pode facilmente ser lido em paralelo com os lamentos dos *Tristia*. Do mesmo modo que em sua obra de exílio, aqui o poeta lamenta seus poemas amorosos e chega a suspirar (*Am.* III, 12, 13-20):

An prosint, dubium, nocuerunt carmina semper;
invidiae nostris illa fuere bonis.
cum Thebae, cum Troia foret, cum Caesaris acta,
ingenium movit sola Corinna meum.
aversis utinam tetigissem carmina Musis,
Phoebus et inceptum destituisset opus!
Nec tamen ut testes mos est audire poetas;
malueram verbis pondus abesse meis.

Se os poemas favoreçam, é dúbio; prejudicaram? sempre;
deles adveio o ódio aos nossos bens.
Embora houvesse Tebas, Troia e os feitos de César,
só Corina moveu o meu engenho.
Quem dera tivesse acometido os poemas com Musas adversas
e Febo tivesse abandonado a obra começada!
E, contudo, não é costume ouvir poetas como testemunhas;
eu teria preferido que faltasse peso a minhas palavras.

O pretérito perfeito *movit* é significativo. Compare-se com *Tr.* I, 1, 65-68, em que Ovídio dirige a palavra ao próprio livro que está a escrever:

Si quis erit qui te, quia sis meus, esse legendum
Non putet, e gremio reiciatque suo:
“Inspice, dic, titulum: non sum praeceptor amoris;
Quas meruit, poenas iam dedit illud opus.

Se houver alguém que, porque és meu, não julgue
Que devas ser lido e te afaste de seu colo, diz:
‘Observa atentamente o título: não sou preceptor do amor;
Aquela obra já suportou as penas que mereceu.’¹⁸⁸

E ainda com *Tr.* I, 1, 111-116, em que o poeta lamenta explicitamente sua obra amorosa:

Tres procul obscura latitantes parte uidebis —
Hi qui, quod nemo nescit, amare docent.
Hos tu uel fugias uel, si satis oris habebis,

Verás três escondidos ao longe num local escuro — Estes que,
como ninguém ignora, ensinam a amar.
Ou tu foges deles ou, se tiveres coragem suficiente para falar,

¹⁸⁷ Tradução de Patrícia Prata (2009).

¹⁸⁸ Tradução de Patrícia Prata (2007).

Oedipodas facito Telegonosque uoces!
Deque tribus moneo, si qua est tibi cura
parentis,
Ne quemquam, quamuis ipse docebit, ames.

Chama-os Édipos e Telégonos!
Destes três, aconselho-te, se tiveres alguma preocupação com teu
pai,
Não amar nenhum, embora seja isto o que ensinem.¹⁸⁹

Note-se ainda a reabilitação do papel de Febo quando comparamos a *Ars Am.* I, 25-29, que vimos acima. Esse trecho, em que poderíamos pensar que o poeta busca angariar a simpatia do leitor pela lembrança de sua obra passada, é encerrado por mais dois dísticos de teor suplicante:

Exit in immensum fecunda **licentia** vatam,
obligat historica nec sua verba fide.
et mea debuerat falso laudata videri
femina; credulitas nunc mihi vestra nocet.

Transborda no sem medida a fecunda licença dos vates
e não obriga suas palavras a nenhuma fidelidade histórica.
Também minha garota devera parecer louvada por
um falso; vossa credulidade agora me prejudica.

O próprio Ovídio informa, no epigrama que hoje antecede os três livros dos *Amores*, que sua obra de estreia sofreu uma revisão algum tempo depois de ter sido dada a público. KNOX (2009, p. 6) resume o estado da discussão acerca dessa revisão:

Não há consenso sobre a data das duas edições ou sobre a natureza da revisão efetuada sobre o trabalho mais antigo, mas as opiniões geralmente dividem-se entre aqueles que argumentam que a edição final de Ovídio coleta os melhores poemas da primeira edição sem a adição de novos poemas nem revisão extensiva (CAMERON, 1968) e aqueles que afirmam que a edição de três livros era essencialmente um trabalho novo (MCKEOWN, 1987, p. 86-89)¹⁹⁰.

Martelli (2013, p. 35) apresenta uma situação igualmente aberta:

O texto dos *Amores*, a obra geralmente colocada em primeiro lugar nas reconstruções cronológicas da carreira literária de Ovídio, abre com um pós-escrito — um prefácio introduzindo o texto subsequente como uma versão revisada de um trabalho anterior. A posição proeminente ocupada por esse dispositivo paratextual, com seu anúncio de revisão autoral, torna-o, seja ou não por acaso, programático para uma prática que se estenderá por todo o *corpus* elegíaco deste poeta: de uma maneira que prenuncia a reformulação de suas obras subsequentes, cada uma das quais também sofrerá um processo de metamorfose estrutural, assim também os “verdadeiros” inícios deste *corpus* estão (ou pelo menos assim são apresentados) perdidos, sobrescritos por outro texto posterior. Nenhuma outra declaração explícita sobrevive da Antiguidade para nos dizer algo mais sobre o *status* de composição ou o formato de publicação deste “original”; muitos duvidam que tal versão tenha existido em qualquer sentido formal.

¹⁸⁹ Tradução de Patrícia Prata (2007).

¹⁹⁰ “There is not consensus about the date of either edition, or about the nature of the revision effected upon the earlier work, but opinions generally divide between those who argue that Ovid's final edition collects the best poems from the first edition without the addition of new poems or extensive revision (Cameron 1968) and those who contend that the three-book edition was essentially a new work (McKeown, 1987: 86-89)”.

Tudo o que sabemos é que o texto transmitido dos *Amores* é caracterizado desde o início como secundário e derivado de um texto precursor anterior.¹⁹¹

Esse epigrama tem traços de uma modéstia mais característica das obras de exílio do que das obras do poeta que, no período de suas produções iniciais mostrava-se, ao contrário, com uma autoconfiança fortalecida o suficiente para fazer-se *iudex poetarum* (*Am.* I, 15), não tinha pejo de afirmar que “há quem diga que diante dos nossos os poemas de Calímaco são rústicos” (*Am.* II, 4, 19-20) ou até mesmo a comparar-se a Homero (*Rem.* 365-366) e Virgílio (*Rem.* 389-396) numa jactante resposta a um crítico:

Rumpere, Livor edax: magnum iam nomen habemus;
 Maius erit, tantum quo pede coepit eat.
 Sed nimium properas: vivam modo, plura dolebis;
 Et capiunt animi carmina multa mei.
 Nam iuvat et studium famae mihi crevit honore;
 Principio clivi noster anhelat equus.
 Tantum se nobis elegi debere fatentur,
 Quantum Vergilio nobile debet epos.

Rala-te, voraz inveja; já tenho um grande nome; maior será, basta que eu ande com os passos da estreia. Estás apressada demais; possa eu apenas viver e mais irás sofrer; muitos poemas cabem em minha cabeça. O amor da glória me deleita e cresce em mim com o reconhecimento. Meu cavalo está fogoso no início da ladeira. A elegia confessa que é tão devedora a mim, quanto o é a nobre epopeia a Virgílio.¹⁹²

Ainda ao encerrar as *Metamorfoses* (XV, 871-872) Ovídio gaba-se de ter erigido “uma obra que nem a cólera de Júpiter, nem o fogo, / nem o ferro, nem a voracidade do tempo poderão destruir”

Entretanto, qual seria a importância, para o estudo da sintaxe mimética, de supor que tal elegia seja um acréscimo tardio? Como vimos, uma das razões que Lateiner (1990, p. 205-206) supõe para a persistente descrença acerca do uso consciente de sintaxe mimética por poetas latinos seria a inexistência de explicitação da intencionalidade por parte dos poetas. Antes de tudo, é preciso ter em mente que estamos falando de textos poéticos, não tratados técnicos, e, portanto, tal ausência de declaração de intenção obedeceria naturalmente às especificidades da linguagem poética (normalmente não direta e óbvia). Evidentemente, não encontramos nos poetas nenhuma declaração de uso intencional de recursos específicos, tais como quiasmo,

¹⁹¹ “The text of the *Amores*, the work usually placed first in chronological reconstructions of Ovid’s literary career, opens with a postscript – a preface introducing the ensuing text as a revised version of an earlier work. The prominent positioning of this paratextual device, with its advertisement of authorial revision, makes it, whether by accident or not, programmatic for a practice that will extend throughout this poet’s elegiac corpus: in a manner that foreshadows the reshaping of his subsequent works, each of which will likewise undergo a process of structural metamorphosis, so too the ‘true’ beginnings of this corpus are (at least presented as being) lost, overwritten by another, later text. No other explicit statement survives from antiquity to tell us anything further about the compositional status or publication format of this ‘original’; many doubt that such a version ever existed in any formal sense at all. All that we know is that the transmitted text of the *Amores* is characterised from the outset as being secondary to and derivative from an earlier precursor text”.

¹⁹² Tradução de Antônio da Silveira Mendonça (1994).

hipálage ou mesmo o verso áureo que, assim como a sintaxe mimética, também não é mencionado por gramáticos ou comentadores antigos (HEIKKINEN, 2015, p. 57). O que encontramos com certa frequência nos poemas são declarações mais gerais acerca do estilo, de filiações estilísticas, da presença ou não de ornamentação e do grau moderado ou rebuscado dessa ornamentação.

Se pudermos avaliar *Am.* III, 12 tendo em vista a possibilidade de se tratar de acréscimo posterior, o significado do que Ovídio diz (e faz) entre os versos 21 e 30 tem seu escopo ampliado. Podemos nos perguntar se, num lance metapoético, o poeta não se refere às técnicas de iconicidade posicional de que teria feito uso abundante:

per nos Scylla patri caros furata capillos
 pube premit rabidos inguinibusque canes;
 nos pedibus pinnae dedimus, nos crinibus angues;
 victor Abantiades alite fertur equo.
 idem per spatium Tityon porreximus ingens,
 et tria vipereo fecimus ora cani;
 fecimus Enceladon iaculantem mille lacertis,
 ambiguae captos virginis ore viros.
 Aeolios Ithacis inclusimus utribus Euros;
 proditor in medio Tantalus amne sitit.

através de nós, Cila, tendo roubado os caros cabelos do pai,
 preme, pela cinta e as virilhas, cães raivosos;
 nós demos asas aos pés, aos cabelos, serpentes;
 o vencedor Abantiada é levado por um cavalo alado;
 igualmente dispusemos Títio através de espaço ingente
 e fizemos as três bocas para o cão coberto de serpentes;
 fizemos Encélado lançando [dardos] com mil braços,
 e homens capturados pela voz de moças de dupla forma,
 fechamos nos odres itacenses os eólios Euros;
 o traidor Tântalo passa sede em meio à torrente;

Já vimos como, no verso 22, o poeta põe o substantivo *inguinibus* cercado pelo sintagma nominal *rabidos canes*. Se assumirmos que esse trecho é um acréscimo tardio no qual o poeta está fazendo uma espécie de balanço de sua obra poética e fizermos uma busca em sua obra, encontraremos mais três exemplos ilustrativos. Em *Met.* VII, 64-65, temos o sintagma nominal *Scylla rapax* cingido (*cincta*) pelo sintagma nominal *saevius canibus*:

[...] cinctaque **saevius**
Scylla rapax **canibus** Siculo latrare profundo?

[...] e de uma Cila voraz,
 rodeada de raivosos cães que ladram no abismo siciliano?

Em *Met.* XIII, 732, apenas o adjetivo *atram*, modificador do substantivo *alvum* (“ventre”) está cingido (*succingitur*) pelo sintagma nominal *feris canibus*:

illa **feris** atram **canibus** succingitur alvum

Cila rodeia seu negro ventre de ferozes cães

É de notar nesses dois primeiros exemplos a presença de verbos significando “cingir” em formas passivas, com os sintagmas que cercam o objeto cercado¹⁹³ no caso ablativo,

¹⁹³ No segundo exemplo, trata-se de um acusativo de relação.

exercendo a função de agente da passiva. Por fim, *Met.* XIV, 59-60 é ainda mais significativo, uma vez que utiliza o mesmo substantivo *inguen* a que Ovídio se refere em *Am.* III, 12, 22:

Scylla venit mediaque tenus descenderat alvo,
cum sua foedari **latrantibus** inguina **monstris**
aspicit [...]

Cila chega, e tinha descido até o meio da cintura quando
percebeu que suas virilhas estavam deformadas por cães
latrantes.

No verso 23, Ovídio refere ter dado serpente aos cabelos e, com efeito, em *Met.* IV, 770 encontramos entrelaçados os sintagmas *crinita ora* e *artibus draconibus*:

artibus abstuleris **crinita** draconibus **ora**

te apossaste dessa cabeça com cabeleira de serpentes

Mais significativo, tendo em vista que utiliza exatamente os mesmos dois substantivos usados por Ovídio em *Am.* III, 12, 23, assim como pela semântica dos dois adjetivos envolvidos, é o entrelaçamento dos sintagmas *alternis crinibus* e *inmixtos angues* em *Met.* IV, 792 [791]¹⁹⁴:

[...] quaerens cur sola sororum
gesserit **alternis** inmixtos **crinibus** angues¹⁹⁵

perguntando por que era a única dentre as irmãs,
que tinha cabelos alternados com serpentes misturadas

Quanto ao *pedibus pinnas dedimus* no verso 23, esperaríamos encontrar numa narrativa sobre o deus Mercúrio ou sobre Perseu (a quem o deus empresta suas sandálias aladas) o sintagma *pinna/penna* + adj. cercando o substantivo *pes*, *pedis*, tal como ocorre, por exemplo, com o substantivo *Daedalus* em *Her.* XVIII, 49; *Met.* IX, 742; *Tr.* III, 4, 21:

nunc daret **audaces** utinam mihi Daedalus **alas**

oxalá Dédalo me desse agora as asas audazes

ipse licet revolet **ceratis** Daedalus **alis**,

seja lícito o próprio Dédalo voar de volta com suas asas
[coladas] com cera

qui fuit, ut **tutas** agitare Daedalus **alas**,

Que aconteceu, para que Dédalo agitasse suas asas sem
perigo,¹⁹⁶

¹⁹⁴ 791 na edição de Tarrant.

¹⁹⁵ Anderson (1998) optou pela variante *alternos*, que desfaz o entrelaçamento e, em seu lugar, coloca o substantivo *angues* modificado simultaneamente por dois adjetivos, algo que, como veremos, é pouco comum nesses casos.

¹⁹⁶ Tradução de Augusto Velloso (1952, p. 112).

Ou ainda, de modo um pouco mais complexo, como em *Tr.* III, 8, 5-6, em que há referência simultaneamente a Perseu e a Dédalo e onde o poeta faz um quiasmo em que os nomes dos heróis ficam em meio a duas ocorrências do possessivo *tuas*, que se refere a *pennas iactandas*:

nunc ego iactandas optarem sumere pennas,
siue **tuas**, Perseu¹⁹⁷, Daedale, siue **tuas**

agora desejaria tomar as asas que devem ser agitadas;
ou as tuas, ó Perseu; ou as tuas, ó Dédalo.¹⁹⁸

Porém, não encontramos tal ocorrência nas obras ovidianas supérstites. Tampouco encontramos tal configuração substituindo *pinna* por *ala*. Uma vez que sabemos que as asas de Mercúrio estão em suas sandálias, uma ocorrência que, com alguma concessão, poderia ser considerada a realização mimética que, segundo nossa leitura hipotética, seria aqui descrita, estaria em *Met.* II, 708:

Hinc se sustulerat **paribus** Caducifer **alis**.

O portador do caduceu decolou daqui com suas asas
parelhas¹⁹⁹

No verso 24, vemos o sintagma *spatium ingens* distendido, com seus elementos separados. Mas o verso também poderia se referir a *Met.* IV, 457-458, em que o sintagma *Tytios distractus* aparece literalmente separado por *novemque iugeribus*. Esses mesmos versos ainda trazem *viscera lanianda* separado “em pedaços”:

viscera praebebat **Tityos** lanianda novemque
iugeribus **distractus** erat; [...]

Por nove eiras estendido, Tício apresenta as entranhas para
serem laceradas [...]

O verso 29 tem uma segunda realização icônica de seu conteúdo pela ordenação das palavras em *Met.* XIV, 225. Desta vez, não se trata de uma forma pessoal e ativa do verbo, mas do seu particípio passado (que aqui se refere a *ventos*) cercado pelo sintagma *tergo bovis*:

[...] cohibentem carcere ventos
quos **bovis** inclusos **tergo** [...].

[...] que guarda os ventos num cárcere;
que, encerrados na pele de um boi [...]

¹⁹⁷ O deus Mercúrio emprestou suas sandálias aladas a Perseu.

¹⁹⁸ Tradução de Augusto Velloso (1952, p. 124).

¹⁹⁹ Vemos algo muito similar em Virgílio (*Aen.* IV, 251): *hic primum paribus nitens Cyllenius alis / constitit* [...] (em tradução nossa: “Só então se deteve o resplandecente Cilênio com suas asas parelhas”).

Se o verso 30 coloca, ele próprio, Tântalo *in medio amne*, isso se repete ainda em *Ars Am.* II, 606:

Garrulus in **media** Tantalus aret **aqua**! O tagarela Tântalo seca em meio à água

Há ainda mimeses de afastamento em *Met.* IV, 458-459, simultaneamente com *aquae* e *arbor*:

[...] tibi, **Tantale**, nullae [...] quanto a ti, Tântalo, não alcanças
deprehenduntur **aquae**, quaeque imminet, effugit **arbor** água nenhuma, e foge-te a árvore que sobre ti pende;

E em *Am.* II, 2, 43-44, onde o cavalgamento arrasta subitamente *Tantalus* para longe dos *poma fugacia*:

quaerit aquas in aquis et **poma fugacia** captat Busca água na água e tenta agarrar o fruto que lhe foge
Tantalus – hoc illi garrula lingua dedit. Tântalo; foi isso que a sua língua tagarela lhe deu²⁰⁰.

As avaliações que Ovídio faz de outros poetas, além de evidenciarem sua autoconfiança, são, por comparação, reveladoras não apenas do seu estilo, mas ainda da sua autoimagem. Tais comparações exigem um trabalho detalhado, que foge a nosso escopo, porém pelo menos um exemplo é potencialmente significativo para o estudo do estilo de Ovídio especificamente do viés da sintaxe mimética. O fato de Ovídio referir-se mais de uma vez a Ênio como um poeta de grande engenho, contudo, desprovido de arte. Naturalmente, avaliar o que Ovídio abarca aqui com o termo *ars* (qualidade que ele próprio teria em abundância e de que Ênio, segundo a avaliação de Ovídio, careceria) exigiria um estudo comparativo mais detido. Todavia, não nos é vedado conjecturar que, no que diz respeito à manifestação da *ars* especificamente estudada aqui, Ovídio teria com relação a Ênio uma ressalva similar àquela expressa por Sêrvio Honorato (*Ad Georg.* III, 412). A pseudo-tmese em *Met.* IV, 493-494 (em realidade, mais sintática do que morfológica) seria sutil como a de Virgílio e não “áspera” como, segundo a opinião de Sêrvio Honorato, a de Ênio. É possível conjecturar se com suas sintaxes miméticas cuidadosamente integradas a seus contextos e à *latinitas* (pelo menos no nível morfológico) Ovídio não estaria demonstrando na prática sua aprovação ao *ingenium* de Ênio ao seguir a ideia de usar tais

²⁰⁰ Tradução de Carlos Ascenso André.

concretizações dos significados pela disposição dos significantes, e, por outro lado, sua ressalva à rusticidade/aspereza de sua *ars*.

Acrescentemos ainda que Ovídio inicia sua obra do exílio com insistentes declarações de que seguiria nela um estilo carente de ornamentações²⁰¹, mais simples do que o de suas outras obras. Os versos iniciais (*Tr.* I, 1, 1-10) são metapoeticamente programáticos, referindo-se à adequação entre o estilo e o gênero da elegia lamentosa:

*Parve – nec invideo – sine me, liber, ibis in Urbem,
ei mihi, quo domino non licet ire tuo!*
vade, sed incultus, qualem decet exulis esse;
infelix habitum temporis huius habe.
*nec te purpureo velent vaccinia fuco –
non est conveniens luctibus ille color –
nec titulus minio, nec cedro charta notetur,
candida nec nigra cornua fronte geras.*
felices ornent haec instrumenta libellos:
fortunae memorem te decet esse meae.

Ai de mim! ó pequeno livro, irás sem mim (não impeço) para a cidade para onde não é lícito a teu autor ir. Vai, mas descuidado qual convém ser o livro de um exilado. Infeliz, toma o aspecto desta circunstância. As tintas da violeta não te cobrirão com sua cor purpúrea; aquela cor não é conveniente às tristezas. Teu título não será assinalado pelo vermelho, nem o papiro pela resina do cedro; não levarás extremidades brancas no frontispício negro. Estes ornatos devem decorar os livros felizes; é preciso que te lembres de minha sorte²⁰².

Tais versos fornecem uma caracterização que parece diametralmente oposta àquela que vemos em *Am.* II, 4, 19-20: *est, quae Callimachi prae nostris rustica dicat/ carmina*²⁰³, o que explicaria por que o livro dos *Tristia* poderia talvez ser julgado inferior ao corrente louvor de seu *ingenium*, conforme afirma o poeta nos versos que iniciam uma *captatio benevolentiae* (*Tr.* I, 35-48) que justifica a alegada simplicidade do estilo:

ut peragas mandata, liber, culpabere forsan
ingenique minor laude ferere mei.
iudicis officium est ut res, ita tempora rerum
quaerere: quaesito tempore tutus eris.
carmina proveniunt animo deducta sereno;
40. nubila sunt subitis pectora nostra malis.
carmina secessum scribentis et otia quaerunt;
me mare, me venti, me fera iactat hiems.
carminibus metus omnis obest; ego perditus ense
haesurum iugulo iam puto iamque meo.
45. haec quoque quod facio, iudex mirabitur
aequus,
scriptaque cum venia qualiacumque leget.
da mihi Maeoniden et tot circumice casus,
ingenium tantis excidet omne malis.

Para que cumpras estas ordens, ó livro, serás talvez acusado e serás julgado inferior ao renome de meu talento. É dever do juiz averiguar os fatos assim como as circunstâncias do fato: obtida a oportunidade, estarás salvo. Os versos devem nascer saídos de um espírito tranquilo: minhas horas estão nubladas por sofrimentos inesperados. Os versos exigem solidão e tranquilidade para quem escreve: o mar, o vento e o terrível inverno me perseguem. Toda inquietação deve estar longe dos versos: eu, desvairado, imagino desde agora que uma espada atingirá minha garganta. Um juiz justo admirará também isto que faço e lerá quaisquer trabalhos meus com indulgência. Dá-me Homero e considera tantas desgraças; todo seu talento desaparecerá com tão grandes infortúnios.²⁰⁴

²⁰¹ Veja-se, por exemplo, *Tr.* V, 1, 27: *non haec ingenio, non haec componimus arte* (“não compus estes versos com engenho, não os compus com arte”).

²⁰² Tradução de Augusto Velloso (1952, p. 21-22).

²⁰³ “Há uma que afirma que, ao pé dos meus, são toscos os versos de Calímaco”. Tradução de Carlos Ascenso André (2011, p. 142).

²⁰⁴ Tradução de Augusto Velloso (1952, p. 23-24).

Demétrio (*Eloc.* 27-28), que já citamos no capítulo sobre ordem das palavras e sintaxe mimética em textos teóricos antigos, ao tratar do homeoteleuto, explica por que o uso de recursos que denunciam o uso de arte seriam inadequados para o estilo veemente e prejudicariam o efeito de sinceridade pretendido pelo poeta:

27. Χρήσις δὲ τῶν τοιούτων κώλων ἐπισφαλής. οὔτε γὰρ δεινῶς λέγοντι ἐπιτήδεια: ἐκλύει γὰρ τὴν δεινότητα ἢ περὶ αὐτὰ τερθρεία καὶ φροντίς. δῆλον δ' ἡμῖν τοῦτο ποιεῖ Θεόπομπος. κατηγορῶν γὰρ τῶν Φιλίππου φίλων φησίν, 'ἀνδροφόνοι δὲ τὴν φύσιν ὄντες, ἀνδροπόρνοι τὸν τρόπον ἦσαν: καὶ ἐκαλοῦντο μὲν ἐταῖροι, ἦσαν δὲ ἐταῖραι.' ἡ γὰρ ὁμοιότης ἢ περὶ τὰ κῶλα καὶ ἀντίθεσις ἐκλύει τὴν δεινότητα διὰ τὴν κακοτεχνίαν. θυμὸς γὰρ τέχνης οὐ δεῖται, ἀλλὰ δεῖ τρόπον τινὰ αὐτοφυᾶ εἶναι ἐπὶ τῶν τοιούτων κατηγοριῶν καὶ ἀπλᾶ τὰ λεγόμενα. 28. Οὔτε δῆτα ἐν δεινότητι χρήσιμα τὰ τοιαῦτα, ὥς ἔδειξα, οὔτε ἐν πάθεσι καὶ ἡθελον: ἀπλοῦν γὰρ εἶναι βούλεται καὶ ἀποίητον τὸ πάθος, ὁμοίως δὲ καὶ τὸ ἥθος. ἐν γοῦν τοῖς Ἀριστοτέλους περὶ δικαιοσύνης ὁ τὴν Ἀθηναίων πόλιν ὁδυρόμενος εἰ μὲν οὕτως εἶποι ὅτι 'ποῖαν τοιαύτην πόλιν εἶλον τῶν ἐχθρῶν, οἷαν τὴν ἰδίαν πόλιν ἀπώλεσαν,' ἐμπαθῶς ἂν εἰρηκῶς εἶη καὶ ὀδυρτικῶς: εἰ δὲ παρόμοιον αὐτὸ ποιήσει: 'ποῖαν γὰρ πόλιν τῶν ἐχθρῶν τοιαύτην ἔλαβον, ὁποῖαν τὴν ἰδίαν ἀπέβαλον,' οὐ μὰ τὸν Δία πάθος κινήσει οὐδὲ ἔλεον, ἀλλὰ τὸν καλούμενον κλαυσιγέλωτα. τὸ γὰρ ἐν πενθοῦσι παίζειν, κατὰ τὴν παροιμίαν, τὸ τὰ τοιαῦτα ἐν τοῖς πάθεσι κακοτεχνεῖν ἐστὶ.

27 Mas o uso desses colos [homeoteleuto] é arriscado. Não são vantajosos para aquele que fala com veemência, pois a sutileza e a atenção que os cercam a diluem. Teopompo nos mostra isso claramente. Ao acusar os amigos de Felipe, ele diz: *Assassinos sendo por natureza, libertinos eram nos modos; chamados de cortesões, mas eram cortesãos*. A semelhança entre os colos e a antítese dilui a veemência, sendo uma arte mal empregada. Afinal, o ímpeto não precisa de arte; pelo contrário, é preciso que aquilo que se diga em tais acusações soe espontâneo e simples. 28 Sem dúvida, tais colos nem são úteis em matéria de veemência, como mostrei, nem quando se trata da expressão das emoções e dos caracteres, pois a emoção requer simplicidade e naturalidade, e assim também o caráter. Em “Sobre a Justiça” de Aristóteles, se aquele que lamenta a cidade de Atenas tivesse dito assim: *Qual cidade tomaram dos inimigos igual à própria cidade que perderam?*, com emoção haveria dito e com lamentação. Mas se o fizesse com igualdade fônica: <<qual cidade dos inimigos apanharam igual à própria que largaram?>>, por Zeus, não porá em movimento nem emoção, nem piedade, mas antes o chamado riso misturado com lágrimas. É, como diz o provérbio, “brincar na dor” o emprego de tais colos na expressão das emoções. Isso é arte mal empregada.²⁰⁵

Esperaríamos, portanto, que semelhantes “pirotecnias verbais” (LATEINER, 1990, p. 208) estivessem se não ausentes ao menos em frequência reduzida nesse primeiro livro dos *Tristia* em comparação com a obra ovidiana anterior ao exílio, uma vez que efeitos rebuscados prejudicariam a verossimilhança das afirmações de Ovídio com relação ao estado emocional e ao contexto em que produzira tais elegias. Não é, todavia, o que observamos. Já na primeira elegia da coleção encontramos exemplos de cercamentos nos versos 40 e 59:

nubila sunt **subitis** pectora nostra **malis**.

minhas horas estão nubladas por sofrimentos inesperados

[...] quod venias **magnam** peregrinus in **urbem**

porque chegas como estrangeiro à imensa cidade²⁰⁶

²⁰⁵ Tradução de Gustavo Araújo de Freitas (2011, p. VIII). Demétrio (*De elocutione*, 250) faz julgamento idêntico com relação ao emprego de antíteses.

²⁰⁶ Traduções de Augusto Velloso (1952).

E os exemplos continuam a aparecer nas elegias seguintes. Claassen (2008) dedica todo um capítulo a considerar o que chama “Ovidian logodaedaly” nas obras de exílio. Ugartemendía (2020) alinha-se a autores como Claassen (1988, p. 167) e Williams (1994, p. 50), e considera a sintaxe mimética entre outros efeitos poéticos rebuscados em *Tr.* III, 10 e *Tr.* V, 7 como índices da ficcionalidade da situação de decadência descrita pelo poeta em sua fase de exílio:

O artifício da “pose de declínio” [WILLIAMS, 1994, p. 50] como algo meramente fictício é desvelado mediante a análise dos poemas, que revelam destreza na composição poética. As duas epístolas analisadas a continuação servem como exemplo disso. Por um lado, a descrição etnográfica apresentada em *Tr.* 3.10 e 5.7 desborda em tropos e *figuras que jogam com a sintaxe e semântica do texto* [destaque nosso]. Além disso, mediante a descrição do lugar, Ovídio trabalha sua própria autoridade poética, fundamental no processo de construção da persona que é centro do mito do exílio.

Veja-se, como exemplo, sua análise de ocorrências de sintaxe mimética em *Tr.* III, 10:

Os assim chamados povos selvagens e a bárbara terra em que vivem são apontados como causa da decadência do seu *ingenium* (v. 4-7). Todavia, já no v. 3 há mostra da sintaxe mimética ovidiana, que permite “experimentar, mais do que apenas saber, o que autor quer dizer” (Stanford, 1967 apud Lateiner, 1990, p. 205) e que contradiz a pose de declínio poético do exilado. A palavra *media* encontra-se no meio do verso em que o poeta reclama viver no meio dos bárbaros (*me sciat in media vivere barbaria*), e o verbo *vivere* é inserido no meio do sintagma nominal da construção preposicional (*in media vivere barbaria*). (UGARTEMENDÍA, 2020, p. 57).

Seria isso uma manifestação daquilo que o próprio Ovídio alega em *Tr.* IV, 10, 26: *et quod temptabam scribere versus erat*? Apenas de posse de um conhecimento mais amplo do uso da sintaxe mimética por Ovídio em suas demais obras poderíamos avaliar com mais propriedade o estatuto da sintaxe mimética nos *Tristia*. Tal trabalho, entretanto, extrapola os limites da presente dissertação.

5 COMENTÁRIO AO LIVRO I DAS *METAMORFOSES*

Diferentemente de Lateiner (1990), que, tendo o objetivo de catalogar tipos de sintaxe mimética em Ovídio, colhe exemplos soltos de três livros das *Metamorfoses* escolhidos aleatoriamente²⁰⁷, faremos aqui uma leitura sequencial de todo o primeiro livro do mesmo poema, na qual, tomando como base a sua classificação dos diferentes recursos da sintaxe mimética em Ovídio, apontamos e comentamos os versos nos quais vemos sintaxe mimética. Para nós, tal possibilidade será indicada sobretudo pela presença de palavras-chave, muitas delas já sugeridas por Lateiner (1990), além, claro, da própria semântica. Esperamos, com esse modelo, caracterizar a sintaxe mimética quanto à sua frequência num todo, observar seu funcionamento num contexto mais amplo e chegar a uma imagem da presença da sintaxe mimética num poema narrativo longo.

De maneira geral, seguiremos os critérios sugeridos por Dainotti (2015, p. 2), que é atualmente referência para um tratamento mais amplo do tema:

Um estudo do *ordo uerborum* não pode, portanto, limitar-se a um exame estatístico das formas, mas deve necessariamente ser transformado em hermenêutica ativa do texto, no qual a expressividade é abordada como um fator no significado. Por exemplo, notar como, com surpreendente regularidade, o mesmo *ordo uerborum* apegase a imagens, temas e motivos recorrentes, permite-nos ver como o poeta prefere o uso de certas estruturas para obter efeitos comparáveis. Mas tem mais. A semelhança, não apenas estrutural, mas também temática, uma espécie de “auto-eco”, muitas vezes funciona como uma referência intratextual real, transformando a ordem das palavras em um meio de orientar o leitor e o comentarista; assume, assim, a aparência de um denominador comum — um “ouvido interno” — através do qual podemos reunir passagens que apresentam afinidades significativas na prática do poeta.²⁰⁸

Para que o leitor possa facilmente encontrar trechos específicos, subdividiremos nosso comentário em pequenos episódios.

²⁰⁷ “Metamorphoses 6, 8 and 10 were chosen at random for a limited survey of mimetic syntax” (LATEINER, 1990, p. 209).

²⁰⁸ “A study of *ordo uerborum* cannot therefore be limited to a statistical examination of forms, but must necessarily be transformed into active hermeneutics of the text, in which expressiveness is approached as a factor in the meaning. For example, noticing how with surprising regularity the same *ordo uerborum* attaches itself to recurring images, themes and motifs, enables us to see how the poet prefers the use of certain structures to obtain comparable effects. But there is more. The similarity, not just structural but also thematic, a sort of ‘self-echo’, often works as a real intratextual reference, turning the word order into a means of guiding the reader and commentator; it thereby assumes the appearance of a common denominator – an ‘internal ear’ – through which we can bring together passages which present significant affinities in the poet’s practice”.

Proêmio (versos 1-4)

O proêmio é de importância capital em poemas épicos antigos, pois nele o poeta delinea todo o percurso a ser seguido pelo poema e é ele que captará o leitor/ouvinte. Característica imediatamente marcante do prólogo das *Metamorfoses* é sua brevidade (*Met.* I, 1-4)²⁰⁹:

In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illa)
adspirate meis primaeque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen!²¹⁰

O espírito leva-me a falar das formas mudadas em novos corpos; deuses, favorecei a minha empresa (pois vós também a mudastes) e conduzi o meu poema contínuo, desde a origem primeira do mundo até o meu próprio tempo.²¹¹

A brevidade (oligostiquia) é característica da poética defendida por Calímaco²¹², a que se filiam explicitamente os poetas augustanos. Um dos motivos pelos quais a brevidade é defendida por Calímaco é que o trabalho concentrado num trecho breve permite alcançar níveis de refinamento poético dificilmente alcançáveis num poema mais longo²¹³. Num dos passos em que se refere a Calímaco (*Am.* II, 4, 19-20), caracterizando-se como êmulo do poeta alexandrino, Ovídio afirma a sua superioridade quanto ao refinamento poético: *est, quae Callimachi prae nostris rustica dicat/ carmina*²¹⁴. Pode-se argumentar que ao compor um

²⁰⁹ Compare, por exemplo, com os sete versos do prólogo da *Eneida*, seguidos ainda por 4 versos de invocação à musa. Muito similar a esse proêmio de Ovídio é o proêmio do livro III das *Astronomica*, de Manílio, também composto de apenas quatro versos: **In nova** surgentem maioraque viribus ausum / nec per inaccessos metuientem vadere saltus / **ducite**, Pierides. Vestros extendere fines / conor et ignotos in **carmina** ducere census (“A coisas novas conduzi, Piérides, aquele que eleva-se e ousa coisas maiores que suas forças, [conduzi-o], a ele que não teme caminhar através de bosques inacessíveis. Busco estender vossos limites e aportar ignotas riquezas aos poemas”). Além da quantidade de versos, destacamos o início idêntico (*In nova*), o substantivo *carmina* e o imperativo plural *ducite*. No proêmio de Manílio, vemos sintaxe mimética no cercamento de *metuientem* por *inaccessos saltus*, porém, nenhuma sugestão de leitura vertical, o que vai ao encontro da retirada do prefixo *de-* do imperativo, já que o *deducite* de Ovídio transforma-se em apenas *ducite* em Manílio.

²¹⁰ Para o texto latino das *Metamorfoses*, utilizamos a edição de F. J. Miller; G. P. Goold (1977), porém, em *Met.* I, 2, adotamos a variante *illa*, que ganhou mais peso nos últimos anos, sendo preferida por Anderson (1998) e R. J. Tarrant (2004).

²¹¹ Em geral, as traduções de *Metamorfoses* são de Domingos Lucas Dias (2017). Porém, em versos em que sua tradução é demasiado livre, dificultando a compreensão dos efeitos que analisamos, damos uma tradução mais literal. No caso deste proêmio, damos tradução nossa, já que as traduções que encontramos em português sempre utilizam a variante *illas* na posição final do segundo verso, algo que comentaremos adiante.

²¹² Cf. o fr. 465 (Pfeiffer), os versos 105-112 do seu *Hino a Apolo* e os versos 9-12 do seu prólogo aos *Aitia*. Para um estudo desse prólogo dirigido *Aos Telquines*, cf. Oliva Neto (2010) e Werner (2012).

²¹³ Cf. especialmente a resposta de Apolo à Inveja nos versos 108-112 do *Hino a Apolo*, onde o poeta compara um poema longo a um rio caudaloso.

²¹⁴ A obra de exílio de Ovídio começa com os dois dísticos seguintes (*Tr.*, I, 1, 1-4): *Parue — nec inuideo — sine me, liber, ibis in urbem./ei mihi, quod domino non licet ire tuo!/uade, sed incultus, qualem decet exulis esse;/infelix habitum temporis huius habe*. O contraste desses versos com os versos citados dos *Amores* sugere um estudo comparativo do estilo das duas obras. Lateiner (1990, p. 206) sugere que um dos motivos da persistência da descrença quanto à sintaxe mimética é a ausência de referência explícita à figura entre os antigos. Caso um exame comparativo dos *Amores* e dos *Tristia* revelasse uma considerável diminuição da presença de sintaxe mimética juntamente com outras ornamentações retóricas na segunda obra em relação à primeira, seria bastante plausível que Ovídio se refere também à sintaxe mimética nesses versos.

poema épico em quinze livros Ovídio estaria se distanciando da poética calimaquiiana²¹⁵, porém, Ovídio concilia longa extensão com brevidade pela multiplicidade da matéria do poema, construído como o encadeamento de várias narrativas breves. Uma análise desse breve proêmio pode ser ilustrativa do refinamento de que se gaba o poeta.

Além de ser “densamente allusivo” pela escolha do léxico, segundo comenta Luigi Galasso (2000, p. 735), esse curto proêmio também trabalha alguns recursos ligados à ordem das palavras. O verso 4, por exemplo, é um verso áureo²¹⁶. Na sintaxe mais frequente em Ovídio, os adjetivos antecedem os substantivos a que se referem²¹⁷, o que pode causar certa suspensão: a que se refere o adjetivo? Essa suspensão pode não chegar a efetivar-se significativamente caso, por exemplo, o substantivo venha logo a seguir ao seu respectivo adjetivo. Contudo, o verso áureo, além de trazer uma dupla suspensão dos referentes dos adjetivos (fazendo com que dois adjetivos se apresentem antes dos seus respectivos substantivos), ainda desloca o verbo para a posição central (entre os dois adjetivos à esquerda e os dois substantivos à direita), adiando a apresentação dos substantivos. Ovídio faz uso virtuosístico dessa dupla suspensão. O uso de adjetivos neutros não parece ser fruto do acaso: *ad mea* aparece separado do substantivo a que se refere por duas palavras de 4 sílabas (mais de dois pés métricos), e até que o substantivo *tempora* apareça restringindo o significado do pronome adjetivo neutro plural, o leitor fica com um significado provisório: “até às minhas coisas”, “para os meus interesses”, significado que convém a uma invocação. Já o segundo adjetivo do verso, igualmente neutro, mas, dessa vez, singular, é *perpetuum*. Assim como o *mea*, este adjetivo também aparece separado do substantivo a que se refere por duas palavras longas e antes da apresentação do seu referente pode ser interpretado como o advérbio homófono e homógrafo, isto é, “perpetuamente, continuamente”.

Ainda mais interessante, neste curto prólogo, é a sugestão de uma leitura vertical. O primeiro sintagma do primeiro verso (*In noua*) completa-se com a primeira palavra do segundo

²¹⁵ Cf. o fr. 465 (Pfeiffer): μέγα βιβλίον ἴσον [...] εἶναι τῷ μεγάλῳ κακῷ. Na tradução de Oliva Neto (1996, p. 31): “Um grande livro é igual a um grande mal”.

²¹⁶ Wilkinson (1970, p. 215), ao comentar as diferentes possibilidades de arranjos esquemáticos entre substantivos e seus epítetos no hexâmetro, define verso áureo do seguinte modo: “O mais marcante desses padrões é ‘aquele verso que chama-se áureo, com dois substantivos e dois adjetivos tendo um verbo entre eles a manter a paz’. Restrinjamos o termo, como geralmente se faz, aos versos em que os epítetos e substantivos aparecem na ordem correspondente, isto é abCAB, como em *grandia per multos tenuantur flumina rivos*”. “The most striking of these patterns is ‘that verse which they call Golden, of two substantives and two adjectives with a verb betwixt to keep the peace’. Let us restrict the term, as is generally done, to lines in which the epithets and nouns appear in the corresponding order, that is, abCAB, as in *grandia per multos tenuantur flumina rivos*”.

²¹⁷ Segundo Rubio (1982, p. 199-200), no que seria o *ordo rectus* latino, “todo elemento determinante precede normalmente al determinado. La ley es única para todas las variantes del sintagma determinativo: tipo *adverbio-verbo*; tipo *adjetivo-sustantivo* (organizado según lo mecanismo de la concordancia) y tipo *sustantivo en dependencia de un verbo o de otro sustantivo*”.

verso (*corpora*). Para reforçar a sugestão, os versos 3 e 4 iniciam por *ad*, como a indicar o caminho, e formam o sintagma “*adspirate ad mea*” (uma imprecção frequente nos prólogos: “favorecei a minha empresa”) que, unido ao primeiro sintagma, parece sugerir uma prece: *In noua corpora adspirate, ad mea*.

Ao analisar uma leitura vertical no proêmio de Lucrécio, Hasegawa (2021, no prelo) aponta para a relação dessa verticalidade com os acrósticos e propõe a transposição, para a análise da intencionalidade dessas leituras verticais, dos mesmos “critérios objetivos” que Castelletti (2014, p. 49) propõe para a análise dos acrósticos:

Cristiano Castelletti (2014, p. 49), em estudo sobre as alusões de Valério Flaco aos *Fênômenos* de Arato, enfocando o uso dos acrósticos pelo poeta flaviano, propôs três “critérios objetivos” para “ajudar a verificar” se um acróstico é intencional ou não. Esses critérios a seguir são úteis para minha argumentação sobre a imagem na fronteira: “a) a relação entre os acrósticos e o contexto da passagem em que aparecem; b) várias técnicas de sinalização concebidas pelo autor; e c) referências intertextuais que inserem os acrósticos na tradição literária”.²¹⁸

No que se refere aos critérios a) e b), a análise que fizemos acima aponta elementos que os satisfazem. Já quanto ao critério c), cremos que a própria relação entre o proêmio ovidiano e o lucreciano (que ainda voltaremos a comentar abaixo) pode estar indicando a existência de uma tradição dessas leituras verticais que está por ser (re)descoberta²¹⁹.

Falamos dos adjetivos e substantivos do verso 4, porém, o verbo presente nesse verso não é escolhido com menos sagacidade. Primeiramente, o imperativo *deducite*, dirigido aos *di*, somado à polissemia do outro imperativo, igualmente dirigido aos deuses, *adspirate*, que, além de “favorecer” (“soprar a favor”) pode significar “aspirar, desejar”, alude grande parte da matéria que virá cantada a seguir (abaixo). O poeta pede que os deuses se apresentem: que desçam do *caelum* e desejem os *corpora mea*, isto é, a matéria de toda a produção ovidiana anterior às *Metamorfoses*, as obras do *praeceptor amoris*. O fato de algum deus favorecer,

²¹⁸ Cristiano Castelletti (2014: 49), in a study about allusions of Valerius Flaccus to Aratus’ *Phaenomena*, focusing on the Flavian poet’s use of acrostics, has proposed three “objective criteria” in order to “help verify” whether an acrostic is intentional or not. These criteria as follows are useful for my argumentation about the image on the border: “a) the relation between the acrostics and the context of the passage in which they appear; b) various signposting techniques devised by the author; and c) intertextual references that embed the acrostics within the literary tradition”.

²¹⁹ Não surpreende que os momentos de transição entre tradições poéticas predominantemente orais e tradições poéticas predominantemente escritas façam surgir um fascínio pelas possibilidades de leitura vertical típicas da disposição escrita do texto. Na tradição portuguesa, temos exemplo notável na passagem entre o período trovadoresco e a poesia palaciana. No *Cancioneiro Geral* compilado por Garcia de Resende, além de “acrósticos, anagramas e pantogramatismo, inusitado é encontrar um único labirinto criado por Fernão da Silveira, diferente mais pela forma do que pelo tema” (FERNANDES, 2018, p. 334). Tal “labirinto”, o poema 45 da coletânea, é cuidadosamente planejado para que possa ser lido vertical e horizontalmente, de baixo para cima e de cima para baixo, da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, algo similar ao que vemos no célebre quadrado *Sator Arepo*, encontrado em Pompeia.

desejar ou, inclusive, emular um mortal é causa de várias das metamorfoses narradas. A polissemia do verbo *adspiro*, que metamorfoseia-se conforme seja feita uma leitura vertical ou horizontal do poema, estabelece, assim, um vínculo entre a obra épica de Ovídio e toda a sua produção elegíaca precedente. Mas, sobretudo, o imperativo *deducite* (que o poeta põe em destaque ao incrustá-lo no seio de um verso áureo e ao colocá-lo no início do segundo hemistíquio do verso, seguindo imediatamente à pausa pentemímera) dirige-se aos leitores, isto é, pede-nos que experimentemos ler no sentido vertical, de alto a baixo. Aqui, mais uma vez, ilustra-se a afirmação de Lateiner (1990, p. 208): “Ovídio esperava que sua poesia fosse lida pelos olhos sobre a página, tanto como recitada e ouvida”²²⁰. Em seu catálogo, Lateiner (1990) não cita nenhuma sintaxe mimética vertical em Ovídio além do cavalgamento que denota queda. Com exceção desses cavalgamentos, as mimeses de posição que o autor cataloga se referem quase sempre às posições dentro do verso (uma linha), variando horizontalmente (início, meio, fim, cercamento e justaposição)²²¹. Apesar disso, temos, já na literatura latina republicana, o exemplo de uma justaposição mimética vertical no próêmio de Lucrécio (que comentaremos abaixo), além de Horácio (*Ars* 295-297), em que “lendo de maneira vertical as palavras iniciais dos três versos sucessivos (vv. 295-297), podemos ler ‘Demócrito crê no engenho’ (HASEGAWA, 2019b)²²²:

ingenium misera quia fortunatius arte
credit et excludit sanos Helicone poetas
Democritus, bona pars non unguis ponere curat,
 non barbam, secreta petit loca, balnea vitat.

Porque Demócrito crê ser o engenho mais afortunado
 que a mísera arte e do Helicão exclui os poetas
 sãos, boa parte não se preocupa em aparar as unhas
 nem a barba, busca locais apartados, evita os
 balneários.²²³

O efeito vertical que observamos no prólogo das *Metamorfoses* mimetiza não um objeto/disposição concreto e estável, mas o objeto móvel do poema, a transformação, a permutação. Portanto, ainda que breve, esse próêmio recobre a totalidade (*tegit omnia*) do poema que se seguirá, criando um efeito em que o próêmio reproduz esquematicamente o todo. A adequação do adjetivo escolhido por Lateiner (1990, p. 204) para referir-se à sintaxe de

²²⁰ “Ovid expected his poetry to be read by the eye on the page as well as recited and heard”.

²²¹ Mesmo quando os exemplos de justaposição ou cercamento apresentados pelo autor extrapolam os limites de um verso, para que a mimese seja possível, é preciso supor a linearidade da fala.

²²² Se acrescentarmos à leitura vertical o verso 298, teríamos também a frase “Demócrito crê no engenho, não na barba”, que poderia ser lida como uma referência ao provérbio *Barba non facit philosophum*. Contudo, dada a datação desse provérbio (v. Tosi, 1996, p. 102), tal referência é incerta.

²²³ Tradução de Hasegawa (2019b).

Ovídio, uma “sintaxe proteana”²²⁴, revela-se aqui na sua melhor forma: o prólogo apresenta, não só por suas palavras mas por suas próprias e esquivas metamorfoses, o objeto do poema. Não passa despercebida a presença quase exclusiva de acusativos nas margens esquerda e direita desses quatro versos. Desse modo, fica salientada a posição passiva desses elementos, sua condição à mercê dos deuses.

Quanto ao uso do imperativo *deducite*, é de notar que Dainotti (2012, p. 188) aponta um uso similar do verbo em Virgílio (*Aen.* II, 609), *vides mixtoque undantem pulvere fumum*, onde “o caráter visual da passagem é também assinalado pela semântica do verbo *vides* (‘vês’), um convite feito pela deusa Vênus a seu filho Eneias, mas também o convite implícito feito pelo poeta ao leitor para visualizar a cena”²²⁵. Acrescente-se que o uso de verbos que denotam uma forma de verticalidade ou desenrolar do pergaminho pelo leitor/escritor nos prólogos dos poemas parece difundido desde pelo menos o *prólogo aos Telquines*, de Calímaco²²⁶.

Por outro lado, na margem direita dos versos, há uma questão significativa envolvendo *Met.* I, 2. Embora a totalidade dos manuscritos testemunhe *illas* em sua posição final, Kovacs (1987) acumula argumentos em favor de *illa*, levando Anderson (1998) e Tarrant (2004) a adotar essa variante²²⁷. Kovacs (1987, p. 458-459) argumenta que a variante *illa* possui bons fundamentos, pois:

²²⁴ “Protean syntax, modified to suit the situation, reinforces the protean theme of mutability” (LATEINER, 1990, p. 204). Proteu é caracterizado pelo dom de ver o futuro e pela capacidade de metamorfosear-se.

²²⁵ “The visual character of the passage is also signalled by the semantics of the verb *vides* (‘you see’), an invitation by the goddess Venus to her son Aeneas, but also the poet’s implicit invitation to the reader to visualize the scene”.

²²⁶ Cf. Ênio (*Annales*, fr. 164 Skutsch), Estácio (*Teb.* I, 2). Germânico, no primeiro verso de sua tradução dos *Fenômenos* de Arato, também usa o verbo *deduxit* (e o próprio Arato, como vimos, faz um acróstico entre os versos 200 e 204, ou seja, algo a ser lido verticalmente). Manasseh (2017, p. 16) faz o seguinte comentário ao prólogo da *Tebaida* de Estácio: “*evolvere* governs the whole clause, and replaces the traditional opening verb of singing, *canere* (e.g. Verg. G. 1.5, A. 1.1; 1.12; Luc. BC 1.2; V.Fl. 1.1), with the literal meaning “to roll out, roll away” (OLD s.v. 1). “Unfold” is the best translation here, since it carries the sense of “recounting” a narrative (OLD s.v. 7; cf. Enn. Ann. 164 Skutsch, *quis potis ingentis oras evolvere belli*; Verg. A. 9.529, *mecum ingentis oras evolvite belli*); Vessey (1986) 2968-69 also points to the literary practice “unrolling a papyrus” so that it can be read (OLD s.v. 6; cf. e.g. Cic. *Tusc.* 1.11.24; Hor. *Serm.* 1.3.112; Ov. *Fast.* 1.657). Accordingly, *evolvere* suggests that the Muses have inspired Statius to “unfold” his own Theban narrative, but also that his task requires study of the story’s previous treatments, pointing to the poet’s erudite handling of an already well-treated theme. The retrospective sense of *evolvere* associated with reading is developed further at 1.7, where the poet refers to the Theban history as a sequence that stretches far back (*longa retro series*). In temporal terms *evolvere* can also be used to mean “to unroll time” (OLD s.v. 5), e.g. how the Fates spin out the lives of mortals on their spindle (cf. Ov. *Her.* 1.24; cf. Vessey’s remark (1986) 2969: ‘the poet is to be like one of the *Parcae* ‘spinning’ a thread of words, which comprise the destiny of his characters, pre-ordained by only progressively disclosed, like a human life’) and so *evolvere* can also be seen to point to the narrative’s progression towards its inevitable *telos*, the war of *fraternas acies* and the mutual fratricide of Polynices and Eteocles”. Vale acrescentar, Horácio, no verso 152 da *Ars Poetica*, utiliza o termo *imus* (“que fica mais embaixo, mais fundo”) para referir-se ao fim do poema. Hasegawa (2019b) observa ainda que “no mesmo Horácio, não parece casual a colocação, por exemplo, de *prima* na abertura da primeira epístola, iniciando o livro (*epist.* 1. 1. 1: *prima dicte mihi, summa dicende Camena*), ou a colocação de *imis* a concluir *Odes* 1. 10. 20: *gratus et imis*.”

²²⁷ A primeira impressão da edição de Anderson é de 1982 e trazia a variante *illas*.

vos mutastis et illas é extremamente difícil. De duas possibilidades teóricas, uma é excluída pelo sentido, a outra tornada duvidosa pela gramática, pois não faz sentido dizer aos deuses “Vocês mudaram essas (formas) também (assim como mudaram outras coisas)”, porque nada mais foi mencionado ou pode ser facilmente provido. Por outro lado, aqueles que traduzem “inspirai-me a contar sobre transformações, pois vocês também foram a causa delas” devem produzir paralelos para esta posição de *et*, e Kenney [1976] mostra que eles não o fizeram até agora. [...] Em contraste, *illa* oferece gramática e sentido satisfatórios. Os deuses são convidados a inspirar o empreendimento de Ovídio, um empreendimento que eles mudaram assim como mudaram as formas das coisas que são seu tema. Nem é preciso dizer que uma metamorfose em um tipo diferente de criatura é obra dos deuses. O que Ovídio afirma é que os deuses também mudaram sua obra. [...] podemos ver que se trata de uma peça da típica sagacidade ovidiana, uma espécie de zeugma conceitual em que o poema e as coisas de que trata são colocados no mesmo nível. *Illa*, portanto, oferece uma gramática inquestionável e um sentido tipicamente ovidiano.²²⁸

Kovacs (1987, p. 460) ainda acrescenta que “a leitura *illas* nos fornece algo sem nenhuma outra ocorrência em qualquer outra parte do poema: um parêntese que contém uma palavra de sentido demonstrativo (*hic, ille, is, ipse, tot, tantum, sic, tum* e similares) que não se refere a uma palavra ou ideia na sentença que a circunda”²²⁹. Hasegawa (2018) confere mais peso à leitura *illa* ao demonstrar a existência de intertextualidade entre *Met.* I, 1-4, *Rem.* 703-06, *Ars Am.* I, 125-30 e *Am.* I, 1, 1-6. É esta última intertextualidade, mais especificamente a relação entre *Met.* I, 2 e *Am.* I, 1, 2, que nos interessa mais de perto aqui. É conhecida a irônica quebra de expectativa no início de *Amores*:

Arma graui numero uiolentaque bella parabam
edere,| materi|a ||conueni|ente mo|dis.
par erat inferior versus: risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.²³⁰

Armas, em ritmo pesado, e combates violentos, estava eu prestes
a cantá-los - o assunto assentava bem no metro;
era igual o segundo verso [ao primeiro]; Cupido soltou uma
gargalhada, diz-se, e surrupiou-lhe um pé.

Ao iniciar com a palavra *Arma* em um hexâmetro, o primeiro verso soa como uma alusão ao início da *Eneida* (*Arma uirumque...*) e todo o conteúdo deste primeiro verso, além do

²²⁸ “‘vos mutastis et illas’ is extremely difficult. Of two theoretical possibilities, the one is ruled out by sense, the other made doubtful by grammar. For it makes no sense to say to the gods ‘You have changed those (forms) as well (as other things)’ because nothing else has been mentioned or can easily be supplied. On the other hand, those who translate ‘inspire me to tell of transformations, for you were also the cause of them’ ought to produce parallels for this position of *et*, and Kenney shows that they have so far failed to do so. [...] By contrast, *illa* makes satisfying grammar and sense alike. The gods are asked to inspire Ovid’s undertaking, an undertaking they have changed just as they changed the shapes of things that are its subject. It goes without saying that a metamorphosis into a different kind of creature is the work of the gods. What Ovid asserts is that the gods have *also* changed his work. [...] it we can see that this is a piece of typical Ovidian wit, a sort of conceptual zeugma in which the poem and the things it is about are put on the same level. *Illa* therefore gives both unobjectionable grammar and typically Ovidian sense”.

²²⁹ “The reading *illas* gives us something unexampled elsewhere in the poem, a parenthesis containing a word of demonstrative force (*hic, ille, is, ipse, tot, tantum, sic, tum*, or the like) which does not refer to a word or idea in the surrounding sentence”.

²³⁰ Citamos o texto da edição de Antonio Ramirez de Verger (2006, p. 2).

seu metro de seis pés (hexâmetro), fazem pensar que se trata de mais um épico heroico. No segundo verso, porém, ao chegar ao que seria a primeira sílaba do segundo hemistíquio se se tratasse de um hexâmetro, o leitor/ouvinte surpreende-se com uma sílaba breve (-ue-) e precisa reformular suas expectativas. O final deste segundo verso, com seu pé “surrupiado”, confirma a quebra de expectativa ao completar a mudança e estabelecer esse segundo verso como um pentâmetro, que, seguindo o hexâmetro no verso primeiro, forma o dístico elegíaco e estabelece que não se trata do épico guerreiro²³¹ sugerido no primeiro verso pelo *gravi numero*, pela alusão à *Eneida* e às guerras (*bella*). Junto à forma, o conteúdo do poema também se transforma com a aparição de *Cupido* no terceiro verso.

Se em *Am.* I, 1, 2 a mudança, marcada pela ausência de um sexto pé, é da poesia épica para a elegíaca, em *Met.* I, 2, a mudança é no sentido inverso: *illa*, sexto pé outrora surrupiado por Cupido, presente aqui justamente num parêntese que se refere ao fato de que os deuses mudaram também a empreitada (*coeptis*) do poeta, mantendo mais uma vez a relação entre o que se diz e como se diz, entre matéria e metro.

Conforme se acumulam evidências a favor da variante *illa* e contra a variante *illas*, cresce também a interrogação: que razões poderiam ter motivado não só a mudança de *illa* para *illas*, mas também a sua manutenção e predominância na tradição manuscrita?²³² O próprio Kovacs (1987, p. 460) dá a seguinte explicação:

Podemos também explicar a leitura errônea. O final de *formas* no verso acima influenciou o escriba quando ele se preparava para copiar o final do verso. Cf. I, 135, onde a leitura *aurae* pareceu dever sua existência a *carinae* acima, e I, 155, onde o impossível *subiecto* só pode ser explicado pela influência de *misso* acima. Aqueles que acreditam que seria improvável que os escribas cometeriam erro de cópia logo no princípio de um poema longo devem ver Ésquilo PV 2, o segundo verso da tríade bizantina, assim como o segundo verso da *Eneida*, onde tanto *Laviniaque* como *Laviniaque* estão errados²³³.

Parece-nos, contudo, haver aqui desproporção entre o peso do que precisa ser explicado e o peso da explicação. A breve explicação de Kovacs (1987, p. 460) para a passagem de *illa* a *illas* não deixa de conter uma dificuldade em crítica textual, já que a explicação de uma

²³¹ Ovídio reforça a relação entre os dísticos e o gênero elegíaco em *Am.* I, 1, 30; *Am.* III, 1, 8, 37 e 66.

²³² “Todos os manuscritos de Ovídio leem *illas* no segundo verso, e *illa* é atestado apenas como variante em dois deles” (KOVACS, 1987, p. 458). “All of Ovid's MSS read *illas* in line 2, and *illa* is attested only as a variant in two of them”.

²³³ “We can also explain the mistaken reading. The ending of *formas* from the line above influenced the scribe as he was about to copy the end of line. Cf. 1.135, where the reading *aurae* seems to owe its existence to *carinae* above, and 1.155 where the impossible *subiecto* can only be explained as due to the influence of *misso* above. Those who believe that scribes would be unlikely at the very beginning of a long poem to miscopy should see Aesch. PV 2, the second line of the Byzantine triad, as well as the second line of the *Aeneid*, where either *Laviniaque* or *Laviniaque* is wrong”.

transformação em sentido contrário, isto é, para um suposto surgimento de uma variante *illa* a partir do texto com *illas* é muito mais forte e mais óbvia, tendo em vista justamente a posição sem paralelo da conjunção *et* no trecho.

Nesse ponto, a própria força do argumento de Kovacs (1987) fala contra si mesmo se não apresentarmos razão mais forte para o surgimento de uma variante *illas* a partir de *illa*, pois, se o original *illa* encaixa-se tão perfeitamente no que diz respeito à gramática, ao estilo (aos paralelos encontrados em Ovídio), e ao sentido, ao passo que *illas* faz surgir dificuldades em todos esses campos, é preciso um pouco mais do que um mero erro de um único copista para explicar o surgimento e a manutenção unânime de uma variante que traria consigo tantas dificuldades.

Nos três paralelos apontados por Kovacs (1987, p. 460), podemos perceber outras questões que poderiam ter motivado a mudança de forma. Em *Met.* I, 135, temos uma motivação simultaneamente sintática e semântica: uma vez que a luz do sol (*lumina solis*) e as brisas (*aurae/auras*) não foram, certamente, cercados (*longo limite signavit*) pelo agrimensor (*ensor*) assim como o foi a terra comum (*communem humum*), causa alguma estranheza apresentá-los no caso acusativo, como complementos de *signavit*, surgindo antes o verbo *sum* como subentendido para a oração coordenada com a conjunção *ceu* em que *lumina solis* e *aurae* apareceriam como sujeitos. O copista poderia ser mais facilmente levado a isso pela presença do neutro plural *lumina*, que poderia ser tanto nominativo como acusativo. Já em *Aen.* I, 2, a dificuldade métrica no quinto pé é sem dúvida central na dificuldade com *Lavinaque/Laviniaque*, dificuldade métrica que não ocorre em *Met.* I, 2. Por fim, no terceiro paralelo apontado por Kovacs (1987, p. 460) o sintaticamente absurdo *subiecto* (*Met.* I, 155) que aparece nos manuscritos e que Kovacs explica pela influência de *misso* logo acima, poderia dever-se, mais do que à mera confusão visual do copista, também à força de padrões miméticos verticais, já que, nessa variante, o raio arremessado (*misso*) aparece logo abaixo literalmente *subiecto*:

tum pater omnipotens **misso** perfregit Olympum
fulmine et excussit **subiecto*** Pelion Ossae.

Então o onipotente pai rachou o Olimpo com um raio por ele enviado e despenhou o Pélion jogando-o na direção de Ossa, que estava abaixo dele.²³⁴

²³⁴ Dada a dificuldade de interpretação do texto com a variante *subiecto*, fornecemos a tradução de Cláudio Aquati (2017), baseada na edição de Hugo Magnus (1892), em que aparece a emenda *subiectae*.

Homeoteleuto em fim de versos subsequentes formando algo similar a uma rima não é algo incomum em poesia latina e ocorre 57 vezes apenas nos 779 versos (7,31%) deste livro primeiro das *Metamorfoses*, e isso poderia facilmente influenciar o escriba. Tanto mais que, sendo a posição final do verso uma posição de destaque, esse homeoteleuto vertical é frequentemente buscado para aproximar palavras significativas no trecho, algo que Dainotti (2015) classificaria como diagrama acústico. Para ficarmos em apenas alguns exemplos, em *Met. I*, 54-55, temos aproximação de *nubes* e *mentes* num contexto em que se fala justamente da apreensão humana com essas nuvens e com os trovões que elas trazem. Em *Met. I*, 67-68, temos o contraste entre *carentem* e *habentem*. Em *Met. I*, 79-80, temos *origo* e *alto*, e, apesar de se tratar de um nominativo e um ablativo, o homeoteleuto aproxima os dois termos de modo que fica sugerida a ideia de uma origem elevada (*alta origo*) para os humanos, o que está em plena concordância com a semântica do contexto em que se fala da origem divina da humanidade, aparecendo *divino semine* (“semente divina”) no verso 78 e *semina cognati caeli* (“semente do parentesco celeste”) no verso 81. Em *Met. I*, 86-87, surge *vultus tellus* num contexto em que se fala da terra antropomorfizada. Em *Met. I*, 129-130, temos o contraste *fidesque dolique*. Em *Met. I*, 140-141, a aproximação entre *malorum* e *aurum* apresenta o ouro como um dos grandes males. Em *Met. I*, 157-158, temos a equiparação *Terram/cruorem* num contexto em que, inclusive com uma sintaxe mimética, mostra-se o sangue a espalhar-se desde os filhos (*natorum*) no centro do verso 157, até empapar toda a terra (*perfusam Terram*) nos dois extremos do verso:

perfusam multo <u>natorum</u> sanguine Terram	diz-se que a terra ficou úmida, inundada pelo muito
immauisse ferunt calidumque animasse cruorem	sangue de seus filhos e ao sangue quente deu vida.

Em *Met. I*, 173-174, surge *potentes Penates*: nada mais natural, já que Ovídio se refere aos penates dos deuses (*potentes caelicolae*). Em *Met. I*, 184-185, aparece *caelo uno*, a unidade do céu, num contexto em que Júpiter reclama justamente da multiplicidade de males na terra e os compara aos anguípedes que outrora quiseram fragmentar o poder celeste. De maneira similar, em *Met. I*, 324-325 temos *orbem unum* num contexto em que Deucalião e Pirra observam o resultado do dilúvio: um mundo em que tudo é mar e em que já não há divisão entre terras e águas. Nos versos 336-337, aparece *imo ponto*, o profundo oceano. Na sequência imediata, no verso 338, temos ainda *Phoebo*, referência metonímica ao sol num verso em que se fala do nascer e do pôr do sol:

litora uoce replet sub utroque iacentia Phoebos	enche com seu som as praias situadas nos dois
---	---

extremos da carreira de Febo

Num efeito que Lateiner (1990, p. 234) chama “sintaxe geográfica”, Febo aparece no extremo de sua carreira (quer antes de nascer, quer depois de se pôr) sob o profundo mar (*imo ponto*). Essa sintaxe geográfica repete-se pouco abaixo, em *Met.* I, 354-355, em que aparece *ortus pontus* como que especificando a orientação oeste e leste (*occusus et ortus*), da mesma forma que ocorre em *Am.* I, 15, 29 (*Gallus et **Hesperius** et Gallus notus **Eois***), em que, segundo Lateiner (1990, p. 234), Ovídio “localiza corretamente o oeste à esquerda ou oeste do Leste (assumindo nossa orientação do mapa com o norte acima)”²³⁵. Em *Met.* I, 369-370, o particípio *secantes* concorda ao mesmo tempo horizontalmente (com *liquidus*) e verticalmente (com *undas*), permitindo a criação de uma mimese vertical que, como veremos em nosso comentário, é comum quando o poeta se refere a rios e córregos:

nulla mora est: adeunt pariter Cephesidas **undas**,
ut nondum **liquidus**, sic iam vada nota **secantes**.

Foram logo ambos até as águas do Céfiso
que, apesar de turvas, já correm no lugar habitual.

Em *Met.* 338-339, temos o contraste entre *recingunt* e *mittunt*:

descendunt: velantque caput tunicasque **recingunt**
et iussos lapides sua post vestigia **mittunt**.

Afastam-se, cobrem a cabeça, soltam as túnicas e,
como lhes fora ordenado, atiram as pedras para trás.

Em *Met.* I, 420-421, forma-se *alvo morando* (“demorando no ventre”) num contexto em que se fala da incubação dos novos seres vivos no “ventre” da terra:

Cetera diversis tellus animalia formis
sponte sua peperit, postquam vetus umor ab igne
percaluit solis, caenumque udaeque paludes
intumuere aestu, fecundaque semina rerum
vivaci nutrita solo ceu matris in **alvo**
creverunt faciemque aliquam cepere **morando**

Os outros animais, sob formas variadas, gerou-os a terra
espontaneamente, depois de a umidade que tinha haver
aquecido ao fogo do sol, e o lodo e as águas estagnadas se
encherem de vida por ação do calor, e o germe fecundo das
coisas, alimentado por um solo vivificante, se haver
desenvolvido como no seio de uma mãe e, com o tempo, haver
assumido formas distintas.

Na sequência (434-435), destaca-se o *recenti aestu* (“calor recente”) que, em mistura com a umidade, permite a formação dessas novas vidas:

²³⁵ “rightly places the West to the left or west of the East (assuming our North-above map orientation)”.

ergo ubi diluvio tellus lutulenta **recenti**
solibus aetheriis altoque recanduit **aestu**

Por isso, quando a terra, coberta do lodo do dilúvio recente,
recomeçou a aquecer sob o efeito do intenso calor dos raios do sol

Em *Met.* I, 540-541, no contexto da narrativa de Apolo e Dafne, a concordância vertical (*Amoris fugacis*) destaca uma característica marcante do amor:

qui tamen insequitur pennis adiutus **Amoris**,
ocior est requiemque negat tergoque **fugacis**
inminet et crinem sparsum cervicibus adflat

O perseguidor, levado pelas asas do Amor, é mais
rápido, recusa o cansaço, está já sobre a fugitiva,
aspira-lhe o cabelo caído pelas costas.

Em *Met.* I, 718-719, aparece *cruentum rupem*, que, a despeito da incongruência de gênero gramatical, aponta-nos a sintaxe mimética que Ovídio leva a cabo no verso 719 ao colocar *sanguine* em meio à *praeruptam rupem*:

[...] saxoque **cruentum**
deicit et maculat **praeruptam sanguine rupem**.

e o atira, ensanguentado, pedra abaixo
e mancha de sangue a rocha escarpada

Já próximo do final do livro primeiro (770-771), temos ainda *orbem videndum* que mostra a confiança de Clímene em que, a despeito de sua jura a Apolo, ela há de ver novamente o sol (*orbem* pode referir-se ao disco solar), já que ela sabe que está dizendo a verdade. Ou ainda, mais sutilmente, refere-se ao fato de que o filho deverá visitar o pai:

'per iubar hoc' inquit 'radiis insigne coruscis,
nate, tibi iuro, quod nos auditque videtque,
hoc te, quem spectas, hoc te, qui temperat **orbem**,
Sole satum; si ficta loquor, neget ipse **videndum**
se mihi, sitque oculis lux ista novissima nostris!

“Por este admirável astro de raios brilhantes que nos ouve
e nos vê, eu te juro, filho, que tu provéns deste sol a quem
contemplas, deste sol que rege o mundo.
Se minto, recuse-se ele a deixar-se ver por mim e que este
seja o meu último dia”.

Por fim, não poderíamos deixar de citar *Met.* I, 602-603, em que essa concordância vertical ocorre justamente com o pronome *illas*, que se refere de fato às *nebulae volucres*:

Interea medios Iuno despexit in Argos
et noctis faciem nebulae fecisse **volucres**
sub nitido mirata die, non fluminis **illas**
esse, nec umentis tellure remitti;

Entretanto, Juno baixou o olhar sobre Argos e estranhou
que uma neblina ligeira provocasse a imagem da noite em
dia claro. Pressentiu que não fosse do rio, nem saísse da
umidade da terra.

Estes e outros exemplos no primeiro livro das Metamorfoses mostram que o efeito é frequente e significativo no contexto imediato de *Met.* I, 2. Se acrescentarmos a isso a presença

da leitura vertical que observamos na margem esquerda desses quatro versos, é compreensível que leitor e copista se deixem levar pela simetria ao fazer *illa[s]* concordar com *formas* assim como *nova* concorda com *corpora*, de modo que também na margem direita do prólogo (paralelamente ao que ocorre em sua margem esquerda) teríamos uma leitura vertical (*formas illas mundi: carmen*) semanticamente coerente e adaptada ao contexto proemial.

Origens do mundo (5-20)

O que Ovídio passa a cantar imediatamente a seguir são justamente as *formas mundi*, mais precisamente, a formação do mundo. Em *Metamorfoses* I, 11: *nec nova crescendo reparabat cornua Phoebe* (“nem Febe, em quarto crescente, refazia novos cornos”) encontramos interessante iconicidade: de *nec* a *reparabat*, o número de sílabas das palavras é crescente de uma até quatro sílabas numa evidente ilustração do gerúndio *crescendo*. Mesmo considerada isoladamente, a coincidência entre semântica e forma é um eloquente argumento a favor da intencionalidade do poeta, contudo, não encontramos essa forma de mimese catalogada quer por Lateiner (1990), quer por Dainotti (2015). Vasconcellos (2008, p. 21), no entanto, aponta exemplo de mimese muito similar em Catulo V, 3-5:

Soles occidere et redire possunt;
nobis cum semel occidit brevis lux,
nox est perpetua una dormienda.

Sóis podem morrer e retornar;
para nós, uma vez que nos morra a breve luz,
há noite perpétua una a ser dormida²³⁶

O poeta usa o mesmo verbo (*occidere/occidit*) para relacionar o pôr do sol com a nossa morte, o que põe em cena o sentido de um definhar gradativo, mimetizado pelas três palavras finais do quinto verso, *occidit brevis lux*, respectivamente trissilábica, dissilábica e monossilábica. A posição da monossilábica *lux* no limiar do verso acrescenta mais um nível à mimetização, já que, por um lado, reproduz a posição do sol no horizonte e, por outro lado, a posição humana no limiar da morte. Se para o sol há um retorno (reproduzido pela volta ao início do próximo verso), para os humanos, após esse limiar, segue-se um bloco compacto e uno: o poeta não abre nenhuma brecha à multiplicidade, evitando inclusive o uso da conjunção aditiva entre *perpetua* e *una*. É de notar que Catulo é poeta neotérico, seguidor da poética

²³⁶ Nossas traduções, sem pretensões estéticas, têm como objetivo apenas ilustrar os aspectos do original que tomamos em consideração neste trabalho, podendo por vezes parecer demasiadamente literais.

calimaquiiana, inclusive quanto à oligostiquia, que permitiria um cultivo mais detido de cada poema e a busca de um maior refinamento sobretudo no que diz respeito à elocução.

Pode-se mesmo notar um diálogo entre os dois trechos, marcado pela presença de termos-chave, tais como *lux-lumina*, *perpetua-perpetuum* e *una-unus*²³⁷. É notável a semelhança dos contextos: no verso I, 10 Ovídio referira-se também a luz (*lumina*), nos versos 4 e 6, usara os mesmos adjetivos *perpetuum* e *unus* e o assunto do trecho, assim como no passo de Catulo, é uma unidade disfórica (em Catulo, a morte; em Ovídio, o Caos). Todavia, temos aqui uma *oppositio in imitando*, pois o sentido da caminhada é oposto: no poema de Catulo, vamos da variedade da vida em direção à morte, enquanto em Ovídio partimos do Caos para o Cosmos, da unidade à multiplicidade, portanto, em Catulo, as palavras seguem em ordem decrescente, em Ovídio elas estão em ordem crescente de uma a quatro sílabas. Tal diálogo ilustra e expande para além do âmbito interno de uma obra (referências intratextuais), a função inter-referencial que Dainotti (2015, p. 2) percebe nas iconicidades:

A semelhança, não apenas estrutural, mas também temática, uma espécie de “auto-eco”, muitas vezes funciona como uma referência intratextual real, transformando a ordem das palavras em um meio de orientar o leitor e o comentarista; assume, assim, a aparência de um denominador comum — um “ouvido interno” — através do qual podemos reunir passagens que apresentam afinidades significativas na prática do poeta.²³⁸

É ainda possível expandir nossa consideração do trecho incluindo a primeira palavra do verso seguinte (*Met.* I, 12), que assim fica todo incluído no interior de uma anáfora de *nec*: *nec noua crescendo reparabat cornua Phoebe, / nec [...]*. Considerando o trecho completo, mais alguns efeitos tornam-se notáveis: Ovídio não só ilustra a fase crescente como também, depois de alcançar o desenvolvimento máximo (quatro sílabas) segue um caminho minguento de modo que no todo ficamos com uma sequência 1-2-3-4-3-2-1 que nos lembra de perto os costumeiros gráficos para as fases da lua:

²³⁷ Cf. tb. *Met.* I, 720-721, em que, não havendo ideia de mudança gradativa, desaparece também o efeito da sequência de palavras com número crescente ou decrescente de sílabas: *Arge, iaces, quodque in tot lumina lumen habebas, / extinctum est, centumque oculos nox occupat una* (“Jazes [morto], Argo, a luz que tinhas em tantos olhos está extinta, e uma só noite ocupa cem olhos”).

²³⁸ “The similarity, not just structural but also thematic, a sort of ‘self-echo’, often works as a real intratextual reference, turning the word order into a means of guiding the reader and commentator; it thereby assumes the appearance of a common denominator – an ‘internal ear’ – through which we can bring together passages which present significant affinities in the poet’s practice”.

Dois fatos ainda merecem ser notados. Primeiramente, o ponto máximo de desenvolvimento e ponto de inflexão em que passamos de uma ordem crescente para uma ordem decrescente é o verbo *reparabat*, que contém o prefixo *re-* cujo significado adapta-se à sua localização. Em segundo lugar, o trecho começa e fecha pela anáfora (*nec... nec*), sempre na primeira posição de seus respectivos versos. Temos aqui talvez a categoria de iconicidade que Dainotti (2015, p. 8), baseando-se nas classificações da iconicidade em seus usos modernos, chama “imagem, um signo isolado que reflete certas características visuais e aurais do objeto descrito”²³⁹. Neste caso, a letra C na conjunção repetida no início e no fim da frase têm o formato semicircular similar às fases lunares que parecem representar.

A tempo, lembremos que Dainotti (2015, p. 13-14) vê esse tipo de iconicidade pela extensão das palavras também em Horácio (*Ars Poetica*, 139: *parturient montes, nascetur ridiculus mus*), onde “o monossílabo *mus*, vindo depois de uma série de palavras polissilábicas, destaca iconicamente, com elegância e ironia, o tamanho do pequenino rato parido pelas montanhas”²⁴⁰. Hasegawa (2019a), ao comentar essa mesma iconicidade, mostra que, pelo fato de serem raros os hexâmetros terminados em monossílabo e, dentre esses, mais raros ainda aqueles terminados em monossílabos precedidos por palavras polissilábicas, já Quintiliano via nesse verso horaciano imitação de Virgílio (*Aen.* VIII, 83, [...] *viridique in litore conspicitur sus*), que destaca a posição da porca ao lado do rio.

Em *Met.* I, 12, temos:

nec circumfuso pendebat in aere Tellus nem a Terra pendia no ar espalhado em seu redor

Em que poderíamos esperar uma disposição de cercamento com *Tellus* no centro entre o adjetivo *circumfuso* e o substantivo *aere*. Contudo, veremos adiante, a regularidade com que Ovídio coloca os objetos pendentes cercados pelo meio/objeto de onde pendem. Voltaremos a este verso.

²³⁹ “Image, a single sign which reflects certain visual and aural characteristics of the object described”.

²⁴⁰ “The monosyllable *mus*, coming after a series of polysyllabic words, highlights iconically, with elegance and irony, the size of the tiny mouse brought forth from the mountains”

Em *Met.* I, 13-14 temos simultaneamente cercamento mimético e posicionamento mimético de *marginē*:

[...] nec brachia longo marginē terrarum porrexerat Amphitrite.	[...] nem Anfitrite estendera seus braços ao longo da margem das terras
--	--

Amphitrite porrexerat brachia de fato cerca *marginē terrarum* reproduzindo o abraço de Anfitrite. Já *marginē* aparece de fato à margem do verso, um efeito frequente em Ovídio (cf. LATEINER, 1990, p. 210), assim como em outros poetas augustanos²⁴¹. Com efeito, em 7 das 15 aparições do substantivo em Ovídio (incluindo esta de que estamos falando), ele encontra-se posicionado às margens dos versos, em três ocasiões reforçados pelo substantivo *ripa* e em uma, pelo adjetivo *summa*:

conprimat ordinibus versus, oculosque moretur marginē in extremo littera rasa meos. (<i>Am.</i> I, 11, 21-22)	que ela comprima em sucessão as linhas, e faça meus olhos demorarem nas letras rasas no extremo da margem
popule, vive, precor, quae consita marginē ripae hoc in rugoso cortice carmen habes [...] (<i>Her.</i> 5, 27-28)	Vive, choupo, te peço, tu que, plantado bem na margem [do rio] tens na rugosa casca este canto [...]
quem simul ac tetigit, positisque in marginē ripae procubuit genibus resupinoque ardua collo, (<i>Met.</i> I, 729-730)	Logo que tocou o rio, caiu de joelho na margem e, de cabeça inclinada para trás [...]
fons sonat a dextra tenui perlucidus unda, marginē gramineo patulos incinctus hiatus. (<i>Met.</i> III, 161-162)	Do lado direito, marulha pequeno arroio de água translúcida, cuja extensa bacia é circundada por um rebordo gramíneo.
nescio quod medio sensi sub gurgite murmur territaque insisto propioris marginē ripae . (<i>Met.</i> V, 597-598)	senti não sei que murmúrio no meio da corrente. Assustada, paro na margem mais próxima.
nec procul afuerunt telluris marginē summae (<i>Met.</i> X, 55)	Não estavam longe do rebordo superior da terra

Observemos oito casos restantes:

cetera paulatim, placidoque educta tenore tota patent imo que pedes in <i>marginē</i> ponunt. (<i>Met.</i> III, 113-114)	mostram o resto aos poucos e, elevando-se progressivamente, tornam-se visíveis por completo e se assentam no rebordo do tablado
est lacus, adclivis devexo marginē formam litoris efficiens [...]. (<i>Met.</i> IX, 334-335)	Há um lago com margens em declive, que tem a forma de uma encosta escarpada

²⁴¹ Veja-se, por exemplo, *oris* na margem direita de *Aen.* I, 1 e *litora* na margem esquerda de *Aen.* I, 3.

Talia nequiquam perarantem plena reliquit
cera manum, **summusque in margine** versus
adhaesit. (*Met.* IX, 564-565)

A cera, uma vez cheia, deixou sem espaço a mão que
estas palavras lavrava em vão. A última frase foi
escrita na margem.

per sata perque vias fertur nec, ut ante solebat,
riparum clausas margine finit aquas. (*Fasti*, II,
221-222)

pelas searas e caminhos é levado e não limita com as
margens as águas fechadas, como antes costumava²⁴²

venit ad Euphraten comitata Cupidine parvo,
inque Palaestinae **margine** sedit aquae. (*Fasti*, II,
463-464)

Chega ao Eufrates, acompanhada pelo pequeno
Cupido, e assenta-se na margem da água Palestina

ortus erat **summo** tantummodo **margine** Phoebus:
sollicitae mentes speque metuque pavent.
(*Fasti*, III, 361-362)

Febo acabara de nascer, na alta margem,
mentes preocupadas, são dominadas por esperança e
medo

haec est Ausonio sub iure novissima **vixque**
haeret in imperii **margine** terra tui,
(*Tr.* II, 1, 199-200)

Esta é a última terra sob domínio ausônio,
E custosamente jaz nas margens de teu império.²⁴³

Algumas dessas não concretizações do esperado posicionamento mimético são explicadas quer pela presença de outros termos de significado similar ocupando as margens dos versos (*litoris*, *imus*, *riparum*) quer pela presença de outra mimetização, como em *Fasti* II, 221-222, em que, além de *riparum* ocupar a margem, o narrador está justamente contando como as margens não continham (*nec finit*) as águas (*aquas*). Aqui, ao mesmo tempo em que presentifica o significado de *clausas*, cercando o adjetivo por *riparum* e *margine*, Ovídio põe as *aquas* livres, para além dos limites impostos por esses dois substantivos.

Em *Met.* I, 15-20, falando do estado inicial de elementos indistintos, Ovídio opera algumas interessantes “confusões” e aproximações entre palavras:

15. utque erat et **tellus** illic et **pontus** et **aer**,
sic erat instabilis **tellus**, innabilis **unda**,
lucis egens **aer**; nulli sua forma manebat,
obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno
frigida pugnabant calidis, umentia siccis,
20. mollia cum duris, sine pondere, habentia
pondus.

E onde havia terra, ali também havia mar e ar.
De tal modo era instável a terra, intratável o mar,
carente de luz o ar; nada mantinha sua forma,
umas coisas se opunham às outras, pois em um só corpo
as coisas frias enfrentavam as quentes; as úmidas
[enfrentavam] as secas; as moles [lutavam] com as
duras; as sem peso, [com] as que têm peso.

Já no verso 15, põe terra, mar e ar no mesmo verso (mais adiante, veremos, haverá separação desses elementos). O verso 16, numa interessante mimetização do caos inicial, apresenta uma hipálage em que os adjetivos referentes a *unda* e *tellus* se misturam e invertem, de modo que a terra é dita “instável” (*nulli sua forma manebat*) e a *unda* “intratável”. Note-se ainda que no

²⁴² As traduções dos *Fastos* são nossas.

²⁴³ Tradução de Patrícia Prata (2007, p. 201-203).

verso 16 juntamente com o primeiro hemistíquio do verso 17, aparecem mais uma vez próximos *tellus*, *unda* e *aer*. As uniões e aproximações (*in uno corpore*) continuam a ser mimetizadas pelas aproximações de palavras nos versos seguintes (*allis aliud*, *umentia siccis*, *molliia cum duris*, *sine pondere habentia pondus*). Nesse contexto em que os opostos são sempre deliberadamente aproximados, torna-se notável a separação entre *lucis* e *aer* justamente pela interposição de um particípio que denota privação, *egens*.

Separação dos elementos (21-75)

O trecho, em contraste com o que o precede imediatamente, já começa (21-23) com diversas separações miméticas:

Hanc **deus et melior** || litem **natura** diremit.
nam caelo terras || et terris abscidit undas²⁴⁴
et liquidum spisso || secrevit ab aere caelum.

Um deus e uma natureza melhor separou esta briga.
Pois separou do céu as terras e das terras as ondas
e o líquido céu segregou do ar espesso.

O sintagma *hanc litem* é separado justamente pelas palavras que denotam o sujeito que opera a separação (*diremit*): *deus et melior* [*natura*]. Ao mesmo tempo, a *melior natura* aparece ainda dividida pelo combate (*litem*) e o verbo *diremit*, posto na última posição do verso, denota o fim desse combate. O verbo *abscidit* (“separou”) separa as palavras que denotam os elementos separados (*terris*, *undas*). O mesmo vale para *secrevit*, no centro do verso 23. Destacamos também o uso estratégico das cesuras nesses três versos que falam de separações e o fato de que o verso 23 é um exemplo do que Wilkinson (1970, p. 216) chama “silver line” (“the chiasmic form abCBA”). Da mesma forma que, segundo Wilkinson (1970, p. 216), “Horácio reservava a qualidade monumental [do verso áureo] para propósitos especiais”²⁴⁵, vemos aqui a simetria do que Wilkinson propõe chamar “verso de prata” ratificando a ordem estabelecida pelas referidas separações.

Passemos aos versos 24-31:

quae postquam evolvit caecoque exemit acervo,
25. dissociata locis concordi pace ligavit:
ignea convexi vis et sine pondere **caeli**

Depois de os separar e os arrancar à tenebrosa massa,
prende cada um a seu lugar em harmoniosa paz.
A substância ígnea e imponderável do céu convexo

²⁴⁴ Cf. Horácio, *Odes* I, 3, 21-24, em que *abscidit* separa o sintagma *deus prudens*, enquanto *dissociabili*, somado a um cavalgamento, separa *Oceano* de *terras*: *Nequicquam deus abscidit / prudens Oceano dissociabili / terras, si tamen impiae / non tangenda rates transiliunt vada*. “Em vão um deus prudente separou pelo Oceano as terras, se ímpias naus atravessam esses mares, que não deviam ser jamais tocados” (tradução de Ferraz, 2003).

²⁴⁵ “Horace reserved its [golden line’s] monumental quality for special purposes”.

emicuit summaque locum sibi fecit in arce;
 proximus est **aer** illi levitate locoque;
 densior his **tellus** elementaque grandia traxit
30. et pressa est gravitate sua; circumfluus **umor**
 ultima possedit solidumque coercuit orbem.

começou a brilhar e definiu para si um lugar nas regiões superiores.
 O ar está próximo dela em razão da leveza e do lugar.
 Mais densa do que estes, a terra arrastou os elementos pesados e está comprimida pelo próprio peso. A água, espalhada em volta, assenhoreou-se dos últimos pontos e circunscreveu o mundo sólido.

Os versos 24-25 demarcam o fim do processo de separação. Neles, ao passo que o verbo *eximit* (“tirar, arrancar”) separa o sintagma *caeco aceruo*, o verbo *ligavit* (“unir, ligar”) é relegado à última posição no verso, deixando unidos tanto o sintagma *concordi pace*, como os elementos *dissociata locis* a que ele se refere. Findo o processo e em contraste com o que vimos anteriormente (versos 15-17), os elementos aparecem agora devidamente separados, cada qual em um verso distinto. É notável a ordenação vertical dos elementos, com o fogo e os elementos *sine pondere* no ponto mais elevado (*summa arce*), o ar *proximus* imediatamente abaixo, a terra, mais densa, (*tellus densior*) mais abaixo e, por fim, as profundas águas (*umor*). Tal estrutura lembra-nos de perto o proêmio de Lucrécio, em que Hasegawa (2021, no prelo) observa como a sobreposição vertical das palavras na posição final dos respectivos versos reproduz as posições relativas dos elementos referidos no mundo:

concelebras, per te quoniam genus omne animantum
 concipitur visitque exortum lumina **solis**:
 te, dea, te fugiunt venti, te nubila **caeli**
 adventumque tuum, tibi suavis daedala **tellus**
 summittit flores, tibi rident aequora **ponti**
 placatumque nitet diffuso lumine caelum.

porque graças a ti é concebido todo o gênero dos seres vivos
 e contempla, quando nasce, a luz do sol,
 diante de ti, ó deusa, fogem os ventos,
 à tua chegada afastam-se as nuvens do céu,
 para ti a terra operosa faz despontar suaves flores,
 para ti sorriem as extensões do mar
 e o céu pacificado brilha com luz radiosa.²⁴⁶

Hasegawa (2021, no prelo) aponta ainda para o fato de que o adjetivo *daedala*, posto entre a terra (*tellus*) e as nuvens do céu (*nubila caeli*) parece aludir ao mito de Dédalo e Ícaro, uma vez que, aqui, as *nubila caeli* o protegem do fatal contato direto com o sol (*solis*).

Note-se ainda que, no verso 28, a justaposição de *aer* e *illi* presentifica o significado do adjetivo *proximus*. De maneira similar, no verso 29, a substituição da conjunção aditiva *et* pela partícula posposta *-que* mostra-nos a atração que a terra (*tellus*) exerce sobre os *elementa* ao, evitando a interposição de qualquer elemento externo, estreitar a aproximação entre os dois

²⁴⁶ Tradução de Luís Manuel Gaspar Cerqueira (2015).

substantivos. Igualmente no verso 29, *ultima* (forma superlativa de *ultra*) aparece na margem do verso, algo que se repete em 46²⁴⁷ das 104 ocorrências (44,2%) da forma em Ovídio.

Nos versos 32-33, Ovídio fala de um deus que dividiu (*secuit*) a “massa assim disposta” e mostra-nos de fato o sintagma *dispositam congeriem* separado por 3,5 pés em que aparece, como uma oração parentética, criando uma separação sintática, justamente o agente da separação, *quisquis fuit ille deorum*, repetindo o efeito que vimos em *Met.* I, 21:

Sic ubi **dispositam** quisquis fuit ille deorum
congeriem secuit sectamque in membra coegit,
principio terram, ne non aequalis ab omni
parte foret, **magni** speciem glomeravit in **orbis**.

Quando um deus, qualquer que ele fosse, dividiu essa
massa assim disposta e, uma vez dividida, dela fez partes,
primeiro, para que não fosse desigual por todo lado,
aglomerou a terra sob a forma de um globo imenso.

O poliptoto *secuit sectam* ainda reproduz a multiplicação das partes. O verso 34 principia, convenientemente, pela palavra *principio* (“no princípio”), devidamente destacada do restante do verso pela pausa trimímera. Hasegawa (2020a) observa efeito idêntico em Lucrécio (VI, 1145) chamando nossa atenção para a insistente repetição desse efeito no poeta epicurista²⁴⁸, para a sua presença já em Cícero e Lucílio e ainda em poetas augustanos como Virgílio e Ovídio. Este não difere de Lucrécio no que se refere à recorrência do efeito, que vemos novamente em *Ars* I, 35; *Rem.* 91, 394; *Met.* VII, 528; *Fasti*, I, 20, 164; II, 55; III, 126, 277; IV, 29, 360; V, 636; VI, 552; *Tr.* III, 3, 26; *Pont.* II, 2, 48; IV, 2, 32. Nos versos 34-35, a despeito do verbo *glomeravit* (“aglomerar”), o sintagma *magni orbis* aparece separado por 2,5 pés, iconizando o aspecto grande (*magnus*) do globo.

Os versos 36-42 descrevem complexas relações entre terras e águas, subdividindo as águas em suas diversas formas:

tum freta diffundi rapidisque tumescere ventis
iussit et **ambitae** circumdare litora **terrae**;
addidit et fontes et stagna immensa lacusque
fluminaque obliquis cinxit declivia ripis,
40. quae, diversa locis, partim sorbentur ab
ipsa,
in mare perveniunt partim campoque recepta
liberi|oris al|quae pro | ripis | litora | pulsant.

Depois estendeu os mares e ordenou-lhes que se encapassem
sob a ação dos velozes ventos
e cingissem a orla terrestre.
Acrescentou fontes, pântanos imensos, lagos;
conteve em tortuosas margens o caudal dos rios, rios
que, em parte, são sorvidos, em lugares diferentes pela mesma
terra,
em parte atingem o mar e, ao entrarem na planície das águas
mais livres, em vez das margens, pulsam as praias.

²⁴⁷ *Am.* I, 4, 2; III, 8, 44; *Her.* 1, 96; 2, 132; 6, 65; 12, 50; 13, 165; 14, 22; 14, 109; 15, 71; *Met.* I, 31; I, 150; I, 728; II, 67; II, 517; III, 499; VI, 127; VI, 261; VI, 298; XIII, 36; XIII, 124; XIII, 422; XIII, 875; XIII, 915; XIV, 426; XIV, 483; *Fasti*, I, 250; II, 570; II, 687; IV, 228; IV, 856; *Tr.* I, 1, 128; I, 3, 50; II, 1, 99; II, 1, 187; III, 2, 11; IV, 4, 36; IV, 10, 73; *Pont.* I, 2, 72; II, 3, 83; II, 7, 66; III, 1, 70; III, 4, 58; *Epicedion Drusi* 44, 76, 151.

²⁴⁸ O autor aponta o mesmo efeito nos seguintes versos do poema lucreciano: I, 271, 503, 573, 834; II, 589, 937, 1030, 1048; III, 119, 179, 425; IV, 54, 183, 524, 617, 643, 724, 916, 932; V, 92, 200, 235, 251, 510, 783, 801, 862, 883; VI, 96, 608, 740, 769, 921, 942, 962, 1002, 1145.

No verso 37, poderíamos esperar ver o sintagma *ambitae terrae* (“da terra cercada”) cercado pelo sintagma *freta* + adjetivo, o que, dada a ausência do adjetivo, não ocorre. Isso contudo, parece ser compensado pelo fato de *ambitae terrae*, por assim dizer, circundar o verbo *circumdare*. Já no verso 39, temos uma dupla mimetização sintática, já que ao mesmo tempo em que *ripis* aparece na margem do verso, o sintagma *obliquis ripis* cinge (*cinxit*) tanto o verbo *cinxit* como o adjetivo *decliui*, referente a *flumina*, o objeto cercado pelas “margens oblíquas”. Ademais, ao comentar esse verso áureo, Lateiner (1990, p. 235) observa que “a sintaxe mimética pode imitar o caos ou a confusão. Durante a criação, o deus, num ‘verso áureo’, traz ordem para um caos existente”²⁴⁹. Por fim, no verso 42, temos *ripis* ocupando posição medial no verso. Lateiner (1990, p. 210) já chamava nossa atenção para a frequência com que essa palavra ocupa, em Ovídio, não as margens externas dos versos, mas as margens entre os hemistíquios. Aqui, *ripis* inicia o segundo hemistíquio. Por fim, Ovídio está falando aqui justamente dos rios que, chegando à “planície de águas mais livres” (*campo liberioris aquae*), transpõem os estreitos limites das margens habituais e passam a bater-se (*pulsant*) contra algo mais amplo, os litorais (*litora*), de modo que aquilo que inicialmente parece uma exceção, mais uma vez, revela-se motivado por uma oportunidade mimética mais específica.

Entre os versos 43 e 51, Ovídio apresenta-nos as subdivisões das terras e dos céus:

iussit et extendi campos, subsidere valles,

fronde tegi silvas, lapidosos surgere montes,

45. utque duae dextra caelum totidemque sinistra
parte secant zona, quinta est ardentior illis,

sic onus inclusum numero distinxit eodem
cura dei, totidemque plagae tellure premuntur.

quarum quae media est, non est habitabilis aestu;

50. nix tegit alta duas; totidem inter utramque
locavit
temperiemque dedit mixta cum frigore flamma.

Ordenou também que se estendessem as planícies e os vales
se aprofundassem,
que as florestas se cobrissem de folhas, que se elevassem as
rochosas montanhas.

E do mesmo modo que, à direita, o céu é cortado em duas
zonas, e em número igual à esquerda, e, ao centro, uma
quinta é mais quente do que estas,
assim o zelo divino dividiu em número igual a massa
coberta pelo céu, e, em número igual, estão marcadas as
zonas da terra.

Destas, a que está no meio não é habitável em razão do
calor;

duas são cobertas por espessa neve; colocou entre ambas
um número igual,
a que o calor, de mistura com o frio, deu clima ameno.

No verso 50, o verbo *tegere* é devidamente ilustrado pelo cercamento efetivado com o sintagma *alta nix*. Vale lembrar que a tendência a dar concretude ao significado de elementos

²⁴⁹ “Mimetic syntax can imitate chaos or confusion. During the creation, god, in a ‘golden line’, brings order to an existing chaos”.

abstratos (verbos, preposições e adjetivos), talvez tão frequente quanto a tendência a reproduzir estritamente com os significantes as posições relativas dos objetos significados, tem sua intencionalidade posta acima de qualquer dúvida por aquela célebre tmeise de Ênio (390 Skustsch):

saxo cere comminuit brum

com uma pedra, o cére rachou bro

Numa iconicidade *stricto sensu*, esperaríamos encontrar em lugar do verbo *comminuit* o substantivo *saxo* interposto entre as duas partes de *cerebrum*, já que a pedra foi o objeto utilizado para rachar o cérebro²⁵⁰. Contudo, Ênio escolhe dar concretude ao significado do verbo. Vimos também, no capítulo 3, que essa tendência remete aos poetas gregos do período helenístico. No mesmo verso 50, temos uma combinação das duas possibilidades, já que *duas* e *utramque* (ambos referindo-se a *zonas*) cercam *totidem inter*, ao mesmo tempo ilustrando o significado da preposição *inter* e colocando (*locavit*) *totidem* de fato entre as duas zonas (*duas*, *utramque*). Por fim, no verso 51, o frio literalmente se imiscui no calor anteriormente referido, aparecendo *frigore* no interior do sintagma *mixta flamma*.

O trecho do verso 52 ao 69 parece menos propício a cercamentos, entrelaçamentos, proximidades ou separações ou mesmo posicionamentos miméticos. Por um lado, faltam palavras-gatilho, por outro, Ovídio está justamente negando alguns estados que poderiam propiciar sintaxes miméticas. Falta também adjetivação ou genitivos que formem sintagmas e possibilitem cercamentos ou entrelaçamentos. Assim, no verso 54, Ovídio fixa as respectivas localizações de *nebulas*, *nubes* e *uentos* no ar (*aer*), que, por aparecer desacompanhado de adjetivo, torna impossível o cercamento mimético.

Inminet his aer, qui, quanto est pondere terrae
pondus aquae levius, tanto est onerosior igni.
illic et nebulas, illic consistere nubes

55. iussit et humanas motura tonitrua mentes
et cum fulminibus facientes fulgura ventos.

His quoque non passim mundi fabricator habendum
aera permisit; vix nunc obsistitur illis,
cum sua quisque regat diverso flamina tractu,

60. quin lanient mundum; tanta est discordia fratrum.
Eurus ad Auroram Nabataeaeque regna recessit

Persidaeque et radii iuga subdita matutinis;
vesper et occiduo quae litora sole tepescunt,

proxima sunt Zephyro; Scythiam septemque triones
65. horripher invasit Boreas; contraria tellus

Sobre estas paira o ar, que é tanto mais leve que a massa da terra e do que a massa da água, quanto mais pesado é do que o fogo. Aí fixou o lugar à névoa, fixou aí o lugar às nuvens e aos trovões, que haviam de apavorar as mentes humanas, e aos ventos, que produzem raios e relâmpagos. Nem a estes consentiu o criador do mundo que dos ares se apoderassem a seu bel-prazer; ainda hoje é difícil impedi-los de fazer mal à terra, se bem que cada um dirija o sopro em diferentes zonas, tal é entre irmãos a desavença. O Euro retirou-se para a Aurora, para os reinos nabateus e para a Pérsia, para as montanhas que se estendem sob os raios da manhã. Vésper e as praias que se aquecem ao sol poente são vizinhas de Zéfiro. Para a Cítia e o Setentrão avançou o fero Bóreas. A região

²⁵⁰ É o que Ovídio faz em *Met.* V, 116: *et laevo mucronem tempore fixit* (“e fincou a espada na tẽmpora esquerda”).

nubibus adsiduis pluviaque madescit ab Austro.
haec super inposuit liquidum et gravitate carentem
aethera nec quicquam terrenae faecis habentem.

Vix ita **limitibus** dissaepserat omnia **certis**,
70. cum, quae pressa diu fuerant **caligine caeca**,
sidera coeperunt **toto** effervescere **caelo**;
neu **regio** foret **ulla** **suis animalibus orba**,
astra **tenent** caeleste solum **formaeque deorum**,
cesserunt nitidis **habitandae piscibus undae**,
75. terra feras cepit, volucres agitabilis aer.

oposta é alagada por nuvens contínuas e pela chuva do Austro. Sobre tudo isso colocou o éter imaterial e imponderável e que não tem nenhuma das impurezas da terra. Mal havia dividido tudo com limites fixos, quando os astros, que por muito tempo ficaram imersos em negra escuridão, começaram a brilhar por todo o céu. Para que nenhuma região fosse privada dos seus seres vivos, os astros e os deuses ocuparam o solo celeste. As águas foram dadas aos reluzentes peixes, para lá viverem, a terra recebeu as feras, e o instável ar recebeu as aves.

A negação parece ser fator importante aqui: se nos versos 57-58, onde se narra que o *fabricator mundi* não permitiu que os ventos (retomados por *his*) se apoderassem do ar, inexistente o cercamento que indicaria a posse, em contraste, no verso 73, os *astra* e as *formae deorum* cercam o *caeleste solum* que eles possuem (*tenent*). O verso 69 aparece como marco no trecho, pois finaliza o momento de separação das coisas em “limites definidos” e, de fato, já aqui, esses *limitibus certis* aparecem cercando *omnia*. Nos versos 70-71 os *sidera* aparecem devidamente fora do sintagma *caligine caeca*, já que Ovídio justamente descreve como os astros já escaparam dessa “negra escuridão”. A extensão de *toto caelo* parece sugerida pela interposição do verbo *effervescere* (dois pés métricos contendo três sílabas longas e duas breves). No verso 72, *regio ulla orba*, acompanhado da negação (*neu*), cerca *suis animalibus* ilustrando a presença dos seres vivos nessas regiões, algo ilustrado ainda, com um exemplo específico, no verso 74, em que *piscibus* aparece em meio às *habitandae undae*.

Criação do homem (76-88)

Sanctius his animal mentisque capacius **altae deerat** adhuc et quod dominari in cetera posset: natus homo est, sive hunc divino semine fecit ille opifex rerum, mundi melioris origo, **80.** sive recens **tellus seductaque** nuper ab **alto aethere** cognati retinebat semina caeli. **quam** satus Iapeto, mixtam pluvialibus undis, finxit in effigiem moderantum cuncta deorum, pronaque cum spectent animalia cetera terram, **85.** os homini sublime dedit caelumque videre iussit et erectos ad sidera tollere **vultus**: sic, modo quae fuerat rudis et sine imagine, **tellus** induit **ignotas hominum** conversa **figuras**.

Faltava ainda um ser mais nobre do que estes, mais capaz, de uma alta inteligência, e que sobre todos pudesse dominar. Nasceu o homem, quer o haja feito do sêmen divino o criador de todas as coisas, princípio de um mundo melhor, quer a terra, ainda nova, separada havia pouco do alto éter, conservasse os germes do parentesco celeste. Da terra, misturada com a água das chuvas, afeiçoou o filho de Jápeto a imagem dos deuses que tudo governam. Enquanto os outros animais olham a terra inclinados sobre ela, ao homem deu um rosto ereto e determinou-lhe que olhasse o céu e elevasse para os astros a sua face. Assim, a terra que até há pouco era tosca e sem forma, transformou-se e revestiu-se de figuras humanas desconhecidas.

Já entre os versos 76-78 encontramos um cavalgamento que interessa ao nosso estudo, uma vez que seu segundo verso inicia com o verbo *deerat*, que contém o prefixo *de-*, que denota movimento de cima para baixo. O cavalgamento é ainda mimeticamente explorado pela posição

do adjetivo *alta* que aparece no verso superior. Esse efeito, por um lado, assemelha-se à ilustração do prefixo *re-* que vimos em *Met.* I, 12-13. Por outro lado, assemelha-se ao cavalgamento mimético com *πίπτουσιν* que Vieira e Oliveira (2011, p. 137) observam em *Il.* XIX, 226-227. Para ficarmos apenas nos exemplos dos três primeiros livros das *Metamorfoses*, vemos que efeito similar se repete em *Met.* I, 616 (*desinat*), *Met.* I, 719 (*deicit*), *Met.* II, 41 (*deposuit*), *Met.* II, 239 (*defleuere*), *Met.* II, 348 (*deriguissse*), *Met.* II, 365 (*de ramis*), *Met.* II, 546 (*detergeret*), *Met.* II, 711 (*despectabat*), *Met.* II, 756 (*detexisse*), *Met.* III, 44 (*despicit*), *Met.* III, 270 (*de Ioue*), *Met.* III, 587 (*decipere*), *Met.* III, 624 (*de numero*).

Nos versos 80-82, o particípio *seducta* (separada) literalmente separa *tellus* de *alto aethere*. Ao mesmo tempo, mais uma vez, vemos o cavalgamento aproveitado para a ilustração do significado do adjetivo (*alto*). O substantivo *tellus* juntamente com o pronome relativo *quam*, a ele referente, cercam *cognati retinebat semina caeli* como a mimetizar o fato de que a terra retinha em si a “semente do parentesco celeste”. No verso 87, a palavra *tellus* (“terra”), que deveria aparecer antes da oração relativa, é adiada até a posição final. Esse adiamento, somado à posição de destaque na última sede do verso, ilustra a semântica do verso, em que se diz que a terra era *rudis et sine imagine*: até o último pé, o leitor não vê a terra (*tellus*) formada. O homeoteleuto com a última palavra do verso anterior, ao aproximar *vultus* e *tellus*, apenas confirma essa leitura, concorrendo para essa confirmação juntamente com o verso 88, em que a terra transformada (*conuersa*) se reveste (*induit*) de “figuras humanas desconhecidas” (*ignotas hominum figuras*) e este último sintagma (aquilo que a reveste) é posto a cercar o particípio *conuersa*, como a mimetizar o referido revestir-se. Veremos que o cercamento denotando aparência terá várias outras ocorrências em nosso *corpus*.

As quatro idades (89-150)

Entre os versos 89 e 112, Ovídio descreve a idade áurea:

Aurea prima sata est aetas, quae vindice **nullo**,
90. sponte sua, **sine** lege fidem rectumque colebat.
 poena metusque **aberant**, **nec** verba minantia fixo
 aere legebantur, **nec** supplex turba timebat
 iudicis ora sui, sed erant **sine** vindice tuti.

A primeira a nascer foi a idade de ouro, que, sem repressão, espontaneamente, sem nenhuma lei, cultivava a lealdade e o bem. Não havia castigo nem medo, nem se liam ameaças nas tábuas de bronze, nem a multidão suplicante temia a presença do juiz, mas, sem autoridade, viviam em segurança.

Já nos versos 89-93, a ausência de cercamentos converge com aquilo que é dito, já que Ovídio insiste que se trata de um período que cultivava o que é correto e a fidelidade (*fidem*

rectumque colebat) sem fiador (*nullo vindice*), sem coerção da lei (*sine lege*) e por livre e espontânea vontade (*sponte sua*). Ovídio reforça ainda a ausência de castigo e medo (*pena metusque aberant*) e o fato de que não se liam palavras ameaçadoras nas tábuas de bronze (*nec verba minantia fixo aere legebantur*). Caso falasse da presença desses elementos, o poeta poderia facilmente colocar o sintagma *fixo aere* a cercar *verba minantia*, *lege/metus/poena* + adj. cerceando as ações descritas (a busca do correto e da fidelidade), assim como o sintagma *aurea aetas* a abarcar tudo isso.

Nos versos 94-100 as negações continuam:

nondum *caesa* suis, peregrinum ut viseret orbem,
95. montibus in **liquidis** *pinus* **descenderat** **undas**,
nullaque mortales praeter sua litora norant;
nondum **praecipites** **cingebant** oppida **fossae**;
non tuba directi, **non** aeris cornua flexi,
non galeae, **non** ensis erat: **sine** militis usu
100. mollia securae peragebant otia gentes.

O pinheiro, cortado em seus montes, não havia ainda
baixado às límpidas águas para visitar uma terra estranha;
nem os homens conheciam outras praias para lá das suas.
As cidades não eram ainda rodeadas por fundas
trincheiras. Não havia a retilínea tuba, nem o curvo clarim
de bronze, nem capacetes, nem espada. Sem o hábito da
guerra, os povos viviam em segurança uma vida tranquila.

Há, porém, a importante introdução de *nondum*, que se repete no início dos versos 94 e 97, e cria uma sobreposição entre passado e presente. Não é à toa que justamente nesses dois versos aparecem cercamentos miméticos. O sintagma *caesa pinus* (pinheiro cortado) aparece de fato cortado e separado pela distância de sete pés, aparecendo *caesa* no segundo pé do verso 94, e *pinus* apenas entre o terceiro e o quarto pés do verso 95. Essa divisão de um sintagma nominal (adj. + subst.) entre dois versos parece motivada pela presença do verbo *descenderat*, já que *caesa* aparece acima (*suis montibus*) ao passo que *pinus* parece ter descido (*descenderat*) para o meio das águas (*in liquidis undas*) aparecendo, no verso inferior, de fato cercado por este último sintagma. Já no verso 97, as fundas trincheiras (*praecipites fossae*) cingem (*cingebant*) as cidades (*oppida*).

Nos versos 101-102, o sintagma *ipsa tellus* abarca em seu interior toda a sua descrição. No verso 105, as amoras pendentes (*haerentia mora*) da espinhosa silva encontram-se devidamente cercadas pelo sintagma *duris rubetis*. Já no verso 106, dada a presença do verbo *deciderant*, poderíamos esperar uma verticalização em que as bolotas (*glandes*) apareceriam um verso abaixo da frondosa árvore de Jove (*patula Iouis arbore*), o que não ocorre neste caso, sendo a queda das bolotas representada antes pelo adiamento de *glandes*, posposto à oração relativa e ocupando a última sede do verso:

ipsa quoque immunis rastroque intacta **nec** ullis
saucia vomeribus per se dabat omnia **tellus**,
contentique cibis **nullo** cogente creatis

Também a terra, livre de impostos, não tocada pela
enxada nem rasgada pela relha, produzia tudo de modo
espontâneo. Satisfeitos com os alimentos criados sem

arbuteos fetus montanaque fraga legebant
105. cornaque et in **duris** haerentia mora **rubetis**
 et quae deciderant patula Iovis arbore glandes.

esforço, colhiam medronhos e morangos silvestres,
 pilritos e as amoras pendentes da espinhosa silva e as
 bolotas que caíam da frondosa árvore de Júpiter.

Nos versos 107-112, Ovídio inicia a transição para a Idade de Prata e representa as metamorfoses nas próprias palavras:

ver erat aeternum, placidique tepentibus auris
 mulcebant zephyri natos sine semine flores;
 mox etiam fruges tellus inarata ferebat,
110. nec renovatus ager gravidis canebar aristis;
 flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant,
 flavaque de viridi stillabant ilice mella.
 Postquam Saturno tenebrosa in Tartara misso
 sub Iove mundus erat, subiit argentea proles,
115. auro deterior, fulvo pretiosior aere.
 Iuppiter antiqui contraxit tempora veris
 perque hiemes aestusque et inaequalis autumnos
 et breve ver spatii exegit quattuor annum.

A primavera era eterna, e os suaves Zéfiros de tépida
 brisa acariciavam flores nascidas sem sementeira. Logo
 a terra, sem ser arada, se cobria de searas também, e os
 campos, sem serem tratados, alouravam com gradas
 espigas. Corriam já rios de leite e rios de néctar, e a
 verde azinheira destilava o flavo mel. Depois,
 precipitado Saturno no tenebroso Tártaro, estava o
 mundo sujeito a Júpiter, apareceu a geração de prata,
 pior que a do ouro, mais valiosa que a do fulvo bronze.
 Júpiter reduziu a duração da antiga primavera. E, com o
 inverno, o verão, os desiguais outonos e a primavera
 encurtada, dividiu o ano em quatro estações.

O trecho já se inicia com a sequência *uer erat aeternum*, em que cada palavra mantém algumas letras que aparecem na palavra imediatamente precedente, perde algumas e acrescenta novas letras. Assim, o *-er* no final de *uer* permanece no início de *erat*, como numa espécie de eco, mas perde-se o *u-* inicial ao mesmo tempo em que se acrescenta *-at* ao final. Esses elementos acrescentados, por sua vez, permanecem no início da palavra seguinte (*aeter-*), que, por sua vez, também acrescenta novos elementos ao final (*-num*). Nos versos seguintes, efeito similar repete-se com *sine semine*, *flores/fruges*, *ager/gravidis/uiridi/illice*, *nec/canebat* ou *nec/nectaris*, *iam/ibant* e, talvez, embora um pouco mais distantes, com *inarata/renovatus* e *flumina/flauaque*, até, por fim, *auro/aere* (ouro/bronze) no verso 115²⁵¹. Para corroborar essa leitura, temos o exemplo de Lucrécio, que faz um uso especial da paronomásia:

A figura, que explora a semelhança morfológica e fonética entre palavras de significados diversos foi bastante estudada no poema em associação com a analogia que Lucrécio faz entre os átomos (*elementa*), que formam o mundo, e as letras (*elementa*), que compõem as palavras. Entre as passagens em que o poeta faz tal analogia, explicando a teoria atomística (1.196-8, 814-29, 907-914, 2. 688-699, 1013-21), a terceira (1.907-914) exemplifica com as palavras *ignis* ('fogo') e *lignum* ('madeira'). O uso ficou conhecido modernamente como atomologia [(WEST, 1982)], uso que procura fazer o leitor ou ouvinte perceber como, com os mesmos elementos e pequenas mudanças, se forma uma coisa ou outra. Na passagem, a paronomásia ou adnominação pode ser vista no v. 1193, entre as palavras *nares* e *nasi*; no v.1194,

²⁵¹ Cf. a paronomásia *aurea/aurae* em Horácio (*Odes* I, 5, 9 e 11), ambos em posição final em seus respectivos versos: *qui nunc te fruitur credulus aurea*, / *qui semper vacuum, semper amabilem / sperat, nescius aurae / fallacis*. ("aquele que agora desfruta de ti áurea, que pensa que tu serás sempre amável e disponível, ignorando a brisa falaz").

entre *cavati* e *cava*, e nos vv. 1197-8, com *lumine* e *lampade*, as duas últimas palavras ocupando a mesma posição em versos sucessivos. Famosa paronomásia do *DRN* encontra-se na passagem em que fala do desejo sexual (4.1054 e 56): há evidente jogo de palavras entre *amor* ('amor') e *umor* ('fluido'), repetida ainda em 4. 1065 e 66. (HASEGAWA, 2020c)²⁵².

No verso 116, a longa duração da primavera antiga (*antiqui veris*) é representada pela extensão do sintagma (cinco sílabas longas, doze letras) amplificada pela interposição de *contraxit tempora* (seis sílabas). Uma vez, no entanto, que se descreve como Júpiter reduziu a duração dessa antiga primavera, já no verso 118 temos o sintagma *breue uer* (duas sílabas breves e uma longa, oito letras), cuja brevidade é ainda destacada pela justaposição das duas palavras (que aparecem sem nenhum elemento entre elas) e pelo contraste com as palavras longas que se referem às outras estações no verso imediatamente anterior (*aestusque, inaequalis autumnos*).

Por fim, sempre salientando com a repetição do advérbio *primum* o contraste com a ausência de cercamentos que vimos na Idade de Ouro (versos 89-93), temos importantes cercamentos miméticos nos versos 119 e 123. Na Idade de Prata, pela primeira vez o ar (*aer*) é oprimido por tórridos calores (*siccis fervoribus*) e pela primeira vez o homem precisa enterrar as sementes de Ceres (*Cerealia*) nos longos sulcos (*longis sulcis*):

tum primum **siccis** aer **fervoribus** ustus
120. conduit, et ventis glacies adstricta pependit;
 tum primum subiere domos; domus antra fuerunt
 et densi frutices et vinctae cortice virgae.
 semina tum primum **longis** Cerealia **sulcis**
 obruta sunt, pressique iugo gemuere iuveni.

Então, pela primeira vez, o ar, abrasado por tórridos calores, incandesceu, e a água congelada pelos ventos, ficou suspensa. Então, pela primeira vez, o homem se abrigou em casas. Casas foram as grutas, as densas ramagens, e ramos atados com casca de árvore. Então, pela primeira vez, as sementes de Ceres foram enterradas em longos sulcos, e os novilhos geram sujeitos ao jugo.

Ovídio segue descrevendo as mudanças ocorridas nas quedas para as idades de bronze e de ferro:

125. Tertia post illam successit aenea proles,
 saevior ingeniis et ad **horrida** promptior **arma**,
 non scelerata tamen; de duro est ultima ferro.
 protinus inrupit venae peioris in aevum
 omne nefas: fugere pudor verumque fidesque;

A esta sucedeu a terceira, a geração de bronze, de gênio mais feroz e mais pronta para a guerra, contudo não sacrílega. Do duro ferro é a última. Em seguida, na idade do pior metal, irrompe toda espécie de crimes. Desapareceram pudor, verdade e boa-fé,

²⁵² Vemos excepcional confirmação da busca deliberada por esses efeitos em Lucrécio (I, 871-873): *in lignis si flamma latet fumusque cinisque, / ex alienigenis consistant ligna necessest / ex alienigenis, quae lignis (ex)oriuntur* (na tradução de Gaspar Cerqueira, “Se a chama, o fumo e a cinza estão latentes na madeira, é necessário que a madeira seja formada pelas coisas de substância diferente da sua que surgem da madeira”). Ao mesmo tempo em que fala do fato de a madeira conter em si o potencial para alimentar o fogo, Lucrécio refere-se também às próprias palavras, uma vez que *ignis* (“fogo”) está latente (*latet*) em *lignis* (“nas madeiras”). Do mesmo modo que ela, a palavra *lignis*, origina-se (*oriuntur*) de elementos contidos (letras) em *alienigenis*.

130. in quorum subiere locum fraudesque dolusque
insidiaeque et vis et amor sceleratus habendi.
vela dabant ventis nec adhuc bene noverat illos
navita, quaeque prius steterant in **montibus altis**,
fluctibus ignotis insultavere carinae,

135. communemque prius ceu lumina solis et auras
cautus humum longo signavit limite **ensor**.

e para o seu lugar surgiram fraude, perfídia,
traição, violência e a celerada ambição da posse.
O navegante solta a vela aos ventos que desconhecia.
E as embarcações, que por largo tempo se ergueram nas
altas montanhas, mergulharam nas vagas ignotas.
O avisado agrimensor marcou com longo sulco a terra,
antes pertencente a todos como a brisa e a luz do sol.

No verso 126, ainda em contraste com a ausência de coerções (e a correspondente ausência de cercamentos) na Idade de Ouro (versos 89-93), as novas gerações aparecem premidas pela prontidão para as terríveis armas (*horrida arma*). Se no verso 131 Ovídio nos informa que uma das características dessa nova era é a celerada ambição de posse (*amor sceleratus habendi*), no verso 136 ilustra-o também com a ordem das palavras ao colocar o circumspecto agrimensor (*cautus mentor*) a cercar a terra (*humum*) com sua longa fronteira (*longo limite*). Os versos 132-133 assemelham-se aos versos 94-95. Ovídio refere-se às quilhas (*carinae*, metonímia para “embarcações”), que estiveram de pé nas altas montanhas (*montibus altis*), mas agora saltaram (*exsultare*) para as ondas desconhecidas (*fluctibus ignotis*): há aqui a mesma verticalização que vimos com *caesa pinus* nos versos 94-95, porém sem os cercamentos miméticos quer com *quae* entre os *montibus altis* no verso 132, quer com *carinae* entre os *fluctibus ignotis* no verso 133.

nec tantum segetes **alimentaque debita dives**
poscebatur **humus**, sed itum est **in viscera terrae**,
quasque recondiderat **Stygiisque** admoverat **umbris**,
140. effodiuntur opes, inritamenta malorum.

E não se pedia ao produtivo solo apenas searas e o
alimento devido, mas foi-se às entranhas da terra e
arrancaram-se-lhe as riquezas, incentivo a males que ela
escondera e remetera para junto das sombras estíguas.

No verso 137, o jogo sinonímico entre *humus* e *seges* (que, além dos frutos da terra, pode designar a própria terra pronta a ser semeada), juntamente com a semelhança dos paradigmas declinatórios de *seges* e *dives* e com a própria frequência com que essa disposição de cercamento aparece no interior dos versos, leva-nos a aproximar substantivo e adjetivo sugerindo um sintagma como *seges dives* ou *segites divites* que suportariam devidamente os *alimenta debita*. Com isso fica sugerido que as suficientemente férteis searas fornecem o suficiente, mas a ambição humana busca mais do que o suficiente.

No verso 143, poderíamos ver o sintagma *sanguinea manu* cercando as armas crepitantes (*crepitantia arma*) que ela agita (*concutit*):

iamque nocens ferrum ferroque nocentius aurum Surgira já à luz do dia o funesto ferro e o ouro, mais funesto

prodierat, prodit bellum, quod pugnat utroque,
sanguineaque **manu** crepitantia concutit arma.
 vivitur ex raptō: non hospes ab hospite tutus,

145. non socer a genero, fratrum quoque gratia
 rara est;
 imminet exitio vir coniugis, illa mariti,

lurida **terribiles** miscent aconita **novercae**,
 filius ante diem patrios inquit in annos:
 victa iacet pietas, et virgo caede **madentes**
150. ultima caelestum **terras** Astraea reliquit.

ainda. Surgiu a guerra, que com ambos luta e brande na
 sangrenta mão armas crepitantes.

Vive-se da rapina. O hóspede não está seguro do seu
 hospedeiro,

nem o sogro do genro e, mesmo entre irmãos, é rara a boa
 harmonia.

O marido busca a ocasião de exterminar a mulher, e ela o
 marido;

as cruéis madrastas preparam o mortífero acônito;
 o filho faz contas antes do tempo aos anos do pai.

Jaz vencida a piedade, e a virgem Astreia,
 a última dos celestes, abandona a terra empapada de morte.

Am. I, 3, 24, um pentâmetro, oferece-nos interessante contraste:

virginea tenuit cornua vara manu.

com mão de moça seguiu os chifres recurvados

Poderíamos conjecturar a respeito das razões de possibilidades miméticas (nesse caso, por exemplo, a diferença semântica entre os verbos *concutit* e *tenuit* poderia ser um fato decisivo), porém, este seria um campo demasiadamente especulativo, dada a variedade de motivos que poderia levar o poeta por outros caminhos, desde razões métricas e fonéticas, até a escolha deliberada por explorar outro recurso, dentre tantas outras possibilidades.

No verso 147, um verso áureo, o verbo (*miscent*), destacado no centro, é gatilho para que os sintagmas *novercae terribiles* e *lurida aconita* apareçam misturados na forma abAB (em que as letras minúsculas representam os adjetivos e as maiúsculas representam os respectivos substantivos). Por fim, nos versos 149-150, *Astraea* aparece de fato fora das terras empapadas (*madentes terras*).

Os gigantes (151-162)

Neve foret terris securior arduus aether,
 adfectasse ferunt regnum caeleste gigantas
 altaque **congestos** struxisse ad sidera **montis**.
 tum pater omnipotens misso perfregit Olympum
155. fulmine et excussit subiectae Pelion Ossae.
 obruta mole sua cum corpora dira iacerent,
perfusam multo natorum sanguine **Terram**
 immaduuisse ferunt **calidum**que animasse **cruorem**
 et, ne nulla suae stirpis monimenta manerent,
160. in faciem vertisse hominum; sed et illa propago
 contemptrix superum saevaeque avidissima caedis
 et violenta fuit: scires e sanguine natos.

Não fosse o alto éter mais seguro que a terra,
 conta-se que os gigantes pretenderam o etéreo reino e
 apinharam monte sobre monte até os astros.
 Então o pai onipotente lançou seu raio, estilhaçou o
 Olimpo e abalou o Pélion que sustinha o Ossa.
 Jazendo os feros corpos sob a mole que amontoaram, diz-
 se que a terra ficou úmida, inundada pelo muito sangue de
 seus filhos e ao sangue quente deu vida.
 E, para conservar um testemunho da sua linhagem,
 o transformou em seres de face humana. Mas também
 esta raça se tornou violenta, ávida dos horrores da
 carnificina e desprezou os deuses. Via-se que fora o
 sangue que lhe dera origem.

Nesse breve trecho, encontramos três disposições miméticas. Na mais marcante, no verso 157, partindo dos filhos (*natorum*) no centro do verso, vemos espalhar-se muito sangue (*multo sanguine*) até inundar (*immaduisse*) toda a terra (*Terram perfusam*) nos dois extremos do verso. No verso seguinte, o sopro da vida (*anima*, presente na forma verbal) é instilado ao sangue quente (*calidum cruorem*). A terceira ocorrência, no verso 153, exige uma consideração um pouco mais detida: veremos repetidamente ao longo desse comentário que a parte mais alta de alguma construção ou acidente natural comumente aparece no centro (geralmente sob a forma dos substantivos *culmen* ou *cacumen*), cercado pelo sintagma que se refere a tal construção. No presente caso, é a parte central do monte que aponta para os astros (*ad sidera*). Aqui, mais uma vez, o poeta faz uso de um verso áureo para chamar atenção a um efeito mimético.

Licáon (163-252)

A narrativa de Licáon é introduzida como ilustração da corrupção moral que teria motivado o dilúvio:

Quae pater ut **summa** vidit Saturnius **arce**,
ingemit et facto nondum vulgata recenti
165. foeda **Lycaoniae** referens convivia **mensae**
ingentes animo et dignas Iove concipit **iras**
conciliumque vocat: tenuit **mora nulla** vocatos.

Est via sublimis, **caelo** manifesta **sereno**;
lactea nomen habet, candore notabilis ipso.
170. hac iter est superis ad magni tecta **Tonantis**
regalemque domum: dextra laevaue deorum
atria nobilium **valvis** celebrantur **apertis**.
plebs habitat diversa locis: hac parte potentes
caelicolae clarique suos posuere penates;
175. hic locus est, quem, si verbis audacia detur,
haud timeam **magni** dixisse Palatia caeli.

Ergo ubi **marmoreo** superi sedere **recessu**,
celsior ipse loco sceptroque innixus eburno
terrificam capitis concussit terque quaterque
180. caesariem, cum qua terram, mare, sidera
movit.

Quando do alto do céu o filho de Saturno viu tudo isso, lamentou-se e, recordando o horrível festim da mesa de Licáon, festim não divulgado ainda por ser um fato recente, engendra em seu espírito iras incomensuráveis e dignas de Júpiter, e convoca o concílio dos deuses. Nada reteve os convocados. Há um caminho nas alturas, que se deixa ver quando o céu está calmo. Chama-se Via Láctea e é visível pelo seu próprio brilho. Pois aí é o caminho dos deuses para o palácio do senhor dos trovões, morada real. À direita e à esquerda, de portas abertas, dispõem-se os átrios da nobreza celeste. A plebe habita afastada em outros lugares. Os deuses poderosos e ilustres estabeleceram aí os seus penates. É este um lugar a que, se às palavras fosse dada audácia, não recearia designar por Palatino do céu. Assim, quando os deuses tomaram assento no santuário de mármore, de seu elevado lugar e apoiando-se no cetro de marfim, Júpiter sacudiu três ou quatro vezes a sua terrífica cabeleira e com ela abalou a terra, o mar e os céus.

Esse breve trecho é rico em ocorrências de sintaxe mimética. No verso 163, *Saturnius* aparece dentro da cidadela elevada (*summa arce*). No verso 165, o banquete (*convivia*) é posto à mesa de Licáon (*Lycaoniae mensae*). No verso 166, as ingentes iras, dignas de Jove, estendem-se de um extremo a outro do verso. Essa distensão do sintagma *ingentes iras* contrasta com a justaposição dos elementos no sintagma *mora nulla* (“nenhuma demora”) no verso 167,

um verso com uma sequência de cinco pés datílicos que enfatizam “a não demora”, isto é, a rapidez da vinda dos deuses convocados, efeito conhecido e que na classificação de Dainotti é considerado como anagrama acústico²⁵³. No verso 168, a via láctea aparece *manifesta* em meio ao céu sereno (*caelo sereno*). Nos versos 170-171, há dois tipos de cercamento simultaneamente: por um lado, o grande Tonante (*magni Tonantis*) cerca os *tecta*, forma que frequentemente indica posse e que, aqui, igualmente sugere a grandeza de Jove, que abarca tudo. Por outro lado, o próprio Tonante é ele mesmo cercado não por um sintagma, mas pela retomada de um mesmo objeto referido (a morada de Júpiter) por novos referentes (anáfora sinonímica), ficando assim entre *tecta* e *regalem domum* (“morada régia”) como a indicar sua localização no interior dessa morada. A abertura das portas no verso 172, com o sintagma *valvis apertis* aparecendo separado, à direita e à esquerda (*dextra laevaue*), pelo polissilábico *celebrantur*, contrasta com as portas que vemos fechadas a Ínaco no verso 663:

sed nocet esse deum, **praeclusaque ianua** leti
aeternum nostros luctus extendit in aevum.

ser deus me prejudica: [estando] fechada a porta da morte,
minhas dores se estendem pela eternidade

No verso 176, o “Palatino” (*Palatia*) ocupa lugar central no grande céu (*magni caeli*). Por fim, no verso 177, os súperos assentam-se (*superi sedere*) no interior do santuário de mármore (*marmoreo recessu*).

Entre os versos 181 e 243, o próprio Júpiter narra os acontecimentos:

talibus inde modis ora indignantia solvit:
'non ego pro mundi regno magis anxius **illa**
tempestate fui, qua centum quisque parabat
inicere **anguipedum** captivo **bracchia** caelo.
185. nam quamquam ferus hostis erat, tamen illud ab
uno
corpore et ex una pendebat origine bellum;
nunc mihi qua **totum** Nereus circumsonat **orbem**,

perdendum est mortale genus: per flumina iuro
infera sub terras **Stygio** labentia **luco**!
190. cuncta prius temptanda, sed **inmedicabile** curae
ense **recidendum**, ne pars sincera trahatur.

Depois soltou palavras de indignação, nestes termos:
“Não estive mais preocupado com o governo do mundo na
época em que os monstros angüípedes se preparavam para
enlaçar em seus cem braços o céu cativo;
pois, embora o inimigo fosse terrível, aquela guerra
dependia de um só
exército e tinha uma só origem.
Agora, devo destruir o ser humano lá onde Nereu ressoa em
redor do mundo todo.
Juro pelos rios infernais que correm
sob a terra, no bosque estígio.
Tudo deve ser tentado antes, mas o corpo incurável
deve ser dissecado à espada, para que a parte sã não seja
contaminada.

²⁵³ “Um ícone acústico diagramático também largamente utilizado na poesia latina é aquele que surge do ritmo. É sabido que um ritmo espondeico reforça a noção de lentidão, esforço e solenidade, ao passo que um ritmo datílico expressa rapidez e leveza” (DAINOTTI, 2015, p. 11). “A diagrammatic acoustic icon also widely used in Latin poetry is that which springs from rhythm. A spondaic rhythm is known to reinforce the idea of slowness, effort or solemnity, while a dactylic rhythm expresses rapidity and lightness”. Wilkinson (1970, p. 68) chama esse mesmo efeito de “metaphor from rhythm”.

sunt mihi semidei, sunt, rustica numina, nymphae
faunisque satyrique et monticolae silvani;
quos quoniam caeli nondum dignamur honore,

195. quas dedimus, certe terras habitare sinamus.

an satis, o superi, tutos fore creditis illos,
cum mihi, qui fulmen, qui vos habeoque regoque,

struxerit insidias **notus feritate Lycaon?**

Confremuere omnes studiisque ardentibus asum

200. talia deprecant: sic, cum manus in pia saevit

sanguine Caesareo Romanum extinguere nomen,
attonitum tantae subito terrore ruinae

humanum genus est totusque perhorruit orbis;

nec tibi grata minus pietas, Auguste, tuorum

205. quam fuit illa Iovi. qui postquam voce manuque

murmura compressit, tenuere silentia cuncti.

substitit ut **clamor pressus** gravitate regentis,

Iuppiter hoc iterum sermone silentia rupit:

'ille quidem poenas (curam hanc dimittite!) solvit;

210. quod tamen admissum, quae sit vindicta, docebo.

contigerat nostras infamia temporis aures;

quam cupiens falsam summo delabor Olympo

et **deus** humana lustrum sub imagine terras.

longa mora est, quantum noxae sit ubique repertum,

215. enumerare: minor fuit ipsa infamia vero.

Maenala transie|ram late|bris hor|renda fe|rarum

et cum Cyllene gelidi pineta Lycaei:

Arcadis hinc sedes et inhospita tecta tyranni

ingredior, traherent cum sera crepuscula noctem.

220. signa dedi venisse deum, vulgusque precari

coeperat: inridet primo pia vota Lycaon,

mox ait "experiar deus hic discrimine aperto
an sit mortalis: nec erit dubitabile verum."

nocte gravem somno necopina perdere morte

225. comparat: haec illi placet experientia veri;

nec contentus eo, missi de gente Molossa

obsidis unius iugulum mucrone resolvit

atque ita semineces partim **ferventibus artus**

mollit **aquis**, partim subiecto torruit igni.

230. quod simul inposuit mensis, ego vindice flamma

in domino dignos everti tecta penates;

territus ipse fugit nactusque silentia ruris

exululat frustra loqui conatur: ab ipso

colligit os rabiei solitaeque cupidine caedis

235. vertitur in pecudes et nunc quoque sanguine
gaudet.

in villos abeunt vestes, in crura lacerti:

fit lupus et veteris servat vestigia formae;

canities eadem est, eadem violentia vultus,

idem oculi lucent, eadem feritatis imago est.

Tenho semideuses e divindades campestres, ninfas,
faunos, sátiros e os silvanos das montanhas.

Pois que ainda os não consideramos dignos das honras do
céu,

deixemos que habitem em segurança a terra que lhes
destinamos.

Crede, ó deuses, que eles terão segurança bastante,
quando até a mim, que empunho o raio, que vos domino e
governo,

Licáon, conhecido pela sua ferocidade, me armou ciladas?".

Todos explodiram de raiva e, com fremente indignação,
exigem o castigo de quem tal ousara. Assim, quando mãos
ímpias pretendem

extinguir o nome romano no sangue de César,

toda a humanidade ficou estarrecida com o terror de tão

grande catástrofe, e todo o universo se horrorizou,

a piedade dos teus concidadãos, Augusto, não é para ti

menos gratificante do que o foi a dos deuses para Júpiter.

Depois de este haver contido a agitação com o gesto e a
palavra, todos se calaram. Quando o rumor foi contido pela
majestade do soberano, Júpiter de novo rompeu o silêncio
nestes termos:

"Ficai tranquilos. Ele pagou a sua dívida.

Vou relatar-vos a ofensa e dizer-vos qual foi a punição.

A perversidade desses tempos chegara aos meus ouvidos.

Ansiando por que fosse mentira, desço do alto Olimpo

e, sendo deus, percorro a terra sob disfarce humano. Seria

longo contar a maldade que por toda parte encontrei. A

calúnia ficou aquém da realidade.

Tinha passado Mênalo, horrível esconderijo de feras,

Cilene e os pinhais do gélido Liceu.

Entro aí no inóspito palácio, morada do tirano da Arcádia,

quando os últimos crepúsculos trazem a noite.

Dei mostras de que havia chegado um deus, o povo

começara a dirigir-me súplicas. Primeiro, Licáon zomba das
piedosas súplicas.

Diz depois: 'Vou experimentar de forma clara

se este é um deus ou se é um mortal. A verdade não deixará
lugar à dúvida'.

De noite, caído eu em sono profundo, prepara-se para me
dar morte inopinada. Foi esta a experiência da verdade que
lhe agradou.

E não se contentou com isso. Cortou à espada o pescoço de
um dos reféns que o povo molosso lhe havia enviado
e cozeu parte dos membros, ainda palpitantes, em água a
ferver. A outra assou-a ao fogo.

Logo que serviu a mesa, com o fogo vingador derrubei
sua morada e os penates, dignos de um tal senhor.

Ele foge apavorado e, ao encontrar o silêncio no
descampado,

começa a uivar, enquanto se esforça, em vão, por falar.

Concentra na boca toda sua raiva, usa contra os rebanhos a
fome de carnificina e ainda hoje se delicia com sangue.

As suas vestes transformam-se em pelos, os seus braços
transformam-se em pernas.

Torna-se um lobo, mas mantém os traços da fisionomia
antiga. O pelo branco é o mesmo, tem no rosto a mesma
violência, o mesmo luzir no olhar. É a imagem da própria
ferocidade.

240. occidit una domus, sed non domus una perire digna fuit: qua terra patet, fera regnat Erinys. in facinus iurasse putes! dent ocius omnes, quas meruere pati, (sic stat sententia) poenas.'

Dicta Iovis pars voce probant stimulosque frementi
245. adiciunt, alii partes adsensibus inplent.

est tamen humani generis iactura dolori omnibus, et quae sit terrae mortalibus orbae forma futura rogant, quis sit laturus in aras tura, ferisne paret populandas tradere terras.

250. talia quaerentes (sibi enim fore cetera curae) rex superum trepidare vetat subolemque priori dissimilem populo promittit origine mira.

Caiu por terra uma casa, mas não foi só uma a merecer cair. Por onde a terra se estende, a cruel Erínia reina. Poder-se-ia dizer que houve conjuração para o crime. A sentença está lavrada. Que todos paguem rapidamente o merecido castigo”.

Uns apoiam explicitamente o discurso de Júpiter e espicaçam-lhe o furor. Os outros desempenham-se do seu papel, assentindo.

Mas a perda do gênero humano para todos constitui dor. E querem saber qual será o aspecto da terra privada de mortais e quem levará incenso aos altares, se se prepara para a entregar às feras para a assolarem.

A estas questões, o rei dos deuses conteve-lhes o medo, pois tudo será preocupação sua, e promete uma raça diferente da anterior, com uma origem extraordinária.

Entre os versos 182 e 183, o cavalgamento que divide *illa tempestate* entre os versos talvez represente a queda das nuvens. No verso 184, os braços dos angúpedes (*anguipedum brachia*) prendem em seu interior o adjetivo *captivo*, referente ao céu (*caelo*). No verso 187, Nereu soa ao redor (*Nereus circumsonat*) de todo o mundo (*totum orbem*). Entre os versos 188 e 189, o cavalgamento que separa *flumina infera* entre os dois versos, além de apresentar visualmente o significado do adjetivo (*infera*) colocando-o no verso inferior, representa o movimento descendente dos rios, efeito que veremos se repetir ao longo de *Met.* I. No verso 189, os rios deslizam (*labentia*) em meio ao bosque estígio (*Stygio luco*). Entre os versos 190 e 191, o corpo incurável que deve ser cortado (*immedicabile recidendum*) pela espada (*ense*) aparece de fato dividido entre dois versos e tendo a espada (*ense*) entre suas duas partes. Com esse cavalgamento, Ovídio também parece brincar com a paronomásia entre *recido* (“cortar, tirar cortando”) e *recido* (“cair novamente, decair, descer”). Ainda no verso 190, a parte sã (*pars sincera*) aparece íntegra, não cortada, gerando contraste com a separação do imedecável (*immedicabile*). No verso 198, Licáon abriga em si a feridade que o caracteriza (*notus feritate Lycaon*), algo comparável ao que Lateiner (1990, p. 220) observa em *Met.* III, 354 (*sed fuit in tenera tam dura superbia forma*) ao comentar que “no corpo de Narciso se esconde um orgulho áspero”. O trecho também nos lembra a célebre caracterização de Eneias em *Aen.* I, 10 (*insignem pietate virum*). Entre os versos 201 e 208, ao comparar Augusto a Júpiter, Ovídio parece adotar um tom mais grave, de acordo com a “majestade do soberano” (*gravitate regentis*), deixando temporariamente de lado as sintaxes miméticas, exceto talvez pelo “clamor contido” (*clamor pressus*) no verso 207, representado pela justaposição dos seus elementos na parte mais interna do verso.

Entre os versos 212 e 213, temos mais um cavalgamento significativo, já que esperaríamos ver o *deus* em meio ao alto Olimpo (*summo Olympo*) no verso 212, numa mimese posicional bastante comum. Porém, o que encontramos nessa posição é o aviso de que o deus descera dali (*delabor*), e de fato o encontramos logo abaixo, no verso 213. A justaposição de palavras contrastantes (*deus humana*) no verso 213 também é efeito comum para realçar o contraste (LATEINER, 1990, p. 215). No verso 214, de maneira geral esperaríamos ver *longa mora* em separação mimética motivada pelo significado do adjetivo, como observamos no verso 167, acima. Porém, é significativo que a exceção ocorra justamente num contexto de preterição, em que Jove evita fazer certo relato justamente para evitar demora excessiva. No verso 216, *latebris* (“esconderijo”) esconde-se na parte mais interna do verso, cercada também por *Maenala horrenda* concordância indicada ao leitor pelo homeoteleuto. No verso 217, os pinhais (*pineta*) aparecem de fato em meio ao gélido Liceu (*gelidi Lycaeii*). No verso 228 os membros recém-mortos (*semineces artus*) aparecem espalhados e, ao mesmo tempo, os membros (*artus*) aparecem em meio à água fervente (*ferventibus aquis*).

O dilúvio (253-312)

Em forte contraste com o trecho imediatamente anterior, a narrativa do dilúvio é, desde seus primeiros versos, especialmente rica em sintaxes miméticas. O trecho inicia com a descrição de como os deuses provocam o dilúvio (253-284):

Iamque erat in **totas sparsurus** fulmina **terras**;
sed timuit, ne forte **sacer tot ab ignibus aether**
255. conciperet flammam **longusque** ardesceret **axis**;
esse quoque in fatis reminiscitur, adfore tempus,
quo mare, quo tellus correptaque regia caeli
ardeat et mundi moles obsessa laboret.

tela reponuntur manibus fabricata cyclopum;
260. poena placet diversa, genus mortale sub undis
perdere et ex **omni nimbo demittere caelo**.

Protinus **Aeoliis Aquilonem claudit in antris**
et quaecumque fugant inductas flamina nubes
emittitque Notum. **madidis Notus evolat alis**,
265. terribilem **picea tectus caligine** vultum;
barba gravis nimbis, canis fluit unda capillis;
fronte sedent nebulae, rorant pennaque sinusque.
utque manu lata pendentia nubila pressit,

fit fragor: hinc densi funduntur ab aethere nimbi;

270. nuntia Iunonis **varios induta colores**
concepit Iris aquas alimenta que nubibus adfert.

Estava já para lançar o raio por toda a extensão da terra, mas receou, não fosse todo o sagrado éter ser tomado pelas chamas e ser consumido o extenso eixo do universo. Lembrou-se de que estava dito pelos fados que viria um tempo em que o mar, a terra e as moradas celestes arderiam, e a massa do universo acometida pelas chamas ruiria.

Os dardos fabricados pelos Ciclopes são guardados e opta por castigo diferente: exterminar a raça humana sob as águas e fazer cair água de todo o céu.

Logo encerra nos antros de Éolo o Aquilão e quantos ventos dispersam as nuvens acumuladas, e solta o Noto. O Noto, de asa úmida, lança-se no voo.

Cobre seu ar carrancudo de uma escuridão de pez. A barba carregada de nuvens. Escorre-lhe água das cãs. Na fronte assenta-lhe a neblina. Destilam asas e peito.

Quando com sua extensa mão comprime as nuvens suspensas,

desencadeia o fragor. Então, no céu, as nuvens densas desfazem-se em água.

Íris, a mensageira de Juno, revestida de variegadas cores, aspira as águas e fornece alimento às nuvens.

sternuntur segetes et deplorata coloni

vota iacent, longique perit labor inritus anni.

Nec caelo contenta suo est Iovis ira, sed illum
275. caeruleus frater iuvat auxiliarius undis.
 convocat hic amnes: qui postquam tecta tyranni
 intravere sui, 'non est hortamine longo
 nunc' ait 'utendum; **vires effundite vestras:**
 sic opus est! aperite domos ac mole remota
280. fluminibus vestris **totas inmittite habenas!**
 iusserat; hi redeunt ac fontibus ora relaxant
 et **defrenato** volvuntur in aequora **cursu.**

Ipse tridente suo terram percussit, at illa
 intremuit motuque **vias patefecit aquarum.**

Jazem por terra as colheitas, e estão irremediavelmente perdidas

as esperanças dos lavradores, perdeu-se inutilmente o trabalho de um ano longo.

E não se contentou com seu próprio céu a ira de Júpiter. Seu azulado irmão ajuda-o com o auxílio das águas.

Convoca os rios. Depois de entrarem no palácio do seu senhor, diz-lhes: “Não é preciso longa exortação.

Soltai vossas forças. Assim é preciso.

Abri os vossos redutos, rompei os diques, soltai o freio a todas as vossas águas”.

Dada a ordem, estes retornam, abrem as bocas às fontes, e rolam para o mar em corrida desenfreada.

Netuno fere a terra com seu tridente, ela estremece e, com este movimento, dá livre curso às águas.

No verso 253, a separação do sintagma *totas terras*, reflete o significado do particípio futuro *sparsurus* (“prestes a espalhar”). No verso 254, tantos fogos (*tot ab ignibus*) presentes no interior do éter sagrado (*sacer aether*) presentifica o temor do deus. No verso 255, a separação do sintagma *longus axis* soma-se ao fato de o verso ser predominantemente espondáico para nos dar uma imagem da extensão do longo eixo. No verso 258, ao falar da massa do mundo (*moles mundi*), Ovídio parece deliberadamente aglutinar as palavras que a ela se referem como para gerar volume (*mundi moles obsessa*). No verso 261, todo o céu (*omni caelo*) aparece carregado de nuvens (*nimbos*). No verso 262, o Aquilão (*Aquilonem*) é literalmente preso (*claudit*) nos antros de Éolo (*Aeoliis in antris*), em contraste com o Noto (*Notum*) que, no verso 264, aparece solto no final da frase²⁵⁴. No verso 263, os ventos (*flamina*) literalmente dispersam (*fugant*) as nuvens que se tinham acumulado (*inductas nubes*). No verso 264, o Noto voa (*Notus evolat*) com suas asas úmidas e temos aqui uma mimese bastante frequente, com *ala* + adjetivo cercando o portador das asas²⁵⁵. No verso 265, esperaríamos ver o encobrimento da face terrível (*terribilem vultum*) pela escuridão de pez (*picea caligine*). A não ocorrência desse encobrimento, porém, é compensada pelo encobrimento do próprio particípio *tectus* (“coberto”). Mais uma vez ao falar de uma grande massa, Ovídio concentra três palavras que se referem a ela, aparecendo *barba gravis nimbis* (“a barba carregada de nuvens”) no início do verso 266, dando-nos uma noção de densidade. No verso 269, as nuvens densas (*densi nimbi*) se desfazem (*funduntur*). No verso 270, a aparência de Íris, vestida

²⁵⁴ Cf. Eneida I, 52-54 (*Hic vasto rex Aeolus antro / luctantes ventos tempestatesque sonoras / imperio premit*), em que os *ventos* retidos pelo rei Éolo ocupam todo o verso intermediário entre o sujeito no v. 52 e a ação de prendê-los com império (*imperio premit*) no v. 54.

²⁵⁵ Cf. *Met.* I, 308; II, 708, 719; III, 201, 209, 216, 545; IV, 425, 562, 699-700; VII, 401, VIII, 146, 201, 209, 627; IX, 742; XI, 341, 789; XII, 1. Somem-se a esses *Met.* XIV, 507 (em que em vez do portador das asas é o verbo *circumvolat* que é cercado, numa outra forma comum de cercamento mimético, em que se ilustra o significado de *circum*) e *Met.* VI, 109 (em que Leda esconde-se sob as asas do Cisne, *fecit olorinis Ledam recubare sub alis*).

(*induta*) de várias cores (*varios colores*) é representada pelo cercamento. No verso 273, a extensão do ano é representada pela separação do sintagma *longi anni*. O verso 277 fornece um bom contraste já que nele *hortamine longo* aparece assim justaposto justamente num contexto de negação (*non est*). Do mesmo modo, a ausência de cercamento com o sintagma *auxiliaribus undis* pode ser significativa no verso 275. Uma vez que frequentemente o sintagma *unda* + adjetivo aparece em disposição cercante em contextos em que se fala da presença de algo ou alguém em meio às águas, é significativo que neste verso em que se fala das águas como instrumento não ocorra cercamento. Nos versos 278, 280 e 284, os verbos *effundite* (“alargar, soltar”), *inmittite* (“liberar, soltar”) e *patefecit* (“abrir de par em par”) parecem cumprir as ações que denotam ao dividir respectivamente os sintagmas *vires vestras*, *totas habenas* e *vias aquarum*.

A seguir, Ovídio passa a descrever os efeitos do dilúvio no mundo e, aqui, várias imagens marcantes e inesperadas (*impossibilia*) são reforçadas pela ordem das palavras:

285. exspatiata ruunt per apertos flumina campos
cumque satis arbusta simul pecudesque virosque
tectaque cumque suis rapiunt penetralia sacris.

si qua domus mansit potuitque resistere tanto
indeicta malo, culmen tamen altior huius
290. unda tegit, pressaeque latent sub gurgite turres.
iamque mare et tellus nullum discrimen habebant:
omnia **pontus** erat, derant quoque litora **ponto**.

Occupat hic collem, **cumba** sedet alter **adunca**
et ducit remos illic, ubi nuper arabat:

295. ille supra segetes aut **mersae** culmina **villae**
navigat, hic **summa** piscem **deprendit** in **ulmo**.
figitur in **viridi**, si fors tulit, **ancora** prato,

aut subiecta terunt **curvae** vineta **carinae**;
et, modo qua graciles gramen carpsere capellae,
300. nunc ibi deformes **ponunt** sua corpora phocae.
mirantur sub aqua lucos urbesque domosque
Nereides, silvasque tenent delphines et altis
incursant ramis agitataque robora pulsant.

nat lupus inter oves, fulvos vehit unda leones,

305. unda vehit tigres; nec vires fulminis apro,
crura nec ablato prosunt velocia cervo,

quaesitisque diu terris, ubi sistere possit,
in mare **lassatis** **volucris** **vaga** decedit **alis**.
obruerat tumulos inmensa licentia ponti,

310. pulsabantque **novi** montana cacumina **fluctus**.
maxima pars unda rapitur; quibus unda pepercit,
illos longa domant **inopi** ieiunia **victu**.

Os rios, ao transbordar, avançam pelas planícies.
Com as sementeiras, arrebatam árvores, gados,
homens, habitações e altares com os objetos sagrados.
Se alguma casa se manteve e pôde resistir intacta a tal
cataclismo, a água cobre-lhe o cume
e as torres jazem submersas no abismo.
Já mar e terra não tinham distinção nenhuma.
Era tudo mar. E o mar não tinha praias.

Refugia-se este numa colina, senta-se outro em
canoa recurvada e rema onde ainda há pouco arava.
Navega aquele sobre campos semeados ou por cima
da sua casa submersa. Este pesca um peixe no topo de
um olmo. Lança-se a âncora, se calhar, no prado
verde

ou pisam as vinhas as côncavas barcas.
E, na erva que ágeis cabras há pouco tosavam,
agora descansam as focas seus disformes corpos.
Debaixo da água, as Nereidas, agora, contemplam
bosques, cidades e casas. Nas florestas vagueiam
golfinhos, vão de encontro aos ramos mais altos e
batem nos carvalho, que agitam.

Nada o lobo entre as ovelhas. A água arrasta os
fulvos leões
e leva também os tigres. Não servem ao javali as suas
forças de raio, nem ao veado, que já vai levado, as
pernas velozes.

De asas cansadas, cai no mar a ave errante, depois de
longamente buscar terra onde pudesse pousar.
A subida excessiva do mar submergira as colinas.
Ondas até aí ignoradas batiam no cimo das serras.
A água arrasta a maioria. Os que a água poupou
vence-os o longo jejum e a escassez de alimentos.

Os rios (*flumina*) correm em meio às planícies (*campos apertos*), o mar (*pontus, ponto*) transborda para além dos litorais (*litora*), alguém se senta (*alter sedet*) na canoa recurvada (*cumba adunca*), alguém pesca um peixe (*piscem deprendit*) no topo de um olmo (*summa ulmo*), a âncora é lançada (*figitur ancora*) em meio ao verde prado (*viridi prato*), as côncavas barcas (*curvae carinae*) roçam (*terunt*) as vinhas submersas (*vineta subiecta*) e as ondas até então ignoradas (*novi fluctus*) cercam o cimo das serras (*montana cacumina*).

Dainotti (2012, p. 184), já notava que “a very effective Virgilian icon [...] is the image of a boat with its passenger”, algo exemplificado por *Aen.* V, 116 e *Aen.* V, 118, em que Mnesteu e Gias aparecem cada qual em sua embarcação:

uelocem Mnestheus agit acri remige **Pristim**,
mox Italus Mnestheus, genus a quo nomine Memmi,

ingentemque Gyas ingenti mole **Chimaeram**,
urbis opus, triplici pubes quam Dardana uersu
impellunt [...] ²⁵⁶

Mnesteu comanda a veloz Prístis, com rijos remadores,
Mnesteu que será depois o ítalo Mnesteu, nome de que
tira a sua linhagem a estirpe dos Mémios.

Gias, a enorme Quimera, mole imensa, tamanha como
uma cidade, que a mocidade dardânia em triplo
alinhamento faz vogar ²⁵⁷

Também em Ovídio, o efeito se repete, não só com embarcações, mas também com outros veículos, como em *Am.* I, 2, 42:

ibis in **auratis** aureus ipse **rotis** ²⁵⁸.

sendo tu mesmo dourado, irás em carro dourado

O verso 295 traz ainda uma ordem que vemos se repetir neste primeiro livro das *Metamorfoses*, com o cume de algum objeto centralizado, neste caso, os cumes da casa submersa (*mersae culmina villae*). E o verso 308 traz outra estrutura muito comum, com o sintagma *ala/penna* + adj. cercando o portador das asas, neste caso, a ave errante (*volucris vaga*). Por fim, no verso 312, a distância que separa *illos* (aqueles a quem a água poupou) e

²⁵⁶ Acrescente-se que em ambos os casos o cercamento também ilustra o significado dos adjetivos. No primeiro, a veloz (*uelocem*) embarcação aparece no princípio do verso e logo, já está em seu final. No segundo, é a imensidão (*ingentem*) da Quimera que é reproduzida.

²⁵⁷ Tradução de Cerqueira, Guerreiro e Alves (2017).

²⁵⁸ “Como é conhecido, os poetas latinos da Antiguidade não usavam rima, mas por vezes o homeoteleuto ocorre entre palavras colocadas em fim de versos subsequentes, como em [Lucrécio, VI] 1161-2: *coactans* e *fatigans*. É muito frequente a colocação de adjetivo no fim da primeira metade do pentâmetro elegíaco e do substantivo no fim do mesmo verso, produzindo homeoteleuto, como em Propércio 1.1.6, 8, 12, 18 e 20, para ficar em poucos exemplos do início da obra elegíaca (50% nos dez primeiros pentâmetros): *improbis, et nullo || vivere consilio; cum tamen adversos || cogor habere deos; rursus in hirsutas || ibat et ille feras; nec meminit notas, || ut prius, ire vias; et labor in magicis || sacra piare focis*. Veja, em nossa passagem, o verso 1165, em hexâmetro datílico: *sed potius tepidum || manibus proponere tactum*. Tal padrão, já presente com frequência em Catulo (cf. 64.2, 6, 14, 16, 20 etc.), antes dos Augustanos, é prática comum entre os poetas helenísticos, como Calímaco e Hermesianax” (HASEGAWA, 2020b).

victu (o alimento) mimetiza a situação de falta de acesso ao necessário para a sobrevivência, situação reforçada ainda pela abertura do sintagma *longa ieiunia*, que presentifica os longos jejuns que levaram os sobreviventes a definhar.

Deucalião e Pirra. Apresentação (313-323)

Separat Aonios Oetaeis **Phocis** ab **arvis**,
terra ferax, dum terra fuit, sed tempore in illo
315. pars maris et latus **subitarum** campus **aquarum**.
mons ibi **verticibus** petit **arduus** astra **duobus**,

nomine Parnasos, **superant**que cacumina **nubes**.
hic ubi Deucalion (nam cetera texerat aequor)
cum consorte tori **parva rate** vectus adhaesit,
320. Corycidas nymphas et numina montis adorant
fatidicamque Themis, quae tunc oracula tenebat:
non illo melior quisquam nec amantior aequi
vir fuit aut illa metuentior ulla deorum.

A Fócida separa os campos Aônios dos do Eta.
Terra fértil, enquanto foi terra, mas naquele tempo,
parte do mar e vasta planície de inesperadas águas.
Aí, escarpada montanha ergue para o céu um duplo
vértice.
É o Parnaso. Os seus cumes vão além das nuvens.
Quando Deucalião e a esposa, levados em pequena barca,
aí chegam (tudo o mais o mar cobrira) prestam culto às
ninfas corícides, às divindades do monte e à fatídica
Têmis que aí vaticinava então.
Não houve ninguém mais virtuoso do que ele, nem
homem mais amante da justiça. Nem houve mulher mais
temente à divindade do que ela era.

A breve introdução do episódio de Deucalião e Pirra já começa com uma palavra significativa (*Separat*), entretanto, a referida separação não se concretiza com as palavras, já que, ao contrário, *Aonios* e *Oetaeis* aparecem ostensivamente juntos, em vez de separados pela Fócida (*Phocis*). *Separat* inicia o trecho destacado não só no início do verso, mas também no início da frase. O destaque desse verbo no início da frase parece-nos ainda maior pelo contraste com a grande maioria das ocasiões em que um verbo inicia um verso nas *Metamorfoses*, ocasiões em que geralmente se trata de um cavalgamento, e parece reforçar a separação entre esse trecho que se inicia (em que, findo o dilúvio, as coisas começarão a entrar em ordem novamente, numa nova gênese), e o que viera antes (a descrição do dilúvio e a crescente desordem do mundo).

No verso 315, por sua vez, o campo (*campus*) aparece devidamente encoberto pelas súbitas águas (*subitarum aquarum*) e no verso 316, mais uma vez, o cume (*verticibus*) aparece na posição central de uma montanha (*mons arduus*). No verso 317, o verbo *superant* é palavra-chave: Ovídio não só diz como mostra que os cumes (*cacumina*) ficam acima das nuvens, uma vez que vemos *duobus*, adjetivo referente a *verticibus*, imediatamente acima de *nubes*, ambos em posição de destaque no fim dos respectivos versos. Esse efeito vertical continua ainda, mais acima, no verso 315, em que, também na posição final, temos *aquarum* a encobrir os dois cumes (*duobus*). Ovídio apresenta de maneira visível o estado excepcional do mundo diluviano, com

a ordem dos elementos bagunçada, em mais um caso de *oppositio in imitando*, se considerarmos a relação desse trecho com o já citado próêmio de Lucrécio, inserindo-nos numa cosmologia empedocliana, relação e oposição reforçadas pelo fato de que lá se fala da ordem do mundo garantida pelo amor (*Venus*) ao passo que aqui vemos a desordem ligada ao ódio de Júpiter. Dentro desse contexto, o fato de a *parva rate* não cercar os seus ocupantes, como vimos acima em *Met.* I, 198, parece se dever ao fato de que é à pequenez da balsa e à situação desesperada de Deucalião e Pirra que Ovídio chama nossa atenção através da justaposição de substantivo e adjetivo e do fato de que a balsa parece mal conter seus passageiros.

Deucalião e Pirra. Júpiter recua (324-348)

O trecho seguinte, estabelece uma espécie de simetria com a descrição dos efeitos do dilúvio que vimos acima (versos 285-312):

Iuppiter ut **liquidis** stagnare **paludibus** orbem
325. et superesse virum de tot modo milibus unum,
 et superesse vidit de tot modo milibus unam,

innocu|os am|bo, cul|tores| numinis| ambo,
 nubila disiecit **nimbisque** aquilone **remotis**
 et **caelo terras** ostendit et **aethera terris**.
330. nec maris ira manet, positoque tricuspile telo

mulcet aquas rector pelagi supraque profundum
 exstantem atque umeros innato murice tectum
 caeruleum Tritona vocat conchaeque sonanti
 inspirare iubet fluctusque et flumina signo
335. iam revocare dato: cava bucina sumitur illi,
 tortilis in latum quae turbine crescit ab imo,
 bucina|, quae medi|o **con|cepit u|bi aera** |ponto,
litora voce replet sub *utroque* **iacentia Phoebo**;

tum quoque, ut| ōra de|ī madi|dā rō|rantia| barbā

340. contigit et cecinit iussos inflata receptus,
omnibus audita est telluris et aequoris **undis**,
 et **quibus** est **undis** audita, coerluit omnes.
 iam mare litus habet, **plenos capit alveus amnes**,

flumina subsidunt collesque exire videntur;
345. surgit humus, crescunt sola **decrepantibus undis**,

postque diem longam nudata cacumina silvae
 ostendunt limumque tenent in fronde relictum
 Redditus orbis erat; [...]

Quando Júpiter vê o mundo submerso em líquida
 extensão, e que de tantos milhares de homens restava só
 um, e uma só mulher restava de tantos milhares de
 outras,

ambos inocentes, cultores de deus ambos,
 dispersa as nuvens e, dissipada a neblina pelo Aquilão,
 mostra a terra ao céu e o céu à terra.

Nem a fúria do mar subsiste. Deixando de lado o
 tridente,

o senhor dos oceanos acalma as águas e chama o cerúleo
 Tritão, que se mantinha sobre os abismos, de ombros
 cobertos pela púrpura natural, e ordena-lhe que sobre o
 búzio sonante e, com o sinal habitual, faça retroceder o
 mar e os rios. Pega Tritão na côncava trombeta,
 que se amplia em espiral do bocal ao pavilhão,
 trombeta que, quando soa no meio do mar, enche com
 seu som as praias situadas nos dois extremos da carreira
 de Febo.

Então, quando esta tocou a boca do deus, molhada pela
 água que lhe escorria da barba,

ao ser soprada, fez soar as ordens recebidas,
 foi ouvida por todas as águas da terra e do mar
 e fez retroceder todas as que a ouviram.

Já o mar tem praias, o leito dos rios recebem as águas
 correntes,

as águas baixam e veem-se surgir as colinas.

Surge a terra, multiplicam-se os lugares à medida que
 baixam as águas.

E depois de um longo dia, as florestas mostram os cimos
 desnudos, e têm limo deixado nos ramos.

O universo fora restaurado.

No verso 327, o aspecto duplo do numeral *ambo* é presentificado por sua dupla ocorrência, sendo a primeira destacada entre as pausas trimímera e pentemímera e a segunda destacada na posição final²⁵⁹. Esta última ainda aponta para *unum* e *unam* na posição final dos dois versos anteriores, que discriminam os dois sobreviventes como um homem e uma mulher e gera um contraste entre a leitura horizontal (que salienta as semelhanças entre *ambos*) e a vertical, que discrimina o que os diferencia. O aspecto triplo do tridente (*tricuspide*), por sua vez, aparece reforçado pelo sintagma que a ele se refere, composto de três elementos (*posito tricuspide telo*). No verso 328, Júpiter literalmente dispersou (*disiecit*) as nuvens afastadas (*nimbis remotis*) com o Aquilão (*aquilone*), devidamente interposto entre elas, e, logo na sequência (verso 329), mostra (*ostendit*) a terra ao céu (*caelo terras*) e o céu à terra (*aethera terris*) e a dupla justaposição reforça que as águas já não se interpõem entre eles.

Nos versos 336-337, vemos a trombeta retorcida (*tortilis bucina*) crescer (*crescit*) desde seu fundo em redemoinho (*ab imo turbine*): o verbo *crescit* aparece no centro da estrutura, a seguir temos *turbine imo*, e, por fim, nos extremos, representando a amplitude total, *tortilis bucina*. No verso 337, *medio* não aparece na posição central do verso, porém, há um bom motivo para isso, já que Ovídio põe a trombeta a concentrar o ar (*concepit aera*) de fato em meio ao mar (*medio ponto*). Além disso, *medio* aparece no fim do primeiro hemistíquio, que é aproximadamente a posição central do verso, e na disposição estilizada que referimos acima, com o adjetivo aparecendo no fim do primeiro hemistíquio e o substantivo correspondente no fim do verso. No verso seguinte (338) o som da trombeta (*voce*) preenche (*replet*) o espaço entre os *litora iacentia*. Ao mesmo tempo, vemos o sol aparecendo de um e outro lado dessas costas (*utroque iacentia Phoebo*).

O largo espaço que separa *omnibus undis* no verso 341 nos dá uma ideia da vasta extensão por onde foi ouvido o toque da trombeta, e essas mesmas águas (*quibus undis*) são reunidas (*coeruit*), isto é, justapostas, no verso seguinte (342). No verso 343, o leito dos rios (*alveus*) parece receber (*capit*) os rios cheios (*plenos amnes*) que correm e convergem para ele. É significativa a ausência de encobrimentos nos versos 344-345, que relatam como, tendo baixado as águas (*decrepantibus undis*), as terras voltam a ser vistas. É significativo também que o único substantivo acompanhado de adjetivo aqui seja *unda*, que conclui um tríptico com os versos 341 (onde *unda* + adj. aparece em separação máxima) e 342 (onde *unda* + pronome adj. aparece com uma única e pequena palavra interposta): aqui finalmente a gradação se completa e o sintagma aparece com seus elementos justapostos. Por fim, no verso 347, volta a

²⁵⁹ Hasegawa (2020b) observa efeito similar com a repetição de advérbios de frequência (*saepe, assidue, frequens*) em Lucrécio (VI, 1160-1161).

aparecer um encobrimento, ilustrativo do limo deixado (*limum relictum*) sobre a copa (*fronde*) das árvores.

Deucalião e Pirra consultam o oráculo (348-389)

[...] quem postquam vidit inanem
et desolatas agere alta silentia terras,
350. Deucalion lacrimis ita Pyrrham adfatur obortis:
'o soror, o coniunx, o femina sola superstes,
quam commune mihi genus et patruelis origo,

deinde torus iunxit, nunc ipsa pericula iungunt,

terrarum, quascumque vident occasus et ortus,
355. nos duo turba sumus; possedit cetera pontus.
haec quoque adhuc vitae non est fiducia nostrae
certa satis; terrent etiamnum nubila mentem.

quis tibi, si sine me fatis erepta fuisses,
nunc animus, miseranda, foret? quo sola timorem
360. ferre modo posses? quo consolante doleres!
namque ego (crede mihi), si te quoque pontus
haberet,
te sequerer, coniunx, et me quoque pontus haberet.

o utinam possim populos reparare paternis
artibus atque **animas** formatae **infundere** terrae!
365. nunc **genus** in **nobis** restat **mortale** **duobus**.
sic visum superis: hominumque exempla manemus'.

dixerat, et flebant: placuit caeleste precari
numen et auxilium per sacras quaerere sortes.
nulla mora est: adeunt pariter Cephesis undas,
370. ut nondum liquidas, sic iam vada nota secantes.
inde ubi libatos inroravere liquores
vestibus et capiti, flectunt vestigia sanctae
ad delubra deae, quorum fastigia turpi
pallebant musco stabantque sine ignibus arae.
375. ut templi tetigere gradus, procumbit uterque
pronus humi gelidoque pavens dedit oscula saxo
atque ita 'si precibus' dixerunt 'numina iustis
victa remollescunt, si flectitur ira deorum,
dic, Themis, qua generis damnum reparabile nostri
380. arte sit, et mersis fer opem, mitissima, rebus!'

Mota dea est sortemque dedit: 'discedite templo

et velate caput cinctasque resolvite vestes
ossaque post tergum magnae iactate parentis!
obstupere diu: rumpitque silentia voce
385. Pyrrha prior iussisque deae parere recusat,
detque sibi veniam pavido rogat ore pavetque
laedere iactatis maternas ossibus umbras.
interea repetunt **caecis** **obscura** **latebris**
verba datae sortis secum inter seque volutant.

Ao vê-lo vazio

e a terra deserta e imersa em profundo silêncio,
em lágrimas, Deucalião diz a Pirra:
"Ó irmã! Ó esposa! Ó única mulher sobrevivente,
a quem me unia a comunhão de sangue e a comum origem
de nossos pais,
depois me uniu o casamento, e agora me ligam os mesmos
perigos!

Em toda a terra que o sol banha, entre o nascer e o ocaso,
somos os únicos vivos. Aos outros tragou-os o mar.
E esta segurança que temos agora não é garantia bastante
para as nossas vidas. As nuvens ainda me atemorizam o
espírito.

Qual seria, minha pobre, o teu estado se, sem mim, fosses
arrebataada ao destino? Como poderias, sozinha, suportar
os teus temores? Quem te consolaria na dor?

Pois eu, se o mar te houvesse levado também a ti, esposa
querida,
ter-te-ia seguido, acredita-me, e o mar seria também minha
sepultura.

Pudesse eu, quem dera, recriar os povos com as artes de
meu pai e infundir vida na terra mudada!

No presente, a raça humana reduz-se a nós dois.
Assim foi do agrado dos deuses. Ficamos para exemplo da
humanidade".

A estas palavras, ambos choravam. Decidiram implorar à
divindade celeste e procurar auxílio no oráculo sagrado.
Foram logo ambos até as águas do Céfiso
que, apesar de turvas, já correm no lugar habitual.
Depois de aspergirem sobre as vestes e a cabeça a água
colhida dirigem seus passos ao santuário da augusta deusa,
cujos tetos estavam cobertos de um negro
musgo e os altares se erguiam sem fogo.
Ao chegarem aos degraus do templo, ambos caíram por
terra e, tremendo, beijaram o frio degrau,
dizendo: "Se, vencida pelas preces dos justos, a divindade
se apazigua e se mitiga a ira dos deuses, diz-nos, Têmis,
por que meios pode ser reparada a perda da nossa raça, e
socorre, deusa misericordiosa, o mundo submerso".

A deusa ficou comovida e proferiu este oráculo: "Saí do
templo,
cobri a cabeça, soltai vossas vestes,
lançai para trás de vós os ossos da vossa magna mãe". Por
longo tempo ficaram sem fala. Quebrando o silêncio, Pirra
é a primeira a falar, e recusa obedecer às ordens da deusa.
Em tom assustado, pede perdão, pois receia ofender as
sombrias da mãe, ao espalhar seus ossos.
Entretanto meditam na resposta do oráculo, envolvida em
profundo mistério, e entre si a sopesam.

O trecho inicia com um cercamento mimético no verso 349, onde vemos os profundos silêncios (*alta silentia*) preenchendo a terra desolada (*desolatas terras*). A seguir, temos um hiato de 15 versos (até o verso 370) em que não percebemos ocorrências de sintaxe mimética. Não por acaso, esse hiato coincide com a fala desesperada de Deucalião a sua esposa, o que talvez possa ser explicado com apelo àquela preceituação estilística que vimos em Demétrio (*De elocutione*, 27-28), que recomenda que se evitem recursos demasiado rebuscados que prejudicariam o efeito de sinceridade em falas veementes. Cícero (*De divinatione*, II, 54, 110-111) utiliza esse mesmo tipo de argumento para desbaratar aqueles que afirmavam que certos versos haviam sido proferidos em meio a uma espécie de êxtase:

Sibyllae versus observamus, quos illa furens fudisse dicitur. Quorum interpretis nuper falsa quadam hominum fama dicturus in senatu putabatur eum, quem re vera regem habebamus, appellandum quoque esse regem, si salvi esse vellemus. Hoc si est in libris, in quem hominem et in quod tempus est? callide enim, qui illa composuit, perfecit, ut, quodcumque accidisset, praedictum videretur hominum et temporum definitione sublata. Adhibuit etiam latebram obscuritatis, ut iidem versus alias in aliam rem posse accommodari viderentur. Non esse autem illud carmen furentis cum ipsum poema declarat (est enim magis artis et diligentiae quam incitationis et motus), tum vero ea, quae ἀκροστιχίς dicitur, cum deinceps ex primis <primi cuiusque> versus litteris aliquid conectitur, ut in quibusdam Ennians: Q. ENNIUS FECIT. Id certe magis est attentum animi quam furentis. Atque in Sibyllinis ex primo versu cuiusque sententiae primis litteris illius sententiae carmen omne praetextitur. Hoc scriptoris est, non furentis, adhibentis diligentiam, non insani. Quam ob rem Sibyllam quidem sepositam et conditam habeamus, ut, id quod proditum est a maioribus, iniussu senatus ne legantur quidem libri valeantque ad deponendas potius quam ad suscipiendas religiones.²⁶⁰

LIV Observamos os versos da sibila, os quais dizem que ela proferiu durante o furor. Recentemente pensava-se, por certos falsos boatos entre os homens, que um intérprete deles falaria no senado que aquele que tínhamos como rei deveria de fato ser também chamado de rei, se quiséssemos ser salvos. Se isso está nos livros, sobre que homem e em que momento é? Pois agiu habilmente quem compôs isso, de modo que, suprimida a determinação das pessoas e dos momentos, o que quer que acontecesse pareceria predito. **111** Acrescentou até mesmo o refúgio da obscuridade, para que os mesmos versos parecessem poder ser apropriados a outro fato, em outra ocasião. Mas, por um lado, que aquele verso não é de uma pessoa em furor o próprio poema declara (pois é algo mais da arte e do empenho que da excitação e do movimento), por outro, há os ditos ἀκροστιχίς quando com as primeiras letras de um verso algo sucessivamente é formado, como em certos versos enianos: Q. ÊNIO FEZ. Certamente isso é mais de uma alma atenta do que em furor. **112** Mas nos sibilinos, desde o primeiro verso de cada sentença, das primeiras letras daquelas sentenças forma-se todo um verso. Isso é próprio de um escritor, não de alguém em furor; é próprio de alguém que está atento, não de um insano. Sendo assim, mantenhamos, de fato, a sibila isolada e oculta, para que o que foi transmitido pelos antepassados, de fato, os livros não sejam lidos sem ordem do senado e sirvam mais para depor as superstições religiosas que para sustentá-las.²⁶¹

Porém, podemos ver talvez um efeito bastante sutil no verso 364, no qual em vez de vermos *animas* em meio à terra que retomou sua forma (*formatae terrae*), vemos apenas o verbo *infundere*. Já no verso 365, penúltimo verso da fala de Deucalião, aparece um efeito bem mais

²⁶⁰ Texto latino conforme edição de Mueller (1890).

²⁶¹ Tradução de Beatris Ribeiro Gratti (2011).

rebuscado: o entrelaçamento dos sintagmas *genus mortale* e *nobis duobus* ilustra o fato marcante de que, nesse momento, o destino da humanidade (*genus mortale*) e dos dois sobreviventes (*nobis duobus*) encontram-se atrelados. Ao mesmo tempo, o cercamento recíproco ilustra que Deucalião e Pirra (*nobis*) pertencem ao gênero mortal (*genus mortale*) e que toda a humanidade futura (*mortale*) está contida naqueles dois (*nobis duobus*).

Já vimos, no verso 167, o sintagma *mora nulla* com seus dois elementos justapostos de modo a ecoar a referida ausência de demora. Vemos agora novamente, no verso 369, a repetição desse efeito. Ainda no verso 369, temos mais um sintagma formado por *unda* + adj. com seus dois elementos justapostos (*Cephesidas undas*) salientando aqui, mais uma vez, que o rio voltou a seus limites habituais (*vada nota*). No verso 376, vemos os dois, tementes (*pavens*), prostrados em meio à pedra fria (*frigido saxo*), beijarem-na. Por fim, no verso 388, temos as obscuras (palavras) do oráculo literalmente envolvidas em “profundo mistério” (*caecis latebris*).

Deucalião e Pirra resolvem o enigma e dão origem à humanidade (390-415)

Em seu estudo dos livros VI, VIII e X das *Metamorfoses*, Lateiner (1990, p. 235-236) observa que, ao passo que algumas histórias são, por seu próprio conteúdo, mais propícias a ocorrências de sintaxe mimética (como o episódio de Narciso no livro III e o episódio de Aracne no livro VI), outras, pela mesma razão, são menos propícias. Parece ser este o caso do presente episódio:

390. inde Promethides **placidis** Epimethida **dictis**

mulcet et 'aut fallax' ait 'est sollertia nobis,
aut (pia sunt nullumque nefas oracula suadent!)
magna parens terra est: lapides in corpore terrae
ossa reor dici; iacere hos post terga iubemur.'

395. Coniugis augurio quamquam Titania mota est,
spes tamen in dubio est: adeo caelestibus ambo
diffidunt monitis; sed quid temptare nocebit?

descendunt: velantque caput tunicasque recingunt
et iussos lapides sua post vestigia mittunt.

400. saxa (quis hoc credat, nisi sit pro teste vetustas?)
ponere duritiem coepere suumque rigorem

mollirique mora mollitaque ducere formam.
mox ubi creverunt naturaque mitior illis
contigit, ut quaedam, sic non manifesta videri

405. forma potest hominis, sed uti de marmore coepta
non exacta satis rudibusque simillima signis,

Com palavras serenas o filho de Prometeu tranquiliza então a filha de Epimeteu, dizendo-lhe: “Ou muito me engano, ou o oráculo respeita a piedade e não aconselha crime nenhum. A magna mãe é a terra. No corpo da terra, as pedras, se não me engano, são consideradas os ossos. São estes os ossos que nos mandam atirar para as costas”. Embora a filha do Titã ficasse impressionada com este vaticínio do marido, a sua esperança vacila, a tal ponto ficam ambos em dúvida quanto às instruções celestes! Mas, que mal fará tentar? Afastam-se, cobrem a cabeça, soltam as túnicas e, como lhes fora ordenado, atiram as pedras para trás. As pedras (quem nisso acreditaria se não tivesse a antiguidade por testemunha?) começaram a perder a dureza e a rigidez, a tornar-se progressivamente moles e a adquirir forma. Depois de crescerem, assumem natureza mais branda, qual forma humana que se pode divisar, não evidente ainda, mas como tirada do mármore e ainda não acabada, semelhante a um esboço. A parte delas que se fez terra e foi umedecida

quae tamen ex illis aliquo pars umida suco
et terrena fuit, versa est in corporis usum;
quod solidum est flectique nequit, mutatur in ossa,
410. quae modo vena fuit, sub eodem nomine mansit,
inque brevi spatio superiorum numine saxa
missa viri manibus faciem traxere virorum

et de femineo reparata est femina iactu.
inde genus durum sumus experiensque laborum
415. et documenta damus qua simus origine nati.

por uma seiva, tornou-se carne.
O que era sólido e não consegue flectir, tornou-se osso.
A que era veia, veia ficou.
Em pouco tempo, segundo a vontade dos deuses, as
pedras lançadas pela mão do homem assumiram a feição
de homens;
a mulher surgiu do lançamento feminino.
Somos, por isso, uma raça dura e dada ao trabalho, e
testemunhamos a fonte de que provimos.

Nesses 26 versos, vemos apenas duas ocorrências claras de sintaxe mimética. A primeira, no verso 390, onde Deucalião, o filho de Prometeu, cerca Pirra (*Epimethida*) de palavras serenas (*placidis dictis*). A segunda aparece apenas no verso 411, onde o pouco tempo (*brevi spatio*) transparece na justaposição dessas duas palavras, algo que já observamos com o sintagma *mora* + adjetivo. Mais uma vez, a fala de Deucalião (391-394) aparece sem ocorrências de sintaxe mimética. Vale notar que o verso 398 inicia pelo verbo *descendunt*, que podemos pensar que Ovídio posicionou no início da frase justamente para que ele ocupasse o início do verso. Embora a iconicidade desse tipo geralmente ocorra com cavalgamento (o que não é o caso aqui) a cesura trimímera isola fortemente o verbo do restante do verso, chamando atenção para a sua posição mimética. No verso 393, o sintagma *magna parens* poderia vir separado em correspondência com o significado do adjetivo, o que não ocorre. Podemos pensar que Ovídio talvez busque compensar isso com a repetição de *terra* que, além de ser o predicativo de *magna parens*, também encerra o verso em sua forma genitiva.

O fim do dilúvio (416-437)

Nesse trecho, Ovídio descreve a segunda gênese do mundo natural após o recuo do dilúvio. O trecho, que fala de elementos que contêm em si outros elementos (seja fisicamente, de forma concreta e presente, seja potencialmente), é rico em cercamentos miméticos, que, aqui, também representam os limites entre as coisas, que voltam a aparecer depois de terem deixado de existir num mundo em que tudo era mar:

Cetera **diversis** tellus animalia **formis**
sponte sua peperit, postquam vetus umor ab igne
percaluit solis, caenumque udaeque paludes
intumuere aestu, fecundaque semina rerum

420. **vivaci** nutrita **solo** ceu matris in alvo

Os outros animais, sob formas variadas, gerou-os a terra
espontaneamente, depois de a umidade que tinha haver
aquecido ao fogo do sol, e o lodo e as águas estagnadas se
encherem de vida por ação do calor, e o germe fecundo das
coisas,
alimentado por um solo vivificante, se haver desenvolvido
como no seio de uma mãe

creverunt faciemque aliquam cepere morando.
sic ubi deseruit **madidos** septemfluus **agros**
Nilus et **antiquo** sua flumina reddidit **alveo**

aetherioque recens exarsit sidere limus,
425. plurima cultores **versis** animalia **glaebis**
inveniunt et in his quaedam modo coepta per ipsum
nascendi spatium, quaedam imperfecta suisque
trunca vident numeris, et eodem in corpore saepe
altera pars vivit, rudis est pars altera tellus.
430. quippe ubi temperiem sumpserunt umorque
calorque,
concupiunt, et ab his oriuntur cuncta duobus,
cumque sit **ignis aquae** pugna, **vapor umidus** omnes
res creat, et **discors concordia** fetibus apta est.

ergo ubi **diluvio** tellus **lutulenta** **recenti**
435. solibus aetheriis altoque recanduit aestu,

edidit innumeras species; partimque figuras
rettulit antiquas, partim nova monstra creavit.

e, com o tempo, haver assumido formas distintas.
É assim como quando o Nilo das sete embocaduras se retira
dos campos alagados e reconduz suas águas ao primitivo
leito,

e o lodo que fica abrasa sob o efeito do astro de fogo.
Os agricultores encontram na terra que revolvem animais
variados, sendo alguns deles apanhados no processo de
nascimento, encontram outros em formação e com os
membros incompletos, e, no mesmo corpo, às vezes, está
uma parte viva e a outra é terra inerte.

De fato, quando se combinam umidade e calor, eles geram

vida, e dos dois elementos nascem os seres todos.

Embora fogo e água sejam inimigos, este calor úmido cria
as coisas todas, e a discordante harmonia fomenta a
gestação.

Por isso, quando a terra, coberta do lodo do dilúvio recente,
recomeçou a aquecer sob o efeito do intenso calor dos raios
do sol,

deu origem a incontáveis espécies. Reproduziu, em parte,
as formas antigas; em parte criou prodígios novos.

No verso 416, os animais (*animalia*) aparecem sob diversas formas (*diversis formis*) e o sintagma que se refere à aparência se dispõe cercando aquele que detém a referida aparência. No verso 420, as fecundas sementes das coisas são nutridas (*nutrita*) no seio do solo vivificante (*vivaci solo*). Os versos 422 e 423 formam uma sequência narrativa em que 1) inicialmente *septemfluus* aparece dentro dos campos alagados (*madidos agros*), 2) a seguir o *Nilus* aparece fora de seus limites habituais, quer consideremos os *madidos agros*, quer consideremos o leito antigo (*antiquo alveo*) e 3) finalmente, suas águas (*sua flumina*) retornam (*reddidit*) ao primitivo leito (*antiquo alveo*). No verso 425, os agricultores encontram animais (*animalia*) no seio da terra que revolvem (*in versis glaebis*). No verso 431, umidade e calor contêm em si (*his duobus*) tudo o mais (*cuncta*) a que darão origem (*oriuntur*). Do verso 430 ao 433, Ovídio repetidamente salienta a proximidade dos contrários com as justaposições *umorque calorque*, *ignis aquae*, *vapor umidus* e *discors concordia*. (cf. LATEINER, 1990, p. 215). Hasegawa (2020b), vê algo similar em Lucrécio (1172-1174) e remete a Ésquilo como cultor desse efeito:

A justaposição de palavras contrastantes é outra construção de destaque no trecho em análise. No verso 1172, *gelidos* ('gélidos'), que caracteriza *fluvios* ('rios'), está ao lado de *ardentia* ('ardendo'), que por sua vez qualifica *membra* (1173: 'membros'). A antítese, ressaltando o contraste entre a temperatura dos corpos e da água, é semelhante àquela usada por Horácio, na *Arte Poética* (464-6) [...], ao narrar comicamente a anedota do salto de Empédocles no Etna: *deus immortalis haberi / dum cupit Empedocles, ardentem frigidus Aetnam / insilvit* ('Empédocles, ao desejar ser tido como deus imortal, frio saltou no ardente Etna'). Contrastantes também são as palavras *putealibus alte* justapostas no fim do v. 1174, o poço e a altura de onde se jogam os homens. Há ainda aqui um jogo muito sutil entre as palavras, em que *alte* é um eco às avessas da parte interna de *putealibus*. Ao fim do trecho, há outra antítese na justaposição de *multum* ('muita'), que é atributo de *imbrem* ('chuva'), e *parvis*

(‘poucas’), que caracteriza *umoribus* (‘gotas’). O hipérbato, portanto, aproxima termos antitéticos. Eduard Fraenkel (1950), em seu monumental comentário ao *Agamêmnon* de Ésquilo (ver notas aos vv. 320 e 1455), chama atenção para a particular ordem das palavras na tragédia, colocando lado a lado termos antitéticos (μία τὰς πολλὰς: ‘uma [Helena] muitas [vidas]’), e dá muitos exemplos em outras peças. Figura muito adequada a esse gênero que apresenta amiúde duas personagens em confronto.

Por fim, no verso 434, o dilúvio recente (*diluvio recenti*) recua, abrindo novamente espaço para o surgimento de uma terra enlameada (*tellus lutulenta*), numa mimese que dialoga com o fato de que palavras para cume (*culmen, cacumen, vertex*) aparecem frequentemente em meio a um cercamento.

Píton (438-451)

Ovídio é breve na narração da pugna entre Apolo e Píton, mas é marcadamente incisivo ao salientar as dimensões colossais da serpente também com a disposição das palavras:

Illa quidem nollet, sed **te** quoque, **maxime Python**,
tum genuit, populusque novis, **incognita serpens**,
440. terror eras: tantum spatii de monte tenebas.

hunc deus arcitenens, numquam letalibus armis
ante nisi in dammis capreisque fugacibus usus,
mille **gravem** telis exhausta paene pharetra
perdidit **effuso per vulnera nigra veneno**.

445. neve operis famam posset delere vetustas,
instituit **sacros celebri certamine ludos**,
Pythia de domitae serpentis nomine dictos.

hic iuvenum quicumque manu pedibusve rotave
vicerat, **aesculeae** capiebat **frondis** honorem.

450. nondum laurus erat, **longoque** decentia **crine**
tempora cingebat de qualibet arbore Phoebus.

A terra não te queria, mas também a ti, colossal Píton,
te gerou então. Serpente desconhecida ainda, eras o
terror dos povos agora criados, tal a porção de montanha
em que dominavas.

Cravando-a de mil dardos, quase esgotando a aljava,
exterminou-a o divino arqueiro, que jamais se servira
destas suas armas se não contra gamos e fugitivas
cabras. Das suas mil feridas jorrou veneno.

E para que o tempo não pudesse apagar a memória do
feito, instituiu, sob a forma de solene concurso, uns
jogos sagrados, designados Pínicos, do nome da serpente
vencida.

O jovem que neles triunfasse, no pugilato, na corrida,
fosse a pé ou fosse de carro, recebia como distinção uma
coroa de carvalho.

O loureiro não existia ainda e Febo cingia a sua bela
fronte de longos cabelos com o ramo de uma árvore
qualquer.

Nos versos 438-439, a extensão da serpente é demonstrada não só pelo uso de palavras longas (*maxime, populusque, incognita*)²⁶², mas também pela extensão do cercamento com as palavras que se referem a Píton, partindo de *te* e *maxime Python* no verso 338 e chegando até

²⁶² Dainotti (2015, p. 14) aponta efeito similar em Horácio (*Ars* 139, *parturient montes, nascetur ridiculus mus*) em que “o monossílabo *mus*, vindo depois de uma série de palavras polissilábicas, destaca iconicamente, com elegância e ironia, o tamanho do pequenino rato nascido das montanhas”. “The monosyllable *mus*, coming after a series of polysyllabic words, highlights iconically, with elegance and irony, the size of the tiny mouse brought forth from the mountains”. Hasegawa (2020a) mostra-nos efeito similar em Lucrécio (I, 583; III, 907; IV, 1144; V, 274; VI, 978, 1158, 1176).

incognita serpens, no fim do verso 339. As cinco palavras referentes a Píton em redor dos novos povos (*populis novis*) nesses dois versos salientam a frequente e incômoda presença da serpente. O mesmo efeito de cercamento longo preenchido com palavras longas é ainda mais enfático entre os versos 441 e 443, em que dois hexâmetros inteiros são interpostos entre *hunc* (no início do verso 441) e *gravem* (adiado até o segundo pé do verso 443). Aqui aparecem não só palavras longas (*arcitenens*, *letalibus*, *capreisque*, *fugacibus*) mas inclusive os adjetivos aparecem justapostos a seus respectivos substantivos (*deus arcitenens*, *letalibus armis*, *capreisque fugacibus*) num evidente contraste com a excepcional separação de *hunc gravem*, longo o suficiente para envolver todos os demais.

No verso 444, vemos o veneno a jorrar (*effuso veneno*) através (*per*) das negras feridas (*vulnera nigra*) da serpente. Podemos ver pelo menos dois efeitos aqui. Por um lado, a preposição *per* é ilustrada pela disposição do sintagma *effuso veneno* de um e outro lado das *vulnera nigra*, algo similar ao efeito que observamos em *Met. I, 707* e *Met. I, 726*:

dumque ibi suspirat, **motos** in harundine **ventos**
effecisse sonum tenuem similemque querenti.

e enquanto aí soltava suspiros, o vento, ao passar nas
canas, produzira um somido leve e semelhante a um
lamento

[...] **stimulos**que in pectore **caecos**
condidit [...]

cravou-lhe no peito cruéis agulhões

Por outro lado, por esses mesmos exemplos que citamos percebemos que a mimetização do atravessamento normalmente ocorre com um sintagma no caso acusativo, de modo que este verso 444 que ora comentamos se aproxima antes do que já vimos em *Met. I, 157*, onde o sangue parece se espalhar para as bordas a partir de sua fonte no centro:

perfusam multo natorum sanguine Terram
imaduisse [...]

a terra ficou úmida, inundada pelo muito sangue de seus
filhos

No verso 446, o célebre certame (*celebri certamine*), enfatizado pela aliteração em /k/, ocorre no interior (como parte) dos jogos sagrados (*sacros ludos*). No verso 447, a serpente, agora domada (*domitae serpentis*), em evidente contraste com as longas separações entre os versos 438 e 443, aparece agora encolhida, com substantivo e adjetivo justapostos.

Mais até do que a oposição mútua, dentro desse contexto, entre a primeira e a segunda aparições de Píton, as duas ocorrências se opõem à referência de uma tendência mais geral que Dainotti (2012, p. 178) chama “snake-lines”, isto é, a separação de um sintagma composto de

um substantivo referente a cobra (*serpens*, *anguis*) e um adjetivo de modo que um dos seus constituintes ocupe a margem esquerda do verso e o outro constituinte ocupe a margem direita:

É particularmente impressionante que na poesia latina também encontramos os mesmos ícones-cobras em versos que parecem de alguma maneira mais longos do que seu contexto. É importante especificar que num hexâmetro pode oscilar somente entre doze e dezessete, e essa diferença não é prontamente perceptível.

De qualquer forma, de um ponto de vista icônico, o importante é como se visualiza o verso em seu contexto. Quando um verso é cercado [*enclosed*] por um adjetivo e seu nome, como no seguinte exemplo tomado de Virgílio (*Buc.* VIII, 71): *frigidus in pratis cantando rumpitur anguis*, o leitor, para associar o adjetivo *frigidus* (“frio”) ao seu referente *anguis* (“cobra”) tem que ler todo o verso, visualizando-o em sua unidade. Esse tipo de verso, portanto, parece mais longo do que os outros versos no contexto. (DAINOTTI, 2012, p. 176).²⁶³

Dainotti (2012, p. 177-179) cita ainda vários exemplos, e chega a utilizar os *snake-lines* (“versos-cobra”) como evidência estatística do uso intencional desse tipo de efeito por parte dos poetas, já que:

É notável, de fato, que as palavras para “cobra” em latim (*serpens* e *anguis*) são usadas numa ordem de palavras cercante de maneira significativamente mais frequente do que palavras que se referem a outros animais. Em Virgílio, por exemplo, das treze ocorrências nas quais *serpens* e *anguis* concordam com um adjetivo, quase metade (seis) fazem uso de uma ordem de palavras cercante enquanto, em contraste, tal ordem de palavras não é usada por Virgílio para outros animais. (DAINOTTI, 2012, p. 176-177).²⁶⁴

Em contraste, Dainotti (2012, p. 176-177) mostra que esse cercamento tende a não ocorrer quando Virgílio trata de outros animais:

Gráfico 2. Ocorrências de cercamento mimético nas referências a animais em Virgílio²⁶⁵:

²⁶³ “It is particularly striking that in Latin poetry, too, we find the same snake-icons in lines that appear in some ways longer than the context. It is important to specify that in a hexameter the number of syllables can only oscillate between twelve and seventeen, and this difference is not readily perceivable. From an iconic point of view, however, it is relevant how one visualizes the verse in its context. When a line is enclosed by an adjective and its noun, as in the following example taken from Vergil (*Buc.* VIII 71): *frigidus in pratis cantando rumpitur anguis*, the reader, to associate the adjective (*frigidus*, ‘cold’) to its referent (*anguis*, ‘snake’), has to read the whole line, visualizing it in its unity. This type of line therefore appears longer than the other lines in the context”.

²⁶⁴ “It is striking, indeed, that the words for ‘snake’ in Latin (*serpens* and *anguis*) are used in an enclosing word order significantly more often than words referring to other animals. In Virgil, for instance, of the thirteen occurrences in which *serpens* and *anguis* agree with an adjective, almost half (six) make use of the enclosing word order while, in contrast, this word order is not used by Virgil for other animals”. Os versos virgilianos em que esse tipo específico de cercamento acontece são *Buc.* VIII, 71; *Georg.* I, 244; II, 153; *Aen.* II, 379; V, 273; VIII, 300.

²⁶⁵ Dainotti (2012, p. 177) nota que “as duas ocorrências de ‘cervo’ com ordem de palavras cercante são, em contrapartida, devidas exclusivamente ao fato de que, nesses dois casos, essa ordem de palavras é adotada para reforçar o valor do adjetivo *ingens*, que se refere à enormidade do cervo (*ingentem cervum*, “cervo enorme”)”. “The two occurrences with enclosing word order for the ‘buck’ are instances exclusively due to the fact that, in these two cases, this word order is adopted in order to reinforce the value of the adjective *ingens*, which refers to the enormous dimension of the buck (*ingentem cervum*, ‘huge buck’).

FONTE: Dainotti (2012, p. 177).

Dainotti (2012, p. 178-179) ainda extrai uma evidência a mais a partir desse exemplo ao mostrar que ocorre nas *imitações* de Virgílio por outros poetas latinos algo similar àquilo que vimos ocorrer nas *traduções* latinas de poemas gregos: poetas como Lucano (IV, 635), Valério Flaco (VII, 166), Estácio (*Theb.* X, 612; XI, 65; XI, 310), Sílio Itálico (II, 585; III, 191) e o autor do *Culex* (164), ao imitar Virgílio, reproduzem também esse efeito. Aqui nas *Metamorfoses*, portanto, Ovídio joga com essa tradição dos “versos-cobra” primeiro para nos fazer ver o tamanho excepcional de Píton, transcendendo em muito o espaço habitual de um verso, depois para nos mostrar como Apolo a reduziu a seu devido lugar.

No verso 449, podemos especular se não há deliberada exploração da paronomásia entre o verbo *capiebat* e o substantivo *caput*, de modo que a posição do verbo cercado pelo sintagma *aesculeae frondis* (“grinalda de carvalho”) mimetizaria o cingir da cabeça (*caput*) pela grinalda. Logo a seguir, entre os versos 450 e 451, a posição estratégica de *crine* gera uma dupla leitura. Imediatamente, remete à longa cabeleira (*longo crine*) tradicionalmente atribuída a Febo Apolo (os raios do sol), mas também, por sua localização ambígua, remete à ramagem de qualquer árvore (*crine de qualibet arbore*)²⁶⁶ com que o deus cingia (*cingebat*) suas têmporas (*tempora*), gerando, assim mais um cercamento mimético.

Apolo e Cupido (452-473)

²⁶⁶ Com efeito, uma das acepções do verbo *crinio* é justamente “cobrir com algo à guisa de cabelo”, como podemos ver no curto verbete *crinio* do Oxford Latin Dictionary (GLARE, 2016): “To deck with or as with hair”. O verbete remete a dois passos de Estácio (*Theb.* IV, 217 e *Silv.* IV, 5, 10) em que o verbo é usado metaforicamente para referir-se à cobertura das árvores.

Ao encontrar Cupido, igualmente arqueiro, o inflado Apolo gaba-se de seu feito e desdenha as capacidades do jovem filho de Vênus:

Primus amor Phoebi Daphne Peneia, quem non
fors ignara dedit, sed saeva Cupidinis ira,

Delius hunc nuper, victa serpente **superbus**,

455. viderat adducto flectentem cornua nervo
'quid' que 'tibi, **lascive** puer, cum fortibus armis?'
dixerat: 'ista decent **umeros gestamina nostros**,
qui dare certa ferae, dare vulnera possumus hosti,

qui modo pestifero tot iugera ventre prementem
460. stravimus innumeris tumidum Pythona sagittis.

tu face nescio quos esto contentus amores
inritare tua, nec laudes adsere nostras!"

filius huic Veneris 'figat tuus omnia, Phoebe,
te meus arcus' ait; 'quantoque animalia cedunt
465. cuncta deo, tanto minor est tua gloria nostra.'
dixit et eliso percussis aere pennis
inpiger **umbrosa** Parnasi constitit **arce**
eque **sagittifera** prompsit duo tela pharetra
diversorum operum: fugat hoc, facit illud amorem;

470. quod facit, auratum est et cuspidem fulget acuta,
quod fugat, obtusum est et habet sub harundine
plumbum.

hoc deus in nympha Peneide fixit, at **illo**
laesit Apollineas traiecit *per ossa* medullas;

O primeiro amor de Febo foi Dafne, filha de Peneu. Esta paixão não foi obra de um cego acaso, mas do violento rancor de Cupido.

O deus de Delos, orgulhoso da recente vitória sobre a serpente, vira Cupido a dobrar o arco, retesando-lhe a corda, e disse: "Que tens tu a ver, jovem folgazão, com essas pesadas armas? Isso são apetrechos mais próprios para os meus ombros, pois posso ferir certamente uma fera ou um inimigo.

Ainda agora abati com incontáveis setas a soberba Píton que cobria com seu pestífero ventre tão grande extensão de terra.

Satisfaz-te tu em espicaçar com a tua tocha não sei bem que amores e não te candidates a glórias que só a mim pertencem!"

Responde-lhe o filho de Vênus: "Olha, Febo, teu arco pode ferir tudo. O meu vai ferir-te a ti. Quanto os animais são inferiores a um deus, tanto a tua glória é inferior à minha". Assim falou e, cortando o ar com o batimento das asas, chega num instante ao frondoso cimo do Parnaso.

De sua aljava cheia tira duas setas com funções distintas. Uma afugenta, a outra faz brotar o amor.

A que o faz nascer é dourada, com uma ponta aguda e brilhante. A que o afugenta é romba e tem chumbo no coração da cana.

Esta cravou-a o deus na ninfa, filha de Peneu. Com aquela feriu a medula de Apolo, varando-lhe os ossos.

No verso 452, *primus* ("primeiro") ocupa a primeira posição no verso, conforme percebera Lateiner (1990, p. 210). Também, como aponta Hasegawa (2018, p. 200), já aqui Ovídio sinaliza sutilmente para a precedência de Cupido/Amor sobre Apolo, ao fazer *primus amor* preceder *Phoebi*²⁶⁷. No verso 454, confirmando o que observamos no verso 447, a gigante serpente, agora vencida (*victa serpente*) aparece encolhida. A justaposição no sintagma referente à serpente, destaca, pelo contraste, a grandeza do deus agora orgulhoso (*Delius superbus*), cujos elementos aparecem agora nos extremos do verso, tendo a *victa serpente* devidamente dominada em seu centro. A oposição com o que vimos nos versos 441 a 443 é, portanto, completa, já que lá era o deus portador do arco (*deus arcitenens*) que aparecia encolhido diante da grandeza do oponente. Já nesse trecho, o leitor atento à sintaxe mimética antecipará a ironia que será descrita apenas mais adiante: se o soberbo Apolo (*Delius superbus*)

²⁶⁷ Como vimos no início do capítulo 4, Hasegawa (2019b) também recolhe alguns exemplos com *primus* em Horácio.

domina a vencida serpente (*victa serpente*), sem o perceber, já agora é enredado pelas artimanhas de Cupido, já que *hunc flectentem* aparece cercando de longe o *superbus*: também pelo arranjo das palavras Ovídio constrói uma gradação, pois Apolo inicialmente enfrentava apenas gamos e cabras (442), depois teve que enfrentar a colossal Píton, que lhe obrigou a gastar todas as suas flechas, até por fim enfrentar um inimigo maior do que ele, ironicamente, o jovem Cupido. A disposição das palavras antecipa em 9 versos a resposta que Cupido dará a Apolo apenas nos versos 463-465:

filius huic Veneris 'figat tuus omnia, Phoebe,
te meus arcus' ait; 'quantoque animalia cedunt
cuncta deo, tanto minor est tua gloria nostra.'

Responde-lhe o filho de Vênus: “Olha, Febo, teu arco pode
ferir tudo. O meu vai ferir-te a ti. Quanto os animais são
inferiores a um deus, tanto a tua glória é inferior à minha”.

O efeito torna-se ainda mais interessante quando observamos se inflar a soberba de Apolo em suas falas imediatamente precedentes. No verso 457, zombando do fato de que Cupido se utilize dos mesmos apetrechos (*gestamina*) que ele próprio, mostra-lhe que eles convêm (*decent*) antes a seus próprios ombros (*umeros nostros*). Nos versos 459 e 460, ao relatar seu feito recente, o próprio deus engrandece-o também com o acúmulo de recursos da sintaxe mimética. O *pestifero ventre* se estende literalmente através de *tot iugera* (“tantas geiras”). Para a representação da inchada Píton (*tumidum Pythona*), acumulam-se palavras longas: *prementem tumidum Pythona* já é em si um sintagma longo, contendo nove sílabas, 23 letras, sendo 4 'm', consoante cuja representação gráfica é alongada, e ainda está disperso ao longo de dois versos. Além dessas três palavras longas diretamente referentes a Píton, todo o trecho abarcado pelo sintagma referente à serpente, da última palavra do verso 459 à penúltima palavra do verso 460, é constituído exclusivamente por palavras longas (além das já mencionadas, também *stravimus*, *innumeris* e *sagittis*) e, fora do sintagma, no verso 459, aparece ainda a tetrassilábica *pestifero*. Também a justaposição dos dois adjetivos (*innumeris* e *tumidum*), indicando grandeza e grande quantidade e ocupando o centro do verso 460, uma no fim do primeiro hemistíquio e a outra no começo do segundo, parece significativa nesse sentido. Ao mesmo tempo, a amplitude do cercamento também sugere o quanto a serpente é capaz de apertar (*premere*) com seu corpo. Mas, por fim, o deus finaliza a narração do seu feito mostrando como suas inúmeras flechas (*innumeris sagittis*) atravessaram a inchada Píton (*tumidum Python*). A fala de Apolo é digna do deus da poesia em busca da amplificação poética de seus feitos.

O trecho ainda prossegue rico em sintaxes miméticas, com a alternância entre os sintagmas *eliso aere* e *percussis pennis* (este último enfatizado pela aliteração) no verso 466

reproduzindo o bater das asas, e a aljava portadora de flechas (*sagittifera pharetra*) contendo de fato as duas flechas (*duo tela*) usadas por Cupido. Por fim, nos versos 472-473, tanto a ninfa filha de Peneu (*nympha Peneide*) como Apolo (aqui representado na forma adjetiva *Apollineas*) são atravessados pelas palavras que se referem aos dardos de Cupido (*hoc, illo, traiecta*).

Apolo e Dafne. Apresentação de Dafne (474-489)

O trecho prossegue com a apresentação de Dafne e sua história que precede o encontro com o deus:

protinus alter amat, fugit altera nomen amantis.

475. silvarum **latebris captivarum**que ferarum
exuviis gaudens innuptaeque aemula Phoebes:
vitta coercebat positos sine lege capillos.
multi illam petiere, illa aversata petentes
inpatiens expersque viri nemora avia lustrat

480. nec, quid Hymen, quid Amor, quid sint conubia
curat.

saepe pater dixit: 'generum mihi, filia, debes,'
saepe pater dixit: 'debes mihi, nata, nepotes';

illa velut crimen taedas exosa iugales

pulchra **verecundo suffuderat ora rubore**

485. inque patris **blandis** haerens **cervice lacertis**
'da mihi **perpetua**, genitor carissime,' dixit
'**virginitate** frui! dedit hoc pater ante Dianae.'

ille quidem obsequitur, sed te decor iste quod optas
esse vetat, votoque tuo tua forma repugnat:

Logo um se enamora. Só de ouvir a palavra amante, logo a outra foge.

Êmula da casta Febe, comprazia-se ela com os recônditos da floresta e com os despojos da caça.

Com uma fita, prendia os cabelos caídos ao acaso.

Quiseram-na muitos. Ela, desdenhando deles, livre sem paciência para um marido, percorre os solitários bosques

sem querer saber o que sejam Himeneu, amor e o casamento.

Tantas vezes o pai lhe dissera: "Filha, deves-me um genro".

O pai lhe dissera outras tantas vezes: "Deves-me, filha, uns netos".

Odiando ela as tochas nupciais como se fora um crime, cobrira seu belo rosto de um rubor envergonhado e, lançando seus ternos braços ao pescoço do pai, diz-lhe:

"Consente, pai querido, que eu perpetuamente goze da minha virgindade. Já antes o pai de Diana lhe consentiu o mesmo".

Ele consentiu, mas não consente a tua elegância que sejas o que pretendes! Com teu voto contende a tua beleza.

No verso 475, tanto *latebris* ("esconderijo, refúgio") como *captivarum* ("das cativas") aparecem na parte mais interna do verso, cercados pelos outros elementos, numa manifestação de cercamento que Lateiner (1990, p. 221) classifica mais especificamente como "encobrimento" (*concealment*) e de que já vimos outro exemplo em *Met. I*, 388. Vale a pena observarmos em conjunto os usos de *latebrae* neste primeiro livro das *Metamorfoses*. Além desta no verso 475, temos mais três ocorrências:

Maenala| transie|ram **latebris** **horrenda** fe|rarum
(*Met. I*, 216)

Tinha passado Mênalo, horrível esconderijo de feras

interea repetunt **caecis obscura latebris**
verba datae sortis secum inter seque volutant.

Entretanto, meditam na resposta do oráculo, envolta em profundo mistério

(*Met.* I, 388)

quodsi| sola ti|mes **late|bras** intrare ferarum,
praeside tuta deo nemorum secreta subibis,
(*Met.* I, 593)

Se tu receias entrar sozinha num esconderijo de feras,
na companhia de um deus irás segura até o fundo do
bosque

Em *Met.* I, 216 e *Met.* I, 593, as formas de *latebrae* aparecem exatamente no centro do verso, começando na segunda metade do terceiro pé e terminando na primeira metade do quarto pé. No primeiro caso, há ainda cercamento com *Maenela horrenda*. Em *Met.* I, 388, a própria semântica do trecho justifica a nova disposição, já que Ovídio não está utilizando a palavra em seu sentido primário de esconderijo, mas em um sentido secundário, metafórico, em que a palavra passa a significar “mistério, obscuridade”. Aqui, são as obscuras palavras (*obscura verba*) do oráculo que aparecem “envoltas em profundo mistério” (*caecis latebris*) e Ovídio salienta o significado do adjetivo (*obscura*) deixando-o de fato envolto em *caecis latebris*. Já na ocorrência do verso 475, que ora comentamos, a palavra perde a posição estritamente central por ter que dividir a centralidade com outra que por seu próprio significado também pode ser mimeticamente apresentada em meio a um encobrimento, algo que, neste primeiro livro das *Metamorfoses*, observamos também no verso 184:

inicare **anguipedum** captivo **bracchia** caelo.

os monstros anguípedes se preparavam para enlaçar em seus
braços o céu cativo

Retornando à descrição de Dafne, o verso 483 estabelece um contraste com a fala de Apolo a Cupido no verso 461:

tu face nescio **quos** esto contentus **amores**

Satisfaz-te tu em espicaçar com a tua tocha não sei bem que
amores

illa velut crimen **taedas** exosa **iugales**

Odiando ela as tochas nupciais como se fora um crime

O contraste é bem marcado pela relação entre os pronomes *tu* e *illa* na cabeça dos respectivos versos. No primeiro, o adjetivo aparece em sua forma masculina em meio a *nescio quos amores* (“não sei que amores”); no segundo, em lugar similar, em meio às tochas nupciais (*taedas iugales*) aparece em forma feminina; o primeiro, contente (*contentus*) com sua posição, animado por amores; a segunda, odiando sua posição em meio a ritos matrimoniais.

No verso 484, o rubor envergonhado (*verecundo rubore*) espalha-se e cobre (*suffunderat*) o rosto (*ora*) de Dafne. No verso 485, o abraço é reproduzido pelos ternos braços do pai (*patris*

blandis lacertis) em volta do pescoço (*cervice*) da filha. Entre os versos 486 e 487, a disjunção dos elementos do sintagma *perpetua virginitate* enfatiza a ideia de eternidade. Por fim, no verso 489, a estrutura quiásmica, com *tuo* em oposição a *tua* no centro, seguidos dos respectivos substantivos (*voto* e *forma*) mais para perto das bordas e, a seguir, dos verbos (*vetat* e *repugnat*) salienta o embate entre as duas forças.

Apolo e Dafne. Descrição do estado de Apolo (490-503)

Para realizar de forma mais completa o contraste já prenunciado na oposição entre os versos 461 e 483, Ovídio prossegue com a descrição do estado apaixonado do deus. Essa transformação do guerreiro em amante elegíaco ecoa a transformação da obra de Ovídio de épica guerreira (hexamétrico) em elegia amorosa (dístico elegíaco) em *Am. I*, 1, 1-4, a que já nos referimos no comentário ao próêmio de *Metamorfoses*:

490. Phoebus amat visaeque cupit conubia Daphnes,
quodque cupit, sperat, suaque illum oracula fallunt,

utque leves stipulae demptis adolentur aristis,
ut facibus saepes ardent, quas forte viator

vel nimis admovit vel iam sub luce reliquit,
495. sic deus in flammas abiit, sic pectore toto
urit et sterilem sperando nutrit amorem.
spectat **inornatos** collo pendere **capillos**

et 'quid, si comantur?' ait. videt igne micantes

sideribus similes oculos, videt²⁶⁸ oscula, quae non
500. est vidisse satis; laudat digitosque manusque
braccia|que et nul|dos **medi|a** plus| parte la|certos;
si qua latent, meliora putat. fugit ocior aura
illa levi neque ad haec revocantis verba resistit:

Febo está apaixonado. Ao ver Dafne, quer unir-se a ela.
E o que ele deseja, espera-o. Seus próprios oráculos o enganam.

Como arde o restolho depois da ceifa das espigas,
como ardem as sebes por causa do facho que o viajante
aproximou demais

ou abandonou ao nascer o dia, assim se inflama o deus,
assim ele se abrasa no fundo do seu coração
e, esperando, alimenta o enganoso amor.

Contempla os cabelos da ninfa, que, em desalinho, caem
sobre o dorso

e diz: "O que seria se penteados fossem!". Vê-lhe os olhos
brilhantes de fogo,

que parecem astros. Vê-lhe a boca, que não se cansa de
olhar. Elogia-lhe os dedos, as mãos,

o antebraço, os braços, em grande parte desnudos.

A parte coberta mais perfeita lhe parece ainda. Ela afasta-se, mais célere do que a leve brisa, e não se detém às palavras do deus, que a chama:

No verso 496, o estéril amor (*sterilem amorem*) que é nutrido pela espera (*sperando*) se prolonga e dialoga diretamente com o conselho do *praeceptor amoris* em *Rem.* 91-92:

Principiis obsta; sero medicina paratur,

Resiste nos primórdios; tardiamente se busca remédio, quando

²⁶⁸ O trecho é mais uma ilustração de aspecto que comentamos acima, associação da assonância em /i/ a trechos que se referem a fogos. Neste caso, temos pelo menos 11 ocorrências. Considerando que a alternância entre -es e -is como desinância do acusativo plural da terceira declinação ocorria ainda no período augustano, é possível que o texto de Ovídio trouxesse *micantis* e *similis*, o que elevaria a 13 o número das ocorrências de /i/ nesses dois versos, tornando ainda mais notável a assonância.

VIII, 107)	desalinhados
[...] et passis aram <u>complexa</u> capillis (<i>Met.</i> IX, 772)	e de cabelos desalinhados abraça o altar
prosilit et nondum totos <u>ornata</u> capillos (<i>Met.</i> XI, 385)	se precipita, sem acabar de pentear os cabelos ²⁶⁹
iniectos <u>umeris</u> <u>siccantem</u> sole capillos . (<i>Met.</i> XI, 770)	a secar ao sol os cabelos caídos sobre os ombros
cui dum pectendos praebet <u>Galatea</u> capillos . (<i>Met.</i> XIII, 738)	Um dia, apresentando-lhe Galatea seus cabelos para que lhos penteasse
iam rigidos pectis rastris, <u>Polypheme</u> , capillos . (<i>Met.</i> XIII, 765)	Polifemo, usas já o ancinho para penteares teus ásperos cabelos

Por fim, no verso 501, *media* aparece exatamente na posição central do verso, com os *nudos lacertos* dispostos de um e outro lado (v. LATEINER, 1990, p. 210-211).

Apolo e Dafne. Fala de Apolo (504-524)

Não surpreende que a fala do próprio deus da poesia, num contexto de cortejo amoroso, apareça carregada de efeitos sutis de sintaxe mimética. Se mais frequentemente a sintaxe mimética “reforça o conteúdo através da forma” (LATEINER, 1990, p. 208)²⁷⁰, por vezes, como veremos também com certos usos de *mora*, o arranjo das palavras diz algo diferente do que é dito pela mera semântica da frase. Esse efeito ilustra aqui o ardil do cortejador, que torna mais funda a queda do altivo Febo, deus da verdade, diante do poder de Cupido e, claro, estabelece uma intertextualidade com as obras do *praeceptor amoris*²⁷¹:

'nymphā, precor, Penei, mane! non insequor hostis;	“Ninfa, rogo-te, filha de Peneu, espera! Não te sigo como inimigo,
505. nymphā, mane! sic agna lupum , sic cerva leonem ,	espera, ninfa! Foge assim a ovelha do lobo, assim foge a corça ao leão,
sic aquilam penna <u>fugiunt</u> trepidante columbae , hostes <u>quaeque</u> suos : amor est mihi causa sequendi!	e, de asa trepidante, fogem assim as pombas à águia, cada qual fugindo a seu inimigo. Eu tenho o amor como causa de perseguição.
me mise rum! ne prona <u>cal das</u> in dignave laedi crura notent sentes et sim tibi causa doloris!	Ai de mim! Vê, não caias, ou que os espinhos não marquem tuas pernas, belas demais para serem feridas, e que eu não seja para ti causa de aflição! São ásperos os lugares por onde agora corres. Peço-

²⁶⁹ Note-se também nesse verso o cavalcamento mimético com o verbo *prosilit*.

²⁷⁰ “It also reinforces content through form”.

²⁷¹ Lateiner (1990, p. 221): “O encobrimento é uma arte louvada e praticada por Ovídio. Os *Amores* e a *Ars* exigem essa habilidade, até mesmo solicitam menos que a divulgação completa de outras partes. Nas *Metamorfoses*, deuses, homens e mulheres disfarçam-se e escondem-se para alcançar seus fins”. “Concealment is an art praised and practiced by Ovid. The *Amores* and the *Ars* require this skill, even request less than full disclosure from other parties. In the *Metamorphoses*, gods, men, and women disguise and hide themselves to compass their ends”.

510. aspera, qua properas, loca sunt: moderatius, oro,
curre fugamque inhiibe, moderatius insequar ipse.
cui placeas, inquire tamen: non incola montis,

non ego sum pastor, non hic armenta gregesque
horridus observo. nescis, temeraria, nescis,

515. quem fugias, ideoque fugis: mihi Delphica tellus
et Claros et Tenedos Patareaque regia servit;

Iuppiter est genitor; per me, quod eritque fuitque
estque, patet; per me concordant carmina nervis.

certa quidem nostra est, nostra tamen una sagitta

520. certior, in **vacuo** quae **vulnera pectore** fecit!
inventum 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!"

te, vai mais devagar, sustém a corrida! Eu próprio irei
mais devagar também.

Procura saber a quem agradaste! Não sou um serrano,
nem sou um pastor. Não apascento por aqui, como
pastor rude, nem vacas nem cabras. Não sabes,
imprudente, não sabes de quem foges e, contudo,
foges. Obedecem-me o país de Delfos, Claros,
Tênedos, e a casa real de Pátara.

É Júpiter o meu pai. Por mim se revela o que será, o
que foi e o que é. Por mim se harmoniza o poema
com o som da lira.

É certa a minha seta. Mais certa do que a minha
existe uma outra, que feriu o meu livre coração.

A medicina é invento meu. Por todo o mundo me
chamam salutar, pertence-me o poder das plantas.

Ai de mim, que o meu amor não há planta que o cure,
e as minhas artes, que a todos servem, não servem ao
dono".

Os versos 505-506 formam um díptico: no primeiro, perseguidor e presa aparecem duas vezes justapostos (*agna lupum* e *cerva leonem*) como que presentificando o desejo do deus, no segundo, porém, a aparição do verbo (*fugiunt*) apresenta-nos a separação (*aquilam [...]* *columbae*). Essa separação mimética inclusive justifica uma exceção com o sintagma *penna* + adjetivo (*trepidante*) que, como já vimos, frequentemente aparece cercado o portador das asas. No verso 507, o deus apresenta novamente o seu desejo ao representar as presas capturadas pelos perseguidores no cercamento *hostes quaeque suos*, em que cada [perseguida] aparece capturada por seus inimigos. Ao mesmo tempo em que, disfarçada e ambigualmente, Febo reclama das pernas (*crura*), chamando-as indignas (*indigna*) por permitirem que sua presa lhe escape, parece também desejar sua queda, aparecendo *cadat* no centro do verso e ocorrendo cavalgamento mimético com o sintagma *indigna crura*, tendo as pernas (*crura*) caído para o verso 509. Para não restar dúvidas de que Apolo se entrega a tais expedientes em sua corte, os versos 510-511 mostram-nos o deus tentando enganar a ninfa de maneira um tanto ridícula, tentando convencê-la a diminuir o passo com a promessa de que ele também correrá mais lentamente. Depois de alguns versos em que o deus se gaba para impressionar a ninfa, temos ainda um cercamento mimético no verso 520, onde as feridas (*vulnera*) aparecem de fato em meio ao livre coração (*vacuo pectore*) de Apolo.

Apolo e Dafne. Caça de Apolo e fuga de Dafne (525-542)

Tendo descrito a corrida conforme vista por Apolo, segue a descrição da corrida como de fato ocorrera:

525. Plura locuturum timido Peneia cursu
fugit cumque ipso verba imperfecta reliquit,

tum quoque visa decens; nudabant corpora venti,

obviaque adversas vibrabant flamina vestes,
et levis impulsos retro dabat aura capillos,

530. auctaque forma fugā est. sed enim non sustinet
ultra

perdere blanditias iuvenis deus, utque monebat
ipse Amor, **admisso** sequitur vestigia **passu**.
ut **canis** in *vacuo* leporem cum **Gallicus** *arvo*
vidit, et hic praedam pedibus petit, ille salutem;

535. **alter** inhaesuro similis **iam iamque** tenere
sperat et **extento** stringit vestigia **rostro**,
alter in ambiguo est, an sit comprehensus, et ipsis
morsibus eripitur tangentiaque ora relinquit:

sic deus et virgo est hic spe celer, illa timore.

540. qui tamen insequitur **pennis** adiutus **Amoris**,
ocior est requiemque negat tergoque fugacis
inminet et crinem sparsum cervicibus adflat.

Febo vai falando, enquanto a filha de Peneu,
assustada, prossegue a sua corrida e o deixa a falar
sozinho.

E ainda então lhe parecia bela. O vento desnudava-
lhe o corpo
e o sopro contrário lançava-lhe para trás os vestidos.
Uma leve brisa repuxava-lhe os cabelos para as
costas.

A fuga realçava a sua beleza. Mas o jovem deus já
não está disposto

a perder mais palavras de afeto e, instigado pelo
Amor, segue-lhe os passos, apertando o passo.

Como um cão da Gália, quando avista uma lebre em
terreno aberto, confia ele às pernas a possibilidade de
alcançar a presa, e esta a elas confia a sua salvação;
um, prestes a alcançá-la, espera logo tê-la e, de
pescoço estendido, reforça a corrida;

a outra, sem saber se foi apanhada,
furta-se às dentadas e deixa para trás as fauces que a
roçam já.

Assim se passa com o deus e a virgem. Ele, veloz, em
razão da esperança; ela, em razão do medo.

O perseguidor, levado pelas asas do Amor,
é mais rápido, recusa o cansaço, está já sobre a
fugitiva, aspira-lhe o cabelo caído pelas costas.

No verso 525, a temerosa corrida (*timido*) separa (ainda que bem pouco) a filha de Peneu (*Peneia*) do seu perseguidor que continua a falar (*locuturum*). Lateiner (1990, p. 228), já nos fazia notar que “verbos de perseguição ou corrida costumam empregar este tropo; a pessoa no extremo direito do verso estando ‘à frente’”²⁷². O verso 526 tem construção paralela à do verso 438: ambos terminam em formas do verbo *relinquo* na terceira pessoa do singular (*reliquit*, *relinquit*) cujo sujeito é Dafne. Em ambos os casos, o sujeito é retomado do verso anterior (*Peneia*, *alter*), em ambos os casos aquilo que é deixado para trás aparece imediatamente antes do verbo *relinquo* na forma de um sintagma com seus elementos justapostos (*verba imperfecta*, *tangentia ora*). Tudo isso converge para salientar que a ninfa continua escapando do deus. Entre os versos 528 e 529, mais um paralelismo. Ambos começam por adjetivo + conjunção/partícula aditiva (*-que*, *et*), e em ambos temos o entrelaçamento de dois sintagmas (*obvia flamina* e *adversas vestes* no primeiro, *levis aura* e *impulsos capillos* no segundo): o paralelismo reforça o vento a passar entre os cabelos e, do mesmo modo, entre as vestes de Dafne.

Os versos 531-532 falam-nos diretamente da submissão de Apolo a Cupido (*Ipse Amor*) e mostra-nos o aprestado passo (*admisso passu*) de Apolo correr por sobre as pegadas (*vestigia*)

²⁷² “Verbs of chasing or racing commonly employ this trope; the person at the right extreme of the line being ‘ahead’”.

deixadas por Dafne, num efeito similar àquele que podemos ver em Ênio (*Ann.* 356 Sk.), Virgílio (*Aen.* V, 502) e Sílio Itálico (I, 316), onde, segundo Dainotti (2012, p. 180-181), “podemos visualizar não só um dardo, mas também seu movimento”:

missaque per pectus dum transit striderat hasta	a lança arremessada soa enquanto trespassa o busto
primaque per caelum nervo stridente sagitta Hyrtacidae iuvenis [...]	a flecha do jovem Hitárcida, ressoando a corda do arco, é a primeira através do céu [...]
permissum ventis abscondit in aera telum ²⁷³	lançou no ar o dardo a perder de vista pelos ventos

No verso 533, temos uma dupla iconicidade: ao mesmo tempo em que o cão da Gália (*canis Gallicus*) cerca a lebre (*leporem*), ambos, caça e caçador, estão dentro do campo aberto (*vacuo arvo*). Entre os versos 535 e 537 temos duas repetições (*iam* e *alter*). A primeira salienta o sentido de urgência na busca de Apolo. A segunda cria o contraste entre os dois que igualmente correm, porém por razões diversas, lembrando-nos *Am.* II, 19, 36, em que também temos duas repetições, porém com uma simetria mais evidente:

quod sequitur, fugio; quod fugit, ipse sequor. fujo do que persegue; persigo eu mesmo o que foge

No verso 536, a extensão do focinho (*extento rostro*) aparece na forma de uma separação mimética do sintagma. Por fim, no verso 540, o deus que já aparecera nos versos 532-533 tangido por Cupido (*ipse Amor*), aparece levado pelas asas do Amor (*pennis Amoris*) sendo o sintagma cercante reforçado por homeoteleuto.

Apolo e Dafne. A metamorfose de Dafne (544-567)

Por fim, não conseguindo escapar do deus, Dafne pede para ser transformada em árvore:

viribus absumptis expalluit **illa** citaeque
545. victa labore *fugae* **spectans** Peneidas undas
 'fer, pater,' inquit 'opem! si flumina numen habetis,
qua nimium placui, mutando perde **figuram!**
 vix prece finita torpor gravis occupat artus,
 mollia **cinguntur tenui praecordia libro,**
550. in frondem crines, in ramos brachia crescunt,

Consumidas as forças, ela empalidece. Vencida pela canseira de tão veloz fuga, olhando as águas do Peneu, grita: “Pai! Socorro! Se é que vós, os rios, tendes algum poder divino, destrói e transforma essa aparência pela qual agradei tanto”. Mal havia acabado a prece, invade-lhe os membros pesado torpor, seu elegante seio é envolvido numa fina casca, cresce-lhe a ramagem no lugar dos cabelos e os ramos no lugar dos braços.

²⁷³ Note-se a ideia de atravessamento presente nos três casos.

pes modo tam **velox** pigris radicibus haeret,
ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa.

Hanc quoque Phoebus amat **posita**que in stipite
dextra

sentit adhuc trepidare novo sub cortice **pectus**

555. complexusque **suis ramos** ut membra **lacertis**
oscula dat ligno; **refugit** tamen oscula **lignum**.

cui deus 'at, quoniam coniunx mea non potes esse,
arbor eris certe' dixit 'mea! semper habebunt

te coma, **te** citharae, **te** nostrae, **laure**, pharetrae;

560. tu ducibus Latiis aderis, cum laeta Triumphum
vox canet et visent **longas** Capitolia **pompas**;

postibus Augustis eadem fidissima custos
ante foljes stalbis **medi**amque tutebere quercum,
utque meum **intonsis** caput est iuvenale **capillis**,

565. tu quoque **perpetuos** semper gere frondis
honores!

finierat Paean: **factis** modo laurea **ramis**
adnuat utque caput visa est agitasse cacumen.

O pé, tão veloz ainda agora, fica preso qual forte raiz.
A sua cabeça é copa de árvore. Só o brilho nela se
mantém. E Febo ainda a ama. Pousando-lhe no tronco a
mão,

sente ainda o palpitar do coração sob a nova casca. E,
abraçando os ramos no lugar dos membros,
beija a madeira. Mais, ao beijo, a árvore retrai-se.
Diz-lhe o deus: “Já que não podes ser minha mulher,
serás certamente a minha árvore. Estarás sempre,
loureiro, na minha cabeleira, na minha cítara e na minha
aljava. Acompanharás os generais do Lácio, quando
alegres vozes entoarem cantos de triunfo e o Capitólio
vir à sua frente os longos cortejos.

Elevar-te-ás, guardiã, fiel, frente às portas de Augusto e
protegerás a coroa de carvalho que a encima.

Como a minha cabeça, de cabelos intonsos, mantém a
juventude,

mantém tu também a glória de uma folhagem

permanente”. Acabara Peã de falar. O loureiro anuiu com
a fronde nova

e o deus viu-o agitar a copa como se fora a cabeça.

No verso 545, é interessante notar a ausência de cercamento com o sintagma *Peneidas undas*, ausência que condiz com o fato de que a ninfa não se encontrava dentro das águas. Em vez disso, ela encontra-se à beira do rio, olhando-o, e isso é mimetizado pela justaposição de *spectans* a *Peneidas undas*. No verso 547, a aparência ocorre mais uma vez em disposição cercante. No verso 549, o seio (*praecordia*) da ninfa aparece literalmente cingido (*cingitur*) pela fina casca (*tenui libro*). No verso 551, a separação que mimetiza o movimento dos pés velozes (*velox pes*) dá lugar à justaposição que mimetiza as ociosas raízes (*pigris radicibus*). No verso 554, esse efeito poderia se repetir com *novo cortice* a cercar *pectus*, porém, talvez para salientar a casca que agora separa o coração da ninfa (*pectus*) da mão (*dextra*) de Febo (*Phoebus*), Ovídio não o repete. No verso 555, Febo abraça com seus braços (*suis lacertis*) os ramos. Nos versos 559-560, além de demonstrar a insistente monomania do apaixonado, a reiteração das referências a Dafne na boca de Apolo (*te, te, te, laurus, tu*) também permite uma reiterada justaposição e um reiterado entrelaçamento entre a árvore e as coisas de Apolo (*coma, chitarae nostrae, pharetra*). No verso 561, a extensão das *longas pompas* aparece na forma de uma separação mimética. No verso 563, *mediam* ocupa exatamente a posição central.

Por fim, nos versos 564-567, temos um interessante funcionamento conjunto: no verso 564, a juvenil cabeça (*caput*) do deus aparece envolta por seus cabelos não-cortados; no verso 565, o paralelismo com o anterior é indicado por *tu quoque* (“tu também”) e confirmado pela aparição de *frondis* cercado por *perpetuos honores*, estabelecendo comparação entre as folhas da árvore e os cabelos de Febo. O paralelo é confirmado no verso 566, onde o loureiro (*laurus*)

aparece cercado pelos [cabelos] que se tornaram ramos (*factis ramis*) e, de maneira ainda mais interessante, no verso 567, onde o poeta nos avisa que a copa (*cacumen*, anáfora sinonímica para *frons*)²⁷⁴ foi vista (*visa est*) a agitar-se como se fosse a cabeça (*utque caput*). De fato, vimos *frondis* em lugar de *caput* no verso 565, substituição reforçada ainda pela paronomásia entre *frondis* (“copa”) e *frontis* (“testa”). A aparição do verbo *videre* como pista para o leitor não é novidade, já que, ao analisar o entrelaçamento mimético em *Aen. II*, 609 (*vides mixtoque undantem pulvere fumum*), Dainotti (2012, p. 188) aponta que:

o caráter visual da passagem é também assinalado pela semântica do verbo *vides* (“vês”), um convite feito pela deusa Vênus a seu filho Eneias, mas também o convite implícito feito pelo poeta ao leitor para visualizar a cena: paredes e torres colapsaram e a fumaça (*fumum*) ainda paira (*undantem*) no ar, misturada (*mixto*) com a poeira (*pulvere*)²⁷⁵.

Io. Transição/introdução (568-587)

Concluída a narrativa sobre Dafne, Ovídio faz uma transição para a narrativa sobre outra ninfa, Io:

Est nemus Haemoniae, **praerupta quod undique claudit silva**: vocant Tempe; per quae **Peneos** ab imo

570. effusus Pindo spumosis volvitur undis

deiectuque gravi tenues agitantia fumos

nubila conducit summisque adspergine silvis
inpluit et sonitu plus quam vicina fatigat:
haec domus, haec sedes, haec sunt penetralia magni
575. amnis, in his residens **facto** de cautibus **antro**,
undis iura dabat **nymphisque colentibus undas**.
conveniunt illuc popularia flumina primum,
nescia, gratentur consolenturne parentem,

populifer Sperchios et inrequietus Enipeus
580. Apidanosque senex lenisque Amphrysos et Aeas,
moxque amnes alii, qui, qua tulit inpetus illos,

in mare deducunt fessas erroribus undas.
Inachus unus abest **imoque reconditus antro**
fletibus auget aquas natamque miserrimus Io
585. luget ut amissam: nescit, vitane fruatur

Em Hemônia há um prado que uma escarpada floresta circunda em toda a volta. Chama-se Tempe. O Peneu, que nasce

no sopé do Pindo, faz rolar pelo meio dele as suas espumosas águas.

De uma funda queda, faz levantar nuvens de leves vapores,

que voltam a cair em gotículas sobre a copa das árvores e, com o estrondo, perturba para lá das zonas vizinhas.

É esta a morada, esta a residência, este o santuário do grande rio. Sentado numa gruta cavada na rocha, aí dava ordem às águas e às ninfas que habitam as águas.

Os rios reúnem-se ali, e, primeiro, os das redondezas, sem saberem se devem felicitar ou devem consolar aquele pai:

o Esperquiu, ladeado de choupos, o turbulento Enipeu, o velho Apídano, o ameno Anfriso e o Eante.

Vêm depois os outros que, por onde quer que o seu ímpeto os leve,

conduzem para o mar as águas cansadas de andanças.

Só Ínaco falta. Escondido no fundo da gruta

com as suas lágrimas aumenta as suas águas, e o infeliz chora Io, a filha, como se fora perdida. Não sabe se

²⁷⁴ Lembremos que já no verso 552 o poeta nos avisara: *ora cacumen habet*.

²⁷⁵ “The visual character of the passage is also signalled by the semantics of the verb *vides* (‘you see’), an invitation by the goddess Venus to her son Aeneas, but also the poet’s implicit invitation to the reader to visualize the scene: walls and towers have collapsed and the smoke (*fumum*) stil hangs (*undantem*) in the air, mixed (*mixto*) with dust (*pulvere*).

<p>an sit apud manes; sed quam non invenit usquam, esse putat nusquam atque animo peiora veretur.</p>	<p>desfruta da vida ou se está junto dos manes. Mas, ao não a encontrar em parte nenhuma, crê que não está em nenhuma parte e, em seu espírito, receia o pior.</p>
---	--

O trecho começa por um cercamento mimético reforçado pelas palavras *undique* e *claudit*: de fato, a escarpada floresta (*praerupta silva*) “fecha” o pronome relativo *quod* (que retoma *nemus*) de toda parte. Acrescente-se que o cavalgamento que separa o sintagma *praerupta silva* entre dois versos parece representar o significado do adjetivo *praerupta*. Do mesmo modo, entre os versos 569 e 570, o cavalgamento com o sintagma *Peneos effusus* pode, talvez, representar o movimento sempre descendente do rio. Mais claramente marcada é a funda queda (*deiectu gravi*) que inicia o verso 571, com o elemento *de-*, efeito que já observamos em diversas ocasiões. No verso 575, temos *facto antro* cercando *de cautibus* (“rochedo”), quando esperaríamos vê-lo cercar *residens*, a iconizar o grande rio (*magni amnis*) sentado no meio da caverna. Se aqui o cercamento mimético não se concretiza, logo a seguir, no verso 583, ele se concretiza duplamente. *Reconditus* (“escondido”) aparece encoberto pela funda gruta (*imo antro*), numa ilustração do seu significado, ao mesmo tempo em que o cercamento com *imo antro* imita a disposição espacial dos objetos referidos, estando Ínaco escondido dentro da gruta²⁷⁶. Esse efeito é frequente não só em Ovídio, mas também em diversos poetas augustanos e posteriores²⁷⁷, como já vimos, por exemplo em um dos fragmentos de Varrão Atacino que observamos no capítulo 3²⁷⁸. Por fim, no verso 576, as ninfas que habitam as águas (*nymphisque colentibus undas*) aparecem de fato entre duas ocorrências do substantivo *unda* nos dois extremos do verso.

Io. A corte de Júpiter (588-600)

Já vimos, entre os versos 504 e 524, o deus Apolo tentando impressionar a ninfa Dafne. Agora é a vez de observamos o próprio Júpiter cortejar com suas palavras uma ninfa e, nesse caso, temos um ingrediente a mais na possibilidade de contrastar de um lado o comportamento verbal do deus soberano em fúria (versos 181-243) e tratando de assunto grave, do outro lado o mesmo deus em momento menos elevado:

²⁷⁶ Compare-se com *Met.* III, 273: [...] *fulvae recondita nube*.

²⁷⁷ Cf. *Met.* III, 14, 31, 37; XI, 147, 251, 610; XIII, 47.

²⁷⁸ Fragmento 125: *Dictaeo* [...] *nympha sub antro*.

Viderat a *patrio redeuntem Iuppiter illam flumine* et 'o virgo Iove digna *tuoque beatum*
590. *nescio quem factura toro*, pete' dixerat **'umbras**
 altorum *nemorum*' (et *nemorum monstraverat umbras*)

'dum calet|, et **medi|o sol|** est *al|tissimus| orbe!*
 quodsi |sola ti|mes **late|bras** in|trare fe|rarum,
praeside tuta deo nemorum secreta subibis,

595. nec de plebe deo, sed qui caelestia magna
 sceptris manu teneo, sed qui vaga fulmina mitto.
 ne fuge me!' fugiebat enim. iam pascua Lerna
 consitaque arboribus Lyrcea reliquerat arva,
 cum deus inducta **latis** caligine **terras**

600. occuluit tenuitque fugam rapuitque pudorem.

Tinha-a visto Júpiter quando regressava do rio paterno e havia lhe dito: "Ó donzela, bem digna de Júpiter, tu que em teu leito tornarás feliz seja ele quem for, busca a sombra dessas árvores altas (e mostra-lhe a sombra das árvores) enquanto o sol queima e está a pique.

Se tu receias entrar sozinha no esconderijo de feras, na companhia de um deus irás segura até o fundo do bosque.

E não é na companhia de um deus da plebe, mas na minha, que empunho o poderoso cetro celeste, na minha, que lanço o raio errante. Não fuja de mim". Mas ela fugia. Deixara já para trás os prados de Lerna e os campos de Lirceu cobertos de arvoredo, quando o deus cobriu a extensão da terra de uma nuvem escura, lhe susteve a fuga e lhe roubou a honra.

Nos oito versos dessa fala de Júpiter, encontramos pelo menos cinco ocorrências de sintaxe mimética. Ainda antes do início da fala do deus, nos versos 588-589, temos o já conhecido cavalgamento com sintagma referente a um rio, neste caso *patrio flumine*. Também podemos ver como a ninfa (*redeuntem illam*), embora tendo sua passividade expressa pelo caso acusativo, captura Júpiter (*Iuppiter*). Entre os versos 589 e 590, já dentro da fala de Jove, a cama da ninfa aparece estendida (*tuo toro*), tendo sobre ela sua dona a fazer feliz (*factura beatum*) não se sabe quem (*nescio quem*), lembrando-nos novamente da obra do *praeceptor amoris*:

adposui **medio membra levanda toro**.
 (Am. I, 5, 2).

Coloquei os membros que precisavam de descanso em meio à cama²⁷⁹

Nos versos 590-591, mais uma vez um verbo relacionado à visão (*monstraverat*) indica a presença de efeito mimético: com a duplicação quase espelhada de *nemorum* e *umbras* Ovídio mostra as sombras dos bosques. No verso 592, o adjetivo *medio* não aparece no centro do verso, porém há duas boas razões para isso: no centro está o próprio sol (*sol est*) que se diz estar no vértice (*altissimus*) no momento descrito. Além disso, o altíssimo sol ocupa também posição central em meio ao sintagma *medio orbe*. No verso 593, *latebras* fica escondido no centro do verso, efeito que já observamos em detalhe no comentário ao verso 475. No verso 594, a ninfa aparece segura (*tuta*) cercada pelo deus que a vela (*praeside deo*). Zetzel (1974, p. 139-140), teorizando acerca da origem da *tmese* atribuída a Ênio (390 Skutsch), faz a seguinte observação:

²⁷⁹ A intertextualidade entre os dois textos ovidianos continua na referência à posição do sol e aos bosques.

Na *Ilíada* (IV, 235), encontramos o verso οὐ γὰρ ἐπὶ ψευδέσσι πατήρ Ζεὺς ἔσσειτ' ἄρωγός²⁸⁰. Paul Maas explicou ἐπιψευδέσσι como uma única palavra, e está provavelmente correto, mas nem todos os leitores antigos leram-no desse modo. Um escólio da tradição bT sobre esse verso oferece o comentário ἡ δὲ ἐπὶ πρὸς τὸ ἄρωγός [“ἐπὶ junto a ἄρωγός”]. Isso quer dizer que o escoliasta pensou que ἐπὶ e ἄρωγός eram um adjetivo simples, separado por tmese²⁸¹.

A estrutura que o escoliasta, ainda que incorretamente, vê em *Il.* IV, 235, com a tmese de ἐπαρωγός (“protetor”) cercando ψευδέσσι (“mentiras”) é bastante similar ao que vemos neste verso de Ovídio e àquilo que Lateiner (1990, p. 221) classifica como encobrimento (*concealment*). Note-se ainda que *praeside*, particípio do verbo *praesideo* (“ocupar o primeiro lugar, velar sobre”) ocupa o primeiro lugar no verso. Por fim, a extensão das terras percorridas (*latas terras*) aparece reforçada pela separação mimética.

Argo. Juno pede Io ao marido (601-688)

Na sequência, Juno estranha a ausência do marido e vai procurá-lo, forçando-o a disfarçar Io sob a aparência de uma vaca. Juno percebe o subterfúgio do marido e pede-lhe a vaca como presente:

Interea **medios** Iuno despexit in **Argos**
et noctis faciem nebulas fecisse volucres
sub nitido mirata die, non fluminis illas
esse, nec umenti sensit tellure remitti;
605. atque **suus coniunx** ubi sit circumspicit, ut quae
deprensi totiens iam nosset furta **mariti**.
quem postquam caelo non repperit, 'aut ego fallor
aut ego] laedor' alit de|lapsaque **ab |aethere| summo**
constitit in terris nebulasque recedere iussit.
610. coniugis adventum praesenserat inque **nitentem**
Inachidos vultus mutaverat ille **iuvenecam**;
bos quoque formosa est. speciem **Saturnia vaccae**,
quamquam invita, probat nec non, et cuius et unde
quoque sit armento, veri quasi nescia quaerit.
615. **Iuppiter** e terra genitam mentitur, ut auctor
desinat inquiri: petit hanc Saturnia munus.
quid faciat? crudele suos addicere amores,
non dare suspectum est: Pudor est, qui suadeat **illinc**,
hinc dissuadet Amor. victus Pudor esset Amore,
620. sed leve si munus sociae generisque torique

Entretanto, Juno baixou o olhar sobre Argos e estranhou que uma neblina ligeira provocasse a imagem da noite em dia claro. Pressentiu que não fosse do rio, nem saísse da umidade da terra. Olha em volta para ver onde está o marido, como quem conhece as suas traições, que já surpreendeu tantas vezes. Não o tendo encontrado no céu, diz: “Ou me engano, ou estou a ser traída”. Descendo do alto éter, pouso na terra e ordena às nuvens que se afastem. Júpiter havia pressentido a chegada da esposa e transforma a filha de Ínaco em cândida novilha. Mesmo como vaca era bela. A filha de Saturno, embora contrariada, admira a beleza da vaca e pergunta a quem pertence, de onde veio, de que manada é, como se não soubesse a verdade. “Nasceu da terra”, mentiu Júpiter, para pôr fim à inquirição. A filha de Saturno pede-lha como presente. Que fazer! É cruel entregar o seu amor. Não o dar é suspeito. Está de um lado, a vergonha, que o persuade; está do outro, o amor, que o dissuade. A vergonha seria vencida pelo amor. Mas se negasse à sócia da estirpe e do leite tão fraca

²⁸⁰ “Pois de mentiras não será auxiliador Zeus pai!” (tradução de Frederico Lourenço, 2013).

²⁸¹ “In the *Iliad* (4.235) we find the verse οὐ γὰρ ἐπὶ ψευδέσσι πατήρ Ζεὺς ἔσσειτ' ἄρωγός. Paul Maas has explained ἐπιψευδέσσι as a single word, and is probably correct, but not all ancient readers read it in that way. A scholium of the bT tradition on this verse offers the comment ἡ δὲ ἐπὶ πρὸς τὸ ἄρωγός. That is to say, the scholiast thought that ἐπὶ and ἄρωγός were a single noun, separated by tmesis”.

vacca negaretur, poterat non vacca videri!

Paelice donata non protinus exiit **omnem**
diva **metum** timuitque Iovem et fuit anxia furti,
donec **Arestoridae** servandam tradidit **Argo**.

dádiva como é uma vaca, poderia parecer que não era vaca.

Entregue a rival, a deusa não se livrou logo de todo temor. Receou de Júpiter e assustou-a o furto, até havê-la entregue à guarda de Argo, filho de Arestor.

No verso 601, Juno lança seu olhar em meio a Argos (*medios argos*). Ovídio mostra-nos como a deusa procurou (*circumspicit*) o marido por toda parte, através da reiteração das palavras referentes a ele no início do verso 605 (*deprensi*), no final do verso 605 (*mariti*) e no meio do verso 604 (*suus coniunx*). Entre os versos 608 e 609, temos mais um cavalgamento que reproduz o significado de um verbo que denota descida (*delapsa*) que, aqui, embora não apareça na costumeira posição inicial do segundo verso, aparece em posição de destaque: a descida acontece do alto éter (*ab summo aethere*), que aparece no verso superior, para a terra (*in terris*), que aparece no verso inferior. Nos versos 610-611, Júpiter encobre a filha de Ínaco (*Inachidos*) sob a aparência de uma cândida novilha (*nitentem iuvenecam*). No verso 612 (*speciem Saturnia vaccae*), Ovídio parece dar a Juno aparência condizente com seu epíteto homérico (βοῶπις, “olhos bovinos”). Lateiner (1990, p. 220) observa que “em *Am.* II, 19, 29-30, o nome Io está preso entre a colérica Juno e Jove, assim como a própria mulher intimidada”²⁸²:

dum servat **Iuno** mutata cornibus **Io**,
facta est, quam fuerat, gratior illa **Iovi**.

quando Juno monta guarda a Io, convertida em bezerra,
tornou-se ela mais aprazível do que antes fora a Júpiter.²⁸³

Aqui, entre os versos 612 e 615, esse efeito parece ser reproduzido, ainda que de forma bastante atenuada, aparecendo a vaca (*vaccae*) entre Juno (*Saturnia*) e Júpiter (*Iuppiter*). Entre os versos 618 e 619, ao encavalgar a frase *Pudor est, qui suadeat illinc, hinc dissuadet Amor*, Ovídio consegue reproduzir duplamente o cabo-de-guerra entre *Amor* e *Pudor*. Primeiro na própria estrutura simétrica da frase, em que se opõem no centro *illinc* (“de lá”) e *hinc* (“daqui”), a seguir, *suadet* (“convence”) e *dissuadet* (“dissuade”) e, nos dois extremos da frase, os dois agentes, *Pudor* e *Amor*. Depois, como a frase aparece dividida entre dois versos, Ovídio reproduz também a tensão entre *illinc* (na extrema direita do verso 618) e *hinc* (na extrema esquerda do verso 619). O homeoteleuto entre *Pudor* e *Amor* ainda ajuda a demarcar a tensão

²⁸² “At *Am.* 2.19.29-30, the name Io is trapped between bickering Juno and Jove, just like the cowed woman herself”. Note-se ademais, que não por acaso o nome da ninfa está contido tanto em **Iuno**, como em **Iovi**. Podemos conjecturar se com isso não se representa também o fato de os dois deuses transcenderem a condição de divindades menores como as ninfas e até mesmo se não seria significativo o fato de que aquilo que *Iovi* tem a mais do que *Io* é justamente a força ou violência (*vi/s*).

²⁸³ Tradução de Carlos Ascenso André (2011).

entre os dois agentes. O cavalgamento com o sintagma *omnem metum* nos versos 622-623, com o adiamento da aparição do substantivo *metum* reforça o fato de que a deusa não conseguiu se despojar imediatamente (*protinus*) desse medo. Por fim, no verso 624, Juno entrega Io para ser vigiada (*servandam*) por Argo, filho de Arestor (*Arestoridae Argo*).

Argo. Descrição de Argo, e Io transformada em vaca (625-641)

<p>625. <i>centum luminibus cinctum caput Argus</i> habebat inde suis vicibus capiebant bina quietem, cetera servabant atque in statione manebant. constiterat quocumque modo, spectabat ad Io, ante oculos Io, quamvis aversus, habebat.</p> <p>630. luce sinit pasci; cum sol tellure sub alta est, claudit et indigno circumdat vincula collo.</p> <p>frondibus arboreis et amarā pascitur herbā. proque toro terrae non semper gramen habenti incubat infelix limosaque flumina potat.</p> <p>635. illa etiam supplex Argo cum brachia vellet tendere, non habuit, quae brachia tenderet Argo, conataque queri mugitus edidit ore pertimuitque sonos propriaque exterrita voce est. venit et ad ri pas, ubi ludere saepe so lebat,</p> <p>640. Inachidas ripas novaque ut conspexit in unda cornua, pertimuit seque exsternata refugit.</p>	<p>Argo tinha a cabeça rodeada por um cento de olhos que repousavam dois a dois de cada vez. Os outros vigiavam e mantinham-se a postos. Estivesse de que modo fosse, estava voltado para Io. Mesmo estando de costas, Io estava à sua frente. De dia deixa-a pastar. Quando o sol se afunda no ventre da terra, fecha-a e prende-a com grilhões indignos em volta do pescoço. Come a folhagem das árvores e a erva amarga. A infeliz tem por cama a terra, nem sempre com erva. Bebe água estagnada. Querendo levantar para Argo os braços suplicantes, não teve braços para levantar. Tenta lamentar-se. Sai-lhe da boca um mugido. Horrorizou-se do som e apavorou-se da sua voz. Dirige-se às margens onde, às vezes, costumava brincar, às margens do Ínaco. E quando, nas águas, divisou os estranhos cornos, horrorizou-se e, apavorada consigo, fugiu.</p>
---	--

As palavras referentes aos olhos de Argo (*centum luminibus, suis, bina, cetera, oculos*) multiplicam-se em redor de sua cabeça cingida (*cinctum caput*) por eles nos versos 625 a 629. Nos versos 628-629, temos *Io* antes e depois de *ante oculos*, representando por esse arranjo das palavras aquilo que é dito no verso 629 ([...] *Io/ ante oculos Io, quamvis aversus, habebat*). No verso 631, temos uma hipálage em que o adjetivo *indigno*, apesar da concordância nominal com o substantivo *collo*, parece referir-se antes ao substantivo *vincula*, levando-nos a ver um sintagma *indigna vincula* circundando o verbo *circumdat*. Nos versos 639-640, o lugar onde Io costumava brincar (*ubi ludere saepe solebat*) fica de fato nas margens do Ínaco.

Argo. Io e seu pai (642-667)

Ovídio prossegue contando como Io, transformada em vaca, busca seu pai e suas irmãs e, superando as limitações de seu estado, consegue comunicar-lhes sua identidade:

naides ignorant, ignorat et Inachus ipse,
quae sit; at illa patrem sequitur sequiturque sorores
et patitur tangi seque admirantibus offert.

645. decerptas senior porrexerat Inachus **herbas**:
illa manus lambit patriisque dat oscula palmis
nec retinet lacrimas et, si modo verba sequantur,
oret opem nomenque suum casusque loquatur;

littera pro verbis, quam pes in pulvere duxit,
650. corporis indicium mutati triste peregit.

'me miserum!' exclamat pater Inachus inque gementis
cornibus et nivea pendens cervice iuvencae
'me miserum!' ingeminat; 'tune es quaesita per omnes
nata mihi terras? tu non inventa repertā

655. luctus eras levior! retices nec mutua nostris
dicta refers, alto tantum suspiria ducis

pectore, quodque unum potes, ad mea verba remugis!

at tibi ego ignarus thalamos taedasque parabam,

spesque fuit generi mihi prima, secunda nepotum.

560. de grege nunc tibi vir, nunc de grege natus
habendus.

nec finire licet tantos mihi morte dolores;
sed nocet esse deum, **praeclusaque ianua** leti
aeternum nostros luctus extendit in **aevum**.'

talía maerenti stellatus submovet Argus
665. ereptamque patri diversa in pascua **natam**
abstrahit. ipse procul montis sublime cacumen
occupat, unde sedens **partes** speculatur in **omnes**.

Não sabem as Náiades, nem Ínaco sabe
quem seja. E ela segue o pai e segue as irmãs.
Deixa-se tocar e oferece-se à admiração deles.
O velho Ínaco colhera erva e oferecera-lha.

Ela lambe as mãos, ela beija as mãos de seu pai
e não contém as lágrimas. E se as palavras surgissem
agora pediria socorro, diria quem era e falaria da sua
desdita.

Em vez de palavras, exprimiu o triste segredo da
transformação do seu corpo com as letras que traçou
com o pé no pó.

“Infeliz de mim!”, exclama Ínaco, seu pai, e suspende-
se do nível do pescoço e das hastas da novilha, que
chora. E repete: “Infeliz de mim! És tu a filha que eu
procurei pela terra inteira? Eras para mim dor menor
enquanto perdida do que depois de encontrada. Calaste
e não podes dialogar comigo! Só suspiros arrancas
do fundo do teu coração. E tudo que podes é responder
com mugidos às minhas palavras.

E eu, sem nada saber, preparava para ti o tálamo e as
tochas nupciais.

Sonhei, primeiro, com um genro, sonhei com os netos
depois.

Agora só na manada terás um marido, só na manada
um filho terás.

Nem pela morte eu posso pôr fim a tão grande dor!
O ser deus me impede, e a porta da morte, fechada
para mim, prolonga pelos séculos a minha amargura”.
Enquanto assim se lamenta, Argo, constelado de olhos,
arreda-o e arranca a filha a seu pai e condu-la para
pastagens distantes. Senta-se lá longe, no alto cimo de
um monte, de onde pode olhar em todas as direções.

No verso 645, contando como Ínaco, ainda sem saber que aquela vaca é sua filha, estendera-lhe (*porrexerat*) as ervas colhidas (*decerptas herbas*) parece brincar com os significados do verbo (“estender, alongar”) ao estender o objeto de um a outro extremo do verso. Também é de notar mais uma ocorrência de forma verbal contendo o elemento *de-* no início de um verso. Nos versos 649-650, narra-se como, em lugar de palavras, Io fez uso de letras escritas no pó para revelar a seu pai o *indicium corporis* (“indício do corpo”). Vemos então, inscrito nas próprias palavras latinas, as *litterae* que ela traçou no pó para revelar o seu nome (*nomen suum*), sendo as duas palavras reveladoras (*indicium corporis*) compostas quase exclusivamente, no que diz respeito às vogais, pelas letras *i* e *o*. Já vimos como a *praeclusa ianua* no verso 662 contrasta com as *valvis apertis* no verso 172. Também já vimos como o

tempo sem fim (*aevum aeternum*) se estende (*extendit*) no verso 663 e é preenchido pelas dores do deus (*nostros luctus*). O cavalgamento com *natam abstrahit* entre os versos 665 e 666 reforça a semântica do verbo. Por fim, no verso 667, onde se fala como Argo olhava para toda parte, o sintagma *omnes partes* se distribui nos dois lados do verbo.

Argo. Júpiter envia Mercúrio (668-688)

Compadecido pela situação da ninfa, Júpiter decide resolver sua situação enviando seu filho Mercúrio, que protagoniza uma cena bucólica e seduz o guardião de Juno com o som de sua flauta recém-inventada:

Nec superum rector mala tanta Phoronidos ultra
ferre potest natumque vocat, quem lucida partu
670. Pleias enixa est letoque det imperat Argum.

parva mora est alas pedibus virgamque **potenti**
somniaferam sumpsisse **manu** tegumenque capillis.
haec ubi disposuit, patria Iove natus ab arce
desilit in terras; illic tegumenque removit
675. et posuit pennas, tantummodo virga retenta est:
hac **agit**, ut pastor, **per** devia rura **capellas**
dum **venit** **abductas**, et structis **cantat** avenis.

voce nova **captus** custos Iunonius 'at tu,
quisquis es, hoc poteris mecum considerare saxo'

680. Argus ait; 'neque enim pecori fecundior ullo
herba loco est, aptamque vides **pastoribus** umbram.'
Sedit Atlantiades et **euntem** multa loquendo
detinuit sermone **diem** iunctisque canendo
vincere harundinibus servantia lumina temptat.

685. ille tamen pugnat molles evincere somnos
et, quamvis sopor est oculorum parte receptus,
parte tamen vigilat. quaerit quoque (namque reperta
fistula nuper erat), qua sit ratione reperta.

Não pode o senhor dos deuses suportar por mais
tempo tão duros males da neta de Foroneu.

Chama o filho que a brilhante plêiade lhe deu e
ordena-lhe que dê morte a Argo.

Foi o tempo de pôr as asas nos pés, pegar, com sua
mão poderosa, na varinha do sono e no galero.

Feito isto, lá do alto da morada paterna, o filho de
Júpiter demanda a terra. Aí, tira o chapéu
e depõe as asas. Mantém apenas o caduceu.

Enquanto avança, por campos escusos guia, qual
pastor, as cabras que com ele trouxera, e toca a flauta
que construíra.

Cativado pelo novo som, o pastor de Juno diz: "Ora
tu, quem quer que tu sejas, podias sentar-te comigo
neste penedo.

Não há para o rebanho erva melhor em outro lugar,
nem acharás sombra mais própria para pastores".

O neto de Atlas sentou-se e, com longas histórias,
entreteve o tempo que passa com o encanto da
palavra e, tocando flauta, tenta vencer os olhos
vigilantes.

Mas Argo luta para vencer a doçura do sono,
e embora o torpor se insinuasse numa parte dos olhos,
a outra vigia. E quer saber (pois a flauta acabara de
ser inventada) a razão por que fora feita.

Ao comentar o verso 369, já dedicamos nossa atenção aos efeitos alcançados por Ovídio com os sintagmas formados por *mora* + adjetivo. O verso 671 fornece-nos mais um exemplo desse uso. Os versos 673-674 formam um díptico: o filho de Jove (*Iove natus*) aparece no verso superior em meio à cidadela paterna (*patria arce*), mas a seguir salta para baixo (*desilit*) efeito ecoado pelo cavalgamento mimético. No verso 677, como já percebera Lateiner (1990, p. 222), "Mercúrio protela e disfarça o fato do roubo (um bando de cabras [*capellas*]), escondendo o particípio [*abductas*] entre dois verbos finitos [*venit, cantat*] enquanto ele desenvolve uma

trama”.²⁸⁴ No verso 678, onde esperaríamos encontrar o particípio *captus* ou o *custos Iunonius* capturado (cercado) pela novidade do som da flauta (*voce nova*), a mimese não se concretiza, talvez porque até então Mercúrio ainda não conseguiu de fato capturar sua resistente presa, que nos versos 682-684 ainda luta (*pugnat*) e consegue manter seus olhos vigilantes (*servantia lumina*) fora do domínio das canas unidas (*iunctis harundinibus*) e só será de fato capturada no verso 716, onde vemos, finalmente, o cerco que esperávamos já aqui: a tarefa do Argicida não foi assim tão fácil. Por fim, no verso 681, vemos os pastores (*pastoribus*) protegidos sob a sombra propícia (*aptam umbram*).

Argo. O *intermezzo* de Pã e Siringe (689-746)

Em mais uma mostra do seu virtuosismo nas transições e no imbricamento das narrativas em busca de compor o seu canto contínuo (*carmen perpetuum*), Ovídio introduz a narrativa de Pã e Siringe como uma narrativa interna, sendo o deus Mercúrio a contá-la com o objetivo de adormecer Argo. Ovídio cria aqui uma estrutura que Llosa (1997, p. 73) chama de “boneca russa” ou “caixinha chinesa”, em que um personagem da narrativa inicia ele próprio uma narrativa, que adia a finalização da narrativa de que ele mesmo é personagem:

Tum deus 'Arcadiae gelidis sub montibus' inquit
690. *inter hamadryadas celeberrima Nonacrinas*
 naías una fuit: nymphae Syringa vocabant.
 non semel et satyros eluserat illa sequentes

et quoscumque deos umbrosaue silva feraxque
 rus habet. **Ortygiam** studiis ipsaque colebat
695. *virginitate deam; ritu quoque cincta Dianae*
 falleret et posset credi **Latonia**, si non
 corneus huic arcus, si non foret aureus illi;
 sic quoque fallebat. Redeuntem colle Lycae
Pan videt hanc **pinuque caput praecinctus acuta**

700. *talía verba refert* – restabat verba referre
 et precibus spretis fugisse per avia nympham,
 donec harenosi placidum Ladonis ad amnem
 venerit; hinc illam cursum inpedientibus undis
 ut se mutarent liquidas orasse sorores,
705. *Panaque cum prensam sibi iam Syringa*
 putaret,
 corpore pro nymphae calamos tenuisse palustres,
 dumque ibi suspirat, **motos in harundine ventos**
 effecisse sonum tenuem similemque querenti.

Diz o deus então: “Nas gélidas montanhas da Arcádia houve, entre as Hamadríades de Nonácris, uma Náíade muito célebre. As outras ninfas chamavam-lhe Siringe. Não fora só uma vez que iludira os sátiros que a seguiam e quantos deuses há na espessa floresta e nos férteis campos. Honrava, pelo exercício e pela virgindade, a deusa Ortígia. Cingida como Diana poderia enganar e ser tida pela Latônia, não fora de osso o seu arco, sendo de ouro o da deusa. Mesmo assim, enganava. Voltava ela da colina do Liceu quando Pã, de cabeça coberta com a pontiaguda ramagem do pinheiro, a vê e lhe dirige essas palavras...”. Faltava referir o discurso e dizer que a ninfa, insensível às súplicas, fugira a direito até chegar à tranquila corrente do arenoso Ládon; que aí impedindo-a as águas de prosseguir a fuga, pedira às suas líquidas irmãs que a metamorfoseassem; e que Pã, julgando ter já Siringe abraçado, em vez do corpo da ninfa tinha as canas da ribeira. E enquanto aí soltava suspiros, o vento, ao passar nas canas, produzira um som leve e semelhante a um lamento; e que o deus, tocado pela nova arte e pela suavidade do

²⁸⁴ “Mercury delays and disguises the fact of thievery (a flock of goats) by hiding the participle between two finite verbs while he develops a plot”.

arte nova **vocisque** deum **dulcedine** **captum**

710. 'hoc mihi colloquium tecum' dixisse 'manebit,'
atque ita disparibus calamis compagine cerae
inter se iunctis nomen tenuisse **puellae**.

som,
havia gritado: “Ficará para sempre entre nós esta
ligação”; e que, assim, de canas de tamanho desigual,
entre si ligadas por meio de cera, se perpetuara o nome
da ninfa.

No verso 690, a celeberrima (*celeberrima*) náíade aparece de fato entre (*inter*) as Hamadríades de Nonácris (*hamadryadas Nonacrinas*). Além disso, o superlativo *celeberrima* frequentemente aparece rodeado de “frequentadores”: aqui, são as *hamadryadas Nonacrinas*. Mais adiante, no verso 747, é a *linigera turba*. Em *Met.* III, 339 (*Ille per Aonias fama celeberrimus urbes*), as cidades Aônias buscam Tirésias. Em *Met.* V, 412 (*inter Sicelidas Cyane celeberrima nymphas*), Cíane aparece entre as ninfas da Sicília. Também a celeberrima Níobe aparece rodeada por numeroso séquito em *Met.* VI, 165 (*Ecce venit comitum Niobe celeberrima turba*)²⁸⁵.

Nos versos 694-695, a semelhança externa entre a náíade e Diana (*Ortygiam deam*), manifesta em comportamentos como os exercícios (*studiis*) e a preservação da virgindade (*virginitate*), assim como pelo modo de se cingir (*ritu cincta Dianae*), aparece representada pelos cercamentos com as palavras referentes à deusa (*Ortygiam deam, Dianae* e *Latonia*). No verso 699, onde se fala de Pã com a fronte cingida (*praecinctus*), é sua cabeça (*caput*) que aparece cingida pela “pontaguda ramagem do pinheiro” (*pinu acuta*). No verso 705, as palavras referentes a Pã (*Pana, sibi*) cercam o particípio *prensam*, ilustrando seu significado. Já comentamos anteriormente o modo como, no verso 707, os ventos (*motos ventos*) atravessam a cana (*harudine*) para produzir (*effecisse*) o tênue som (*sonum tenuem*) da flauta²⁸⁶. No verso 709, o deus aparece capturado (*captum*) pela doçura da voz (*vocis dulcedine*) do novo instrumento. Nos versos 711 e 712 uma sequência imperfeitamente decrescente da extensão das palavras parece representar as “canas de tamanho desigual” (*disparibus canis*) da flauta de Pã, fazendo com a sintaxe mimética o que o autor da *Syrinx* fez em τεχνοπαίγνια:

²⁸⁵ Lateiner (1990, p. 220) também nota esse exemplo.

²⁸⁶ No capítulo 6, veremos também como Ovídio inclusive inverte o padrão mais comum (em que é o ablativo regido por *in* que aparece na forma de subst. + adj. e cerca o acusativo) para efetivar essa iconicidade de transpasse.

- Οὐδενὸς εὐνάτειρα, Μακροπτολέμοιο δὲ μάτηρ,
μαίαιας ἀντιπέτροιο θοὸν τέκεν ἰθυντήρα,
οὐχὶ Κεράσταν ὅν ποτε θρέψατο ταυροπάτωρ,
ἀλλ' οὐ πειλιπὲς αἶθε πάρος φρένα τέρμα σάκους,
5 οὔνομ' Ὀλον, δίζων, ὃς τὰς Μέροπος πόθον
κούρας γηρυγόνας ἔχε τὰς ἀνεμώδεος,
ὃς Μοίσα λιγὺν πᾶξεν ἰοστεφάνῳ
ἔλκος, ἄγαλμα πόθοιο πυρισμαράγον,
ὃς σβέσεν ἀνορέαν ἰσαυδέα
10 παπποφόνου Τυρίας τ' <ἐξήλασεν>,
ᾧ τόδε τυφλοφόρων ἐρατὸν
πᾶμα Πάρις θέτο Σιμιχίδας.
ψυχὰν ᾧ, βροτοβάμων,
στήτας οἶστρε Σαέτας,
15 κλωποπάτωρ, ἀπάτωρ,
λαρνακόγνιε, χαρεῖς
ἀδὺ μελίσδοις
ἔλλοπι κούρα
Καλλιόπα
20 νηλεύστῳ.

Fonte: Edmonds (1912, p. 572)²⁸⁷.

Argo. Conclusão (713-723)

Ovídio conclui a história de Argo narrando como Mercúrio (desde então conhecido também como Argicida) o assassinou e contando a origem (*aitia*) da constelada cauda do pavão, a ave de Juno:

talia dicturus vidit Cyllenius **omnes**
subcubuisse oculos adopertaque lumina somno;
715. supprimit extemplo vocem firmatque soporem
languida permulcens **medicata lumina virga**.
nec mora, **falcato** nutantem vulnerat **ense**,
qua collo est confine caput, saxoque cruentum
deicit et **maculat** praeurptam **sanguine** rupem.

720. Arge, iaces, quodque **in tot lumina lumen**
habebas,
extinctum est, centumque **oculos** nox occupat una.
Excipit hos volucrisque suae Saturnia pennis

Indo para contar a história, viu o deus de Cilene que todos os olhos haviam sucumbido ao sono e estavam fechados. Cala-se de imediato e reforça a sonolência, passando nas pálpebras indolentes a sua mágica vara. Rapidamente, com sua recurva espada atinge o ensonado no ponto em que a cabeça se liga ao pescoço, fá-lo rolar a esvaír-se em sangue pelo penedo abaixo, manchando a escarpada rocha. Estás morto, Argo! Está extinto o brilho que tinhas em tantas luzes. Uma noite eterna cobre agora os teus cem olhos. A filha de Saturno recolhe-os, põe-nos na plumagem da

²⁸⁷ Na tradução de Pondian (2011, p. 112-113): “A esposa de Ninguém, mãe do Luta-longe, gerou o pastor ágil da nutriz do Trocado-por-pedra. Não o Chifrudo, outrora alimentado pela filha-do-touro, mas o ‘sem-π’ que tem o coração em chamas, a-borda-do-escudo. Chamado Tudo, duplo, tem desejo pela menina mortal que faz soar os sons ao vento. Aquele que ‘cravou a incisão da árvore’ aguda para a Musa com a coroa de violetas, monumento do desejo ardente. Aquele que fez parar o conluio viril do matador-de-avô, e o afastou da Tíria. Para aquele que (este) Páris Simiquidas estabeleceu este ‘mal’, amado dos cegos/dos homens do campo. Com a qual, o que anda pelas rochas, pica a alma da mulher saeta. Filho de ladrão, sem pai, ó de pernas tortas! Alegra-te com o doce canto, para a menina muda, com a bela voz, invisível”.

collocat et gemmis caudam stellantibus inplet.

sua ave predileta e enche-lhe a cauda com gemas brilhantes.

Nesse breve trecho de onze versos, encontramos sete ocorrências de efeitos miméticos. O cavalgamento entre os versos 713 e 714 ilustra o sucumbir (*subcubuisse*) das pálpebras, com o adjetivo (*omnes*) aparecendo no verso superior, ao passo que o substantivo (*oculos*) aparece apenas no verso inferior, resultando, ao final do processo, em olhos fechados (*adoperta lumina*). No verso 716, Mercúrio, cercando os olhos (*lumina*) de Argo com as atenções da sua varinha mágica (*medicata virga*) fecha-os ainda mais. No verso 717, a espada recurva (*falcato ense*) fere (*vulnerat*) de um a outro lado o cambaleante (*nutentem*) Argo. Do verso 718 ao 719 ocorre cavalgamento com o verbo *deicit* (“derrubar”), criando efeito muito similar àquele que Vieira e Oliveira (2011, p. 137) veem com o verbo *πίπτουσιν* em Homero (*Il.* XIX, 226-227). Hasegawa (2020b) observa o efeito também em Lucrécio (1174-1175):

[...] *muti praecipites lymphis putealibus alte / inciderunt, ipso venientes ore patente*²⁸⁸. ‘Caíram’! Essa palavra logo no início do v. 1175 (*inciderunt*), isolada, em que se seguem forte pausa sintática e a primeira cesura, é continuação do verso anterior, um *enjambement*. Este encavalgamento, seguido por forte pausa sintática é frequente na poesia latina e deriva já de prática grega. Lucrécio, porém, parece aproveitar de modo significativo o *enjambement*, fazendo a palavra ‘caíram’ cair para o verso seguinte, como os homens, precípite, do alto se lançaram nos líquidos dos poços.²⁸⁹

No verso 719, a rocha escarpada aparece maculada (*maculat*) pelo sangue (*sanguine*). Nos versos 720-721, já comentados, a repetição de palavras referentes a olhos (*lumen, lumina, oculos*) salienta a multiplicidade (*tot, centum*) dos olhos de Argo. Por fim, no verso 723, a abertura da cauda do pavão (a ave de Juno) é exibida pela abertura de *gemmis stellantibus* ao redor de *caudam*.

Io. Conclusão (724-746)

²⁸⁸ “Muitos, do alto caíram nos líquidos dos poços, precípite, chegando lá com sua boca arreganhada” (tradução de Hasegawa, 2020b).

²⁸⁹ A disseminada presença desse efeito é também atestada por sua aparição em Virgílio (*Aen.* IV, 250-251): [...] *tum flumina mento / praecipitant senis* [...], reproduzida na tradução de Carlos Alberto Nunes: “[...] do queixo do velho / rios despençam [...]”. Hasegawa (2020d) também aponta exemplo com o verbo *procumbere* (“cair para a frente”) em *Aen.* II, 424-426. Lateiner (1990, p. 231-232) nota que “*desilire*, saltar para baixo, começa um verso em sete das quinze aparições ovidianas, duas das três em Virgílio, (por exemplo, *Aen.* 11.499-500). De modo similar, quando a morte do papagaio de Corina é mencionada, sua ‘queda’ (*occidit*) ocorre duas vezes quando o olho cai uma linha (*Am.* 2.6.2, 37)” e cita exemplos também com outros verbos de significado similar.

Finalmente, a resolução da narrativa de Io, com Júpiter convencendo Juno a deixar em paz a ninfa, que, por fim, retorna à sua forma original:

protinus exarsit nec tempora distulit irae
725. horriferamque oculis animoque obiecit **Eriny**n
 paelicis Argolicae **stimulos**que **in pectore caecos**
condidit et profugam per totum exercuit orbem.
ultimus **inmenso** restabas, Nile, **labori**;
 quem simulac tetigit, **positisque in margine ripae**
730. procubuit **genibus** resupinoque ardua collo,
 quos potuit solos, tollens ad sidera vultus
 et gemitu et lacrimis et luctisono mugitu
 cum Iove visa queri finemque orare malorum.

coniugis ille suae complexus colla lacertis,
735. finiat ut poenas tandem, rogat 'in' que 'futurum
 pone metus' inquit: 'numquam tibi causa doloris
 haec erit,' et Stygias iubet hoc audire paludes.

Ut lenita dea est, **vultus capit** illa **prior**es
 fitque, quod ante fuit: fugiunt e corpore saetae,
740. cornua decrescunt, fit luminis artior orbis,
 contrahitur rictus, redeunt umerique manusque,
 ungulaque in **quin**os dilapsa absumitur **ungues**:
 de bove nil superest formae nisi candor in illa.
 officioque pedum nympe contenta duorum
745. erigitur metuitque loqui, ne more iuvencae
 mugiat, et timide verba intermissa retemptat.

Logo em seguida, exasperou-se e, sem dar à ira tempo de se apaziguar, evocou perante os olhos e o espírito da rival argiva a horrenda Erínia, cravou-lhe no peito cruéis agrilhões e perseguiu-a por todo o mundo. Restavas tu, Nilo, como o último limite de tanta fadiga! Logo que tocou o rio, caiu de joelhos na margem e, de cabeça inclinada para trás, erguendo os olhos ao céu, (era o que podia erguer) entre gemidos, entre lágrimas, e com um mugido triste, parece queixar-se a Júpiter e pedir-lhe o fim de seus males.

Rodeando com seus braços o pescoço da esposa, Júpiter roga-lhe, por fim, que ponha termo ao castigo, e diz-lhe: “Deixa de te preocupar, jamais será para ti motivo de desgosto”. E convoca como testemunhas as águas do Estige.

Apaziguada a deusa, Io reassume a primitiva feição e torna-se o que antes fora. Caem-lhe as cerdas do corpo, as hastes desaparecem, a órbita ocular retrai-se, contrai-se-lhe a boca, reaparecem braços e mãos, o casco desaparece e dá lugar aos cinco dedos.

Nada restava da vaca que fora, salvo a brancura.

Limitada ao uso dos dois pés, a ninfa levanta-se, mas receia falar, não vá mugir, qual novilha, e tenta outra vez, mas com medo, o uso interrompido da fala.

No verso 725, Juno impõe (*obiecit*), perante os olhos e o espírito (*oculis animoque*) de Io, a horrenda Erínia (*horriferam Erynin*). No verso 726, já comentado anteriormente, os cegos aguilhões (*stimulos caecos*) atravessam de lado a lado o coração (*pectore*) da ninfa. Para realizar esse efeito, assim como no verso 707, Ovídio inclusive inverte o padrão mais frequente, em que o sintagma no caso ablativo cerca o(s) elemento(s) no caso acusativo. No verso 728, *ultimus* aparece novamente na parte mais externa do verso e o sintagma *inmenso labori* aparece distendido, dando corpo ao significado do adjetivo. No verso 729, *in margine ripae* aparece na margem do verso. Nos versos 729 e 730, o cavalgamento com o sintagma *positis genibus* representa o movimento dos joelhos até o chão. No verso 734, três palavras referentes a Jove (*ille, complexus, lacertis*) aparecem entrelaçadas (alternando-se) com três palavras referentes a Juno (*coniugis, suae, colla*) mimetizando quer o abraço entre os deuses, quer o fato de que Jove consegue enredar a esposa e fazê-la esquecer sua traição ou, da perspectiva de Juno, o fato de que ela restabelece o controle sobre o marido. No verso 738, Io (*illa*) que internamente permanecera sempre a mesma apesar da metamorfose de seu corpo, volta a assumir (*capit*) sua aparência original (*vultus prior*es). No verso 742, a unidade de cada casco (*ungula*) divide-se

na multiplicidade dos cinco dedos (*quinas ungues*). Por fim, no verso 746, as palavras interrompidas (*verba intermissa*) são justapostas (sem interrupção entre elas) num contexto em que se fala da desejada recuperação da capacidade de fala. Como contraste, observe-se Horácio (*Odes* IV, 1, 1-2):

Intermissa , Venus, diu rursus bella moves? Parce precor, precor.	Vênus, começa novamente as guerras por tanto tempo interrompidas? Poupa-me, te imploro!
--	--

Faetonte. Transição/introdução (747-779)

Chegamos ao trecho final do primeiro livro. Nele, Ovídio apenas inicia a narrativa de Faetonte, o filho de Febo Apolo, que será continuada no início do segundo livro:

Nunc dea **linigera** colitur celeberrima **turba**.

huic Epaphus **mag****ni** geni|tus de |semine |tandem
creditur| esse **Iovis** perque urbes **iuncta** parenti
750. templa tenet. fuit huic animis aequalis et annis
Sole satus Phaethon, quem quondam magna
loquentem
nec sibi cedentem Phoeboque parente superbum
non tulit Inachides 'matri' que ait 'omnia demens
credis et es tumidus genitoris imagine falsi.'

755. erubuit Phaethon iramque pudore repressit
et tulit ad Clymenen Epaphi convicia matrem
'quo' que 'magis doleas, genetrix' ait, 'ille ego liber,
ille ferox tacui! pudet haec opprobria nobis
et dici potuisse et non potuisse refelli.

760. at tu, si modo sum caelesti stirpe creatus,
ede notam tanti generis meque adsere caelo!

dixit et implicuit **materno** bracchia **collo**
perque suum Meropisque caput taedasque sororum
traderet oravit veri sibi signa parentis.

765. ambiguum Clymene precibus Phaethontis an ira
mota magis dicti sibi criminis utraque caelo
bracchia porrexit spectansque ad lumina solis
'per iubar hoc' in|quit 'radi|is in|signe co|ruscis,
nate, tibi iuro, quod nos auditque videtque,
770. hoc te,| quem spec|tas, hoc| te, qui| temperat|
orbem,
Sole satum; si ficta loquor, neget ipse videndum
se mihi, sitque **oculis** lux ista novissima **nostris**!
nec longus labor est patrios tibi nosse penates.
unde oritur, domus est terrae contermina nostrae:

É agora uma deusa venerada por uma multidão vestida de linho.

Agora crê-se, finalmente, que Épafo nasceu do sêmen do magno Júpiter e tem, em todas as cidades, templos ao lado dos de sua mãe. Este tinha o mesmo caráter e a mesma idade do filho do sol, Faetonte. Vangloriando-se este um dia, orgulhoso

por ter a Febo por pai, e recusando ceder-lhe, o neto de Ínaco não suportou a ousadia e grita-lhe: “Insensato, em tudo dás crédito a tua mãe e orgulha-te de um pai fictício!”.

Faetonte corou e, por vergonha, controlou a cólera, mas relatou a Clímene, sua mãe, os insultos de Épafo, e acrescentou: “E para maior afronta tua, mãe, eu, livre como ele, eu, como ele orgulhoso, calei-me. É uma desonra que estes insultos não só me possam ser dirigidos, mas não possam por mim ser rebatidos. Se realmente descendo de estirpe divina, dá-me uma prova de tão alto nascimento e confirma o meu direito ao céu!”.

E, ao dizer isto, entrelaçou os braços no pescoço da mãe e pediu-lhe que, pela sua cabeça e pela de Mérope, pelas tochas nupciais das irmãs, lhe desse prova segura do seu verdadeiro pai.

Movida não se sabe se mais pela súplica de Faetonte, se pela raiva do insulto a si dirigido, Clímene ergue os braços ao céu e, olhando o sol, diz: “Por este admirável astro de raios brilhantes que nos ouve e nos vê, eu te juro, filho, que tu provéns deste sol a quem contemplas, deste sol que rege o mundo.

Se minto, recuse-se ele a deixar-se ver por mim e que este seja o meu último dia.

Nem te é difícil conhecer os penates paternos.

O lugar do seu nascimento é vizinho do nosso país.

775. si modo fert animus, gradere et scitabere ab ipso!

emicat extemplo laetus post talia matris
dicta suae Phaethon et concipit aethera mente
Aethiopusque suos positosque sub **ignibus** Indos
sidereis transit patriosque adit inpiger ortus.

Se o desejares, vai e interroga-o!”.

Depois das palavras da mãe, Faetonte salta de alegria, sai imediatamente com o espírito dominado pelo éter. Atravessa a região dos seus etíopes e da Índia, que se estende por debaixo dos fogos do grande astro, encaminha-se a toda a pressa para o nascente.

Não é um trecho especialmente denso em sintaxes miméticas. No verso 747, a *celeberrima dea* aparece rodeada pela *linigera turba* pela qual é cultuada (*colitur*). Nos versos 748-749 aparece o sintagma *magni Iovis* distendido, tendo seis palavras (cinco pés) interpostas entre adjetivo e substantivo. Nos versos 749-750, os templos (*templa*) de Épafo, aparecem literalmente juntos (*iuncta*) aos de sua mãe (*parenti*). No verso 762, *inplicuit bracchia* (“entrelaçou os braços”) aparece entrelaçado ao sintagma *materno collo*, o abraçado pescoço materno. No verso 772, os olhos de Clímene (*oculis nostris*) captam a luz derradeira (*lux ista novissima*). No verso 773, possivelmente devido à negação (*nec*), Ovídio evita a separação do sintagma *longus labor*, apresentando-o com seus elementos justapostos. No verso 778, a Índia (*Indos*), que se estende sob os fogos do grande astro (*ignibus sidereis*), aparece cercada por este último. Finalmente, é significativa a palavra de encerramento do livro: o uso aparentemente paradoxal de *ortus* (“nascente”) não no início, mas no fim do livro, lembra no entanto a posição deste que é apenas o primeiro dos quinze livros do longo poema narrativo de Ovídio.

6 SOBRE ANÁLISES ESTATÍSTICAS

Em nossa leitura do livro I das *Metamorfoses*, sobressai a percepção de que há presença constante de sintaxe mimética ao longo dos diferentes episódios em que subdividimos o poema. Tal análise nos leva a conclusão contrária àquela de Nisbet (1999, p. 140), quando minimiza a importância da sintaxe mimética em Horácio afirmando que “este aspecto dos hipérbatos de Horácio é, quando muito, subsidiário, já que afeta uma proporção muito pequena do material”. Mesmo Lateiner (1990, p. 236), quando pretere as análises quantitativas em prol de análises qualitativas o faz baseado em números de uma análise estatística bruta, afirmando que em sua recensão dos livros VI, VIII e X das *Metamorfoses* encontrou ocorrências de sintaxe mimética em respectivamente 4%, 2% e 4% dos versos.

Evitamos, na presente pesquisa, esse tipo de análise quantitativa geral, pois não vemos sentido em analisar a porcentagem de aparições de sintaxes miméticas na totalidade dos versos, tendo em vista que seria absurdo esperar que o poeta forçasse ocasiões propícias ao uso desse efeito e concretizasse obrigatoriamente todas as oportunidades²⁹⁰. Como Lateiner (1990, p. 235-236) percebeu:

Algumas histórias ou cenas apresentam uma maior densidade de ordem de palavras miméticas. Histórias sobre a própria arte, como a disputa de Aracne e as frustrações de Eco e Narciso, são densas de exemplos: a primeira apresenta pelo menos 17 ocorrências em 145 versos, a última, pelo menos 27 ocorrências em 164 versos, sem contar 14 compostos com *re-* que reforçam a reciprocidade e a geminação. O assassinato dos filhos de Níobe por Apolo mostra uma maior frequência de sintaxe mimética por outro motivo; ele parodia a alta elegância épica em cenas de terrível atrocidade. Portanto, encontramos oito exemplos separados de sintaxe mimética em doze versos (*Met.* 6.235-47): queda encavalgada (238), consequência retardada (235), órgão transpassado por arma e adjetivo (235, 236, 244), justaposição (243), (não-)intervalo (245-47) e cercamento (242). Tais raras altas frequências chamam a atenção para o virtuosismo polifônico de Ovídio. No caso de Aracne, ele enfatiza a arte de sua arte; nos outros dois exemplos, ele sublinha o absurdo de seu conto e reduz o engajamento emocional no enredo, introduzindo protagonistas obsessivos e elementos de anticlímax para vítimas faltas de cor (os filhos de Níobe).²⁹¹

²⁹⁰ Se houve por acaso algum poeta que fez algo assim, deve ter sido merecidamente esquecido por sua infantil carência de *ars*.

²⁹¹ “Some stories or scenes present higher densities of mimetic word-order. Stories about art itself, like Arachne's contest and Echo and Narcissus' frustrations, are dense with examples: the former presents at least 17 instances in 145 verses, the latter at least 27 instances in 164 verses, not counting 15 recomponds that reinforce reciprocity and twinning. Apollo's slaughter of Niobe's sons shows a higher frequency of mimetic syntax for another reason; it parodies high epic stylishness in scenes of ghastly bloodiness. Therefore we meet eight separate examples of mimetic syntax in twelve lines (*Met.* 6.235-47): enjambed fall (238), delayed consequence (235), organ transpierced by weapon and adjective (235, 236, 244), juxtaposition (243), (non-)interval (245-47), and enclosure (242). Such rare, high frequencies draw attention to Ovid's polyphonic virtuosity. In Arachne's case he stresses the art of his art; in the other two examples, he underlines the absurdity of his tale and reduces emotional engagement in the plot by introducing obsessive protagonists and bathetic elements for colorless victims (Niobe's children).”

Uma boa maneira de compreender a inutilidade desse tipo de análise estatística (que considera a proporção entre os versos em que ocorre sintaxe mimética e a totalidade dos versos em determinado *corpus*) e, simultaneamente, o equívoco de se atrelar a importância e a intencionalidade de determinado efeito meramente à frequência com que ocorre no todo é comparar os números que se obtém para a sintaxe mimética (diagramas visuais, na classificação de Dainotti, 2015) com os números que se obtém para aliterações e assonâncias que imitam os sons dos seres referidos (imagens acústicas, na classificação do mesmo autor), tendo este último amplo reconhecimento. Em primeiro lugar, a porcentagem de versos afetados por esse tipo de aliteração é certamente bastante pequena. Em segundo lugar, a existência de aliterações não miméticas, assim como a existência de cercamentos e entrelaçamentos não miméticos, não deve afetar nossa avaliação da intencionalidade das aliterações miméticas quando elas ocorrem. Por fim, em terceiro lugar, a frequência com que os poetas não realizam aliterações miméticas em contextos em que poderiam realizá-la não nos leva a duvidar da intencionalidade das ocorrências miméticas. Veja-se, por exemplo, a frequência com que a reconhecida aliteração em sibilantes em contextos que falam de ventos não ocorre. Casos como os que vemos abaixo (colhidos nos três primeiros livros das *Metamorfoses*) não nos levam a duvidar da intencionalidade nos muitos outros casos em que essa aliteração mimética se realiza:

vela dabant **ventis** nec adhuc bene noverat illos
(*Met.* I, 132)²⁹²

O navegante solta a vela aos ventos que desconhecia

tum quoque visa decens; nudabant corpora **venti**,
obviaque adversas vibrabant flamina vestes,
et levis impulsus retro dabat **aura** capillos,
(*Met.* I, 527-529)

E ainda então lhe parecia bela. O vento desnudava-lhe o corpo
e o sopro contrário lançava-lhe para trás os vestidos.
Uma leve brisa repuxava-lhe os cabelos para as costas.

[...] et pariter raptos per inania **vento**
(*Met.* II, 506)

Levados por um veloz vento através do espaço

iamque male haerentes alta rapit arbore **ventus**
(*Met.* III, 730)

o vento arranca da alta árvore as folhas mal presas

Concordamos, portanto, com as considerações de Nisbet (2008, p. 48) a respeito da relação entre estudos estilísticos e observações estatísticas:

²⁹² Este exemplo introduz a possibilidade de coexistência de variadas formas de mimetização, já que a presença de do som /u/ parece aqui reproduzir o ulular do vento.

O estilo de um poeta é o mais importante a respeito dele, o elemento que não pode ser traduzido, sem o qual ninguém senão um acadêmico poderia suportar lê-lo. Mas ele é também a parte mais difícil de caracterizar, razão pela qual todos preferimos falar de outros assuntos. Listas de vocabulário e estatísticas métricas fornecem útil material bruto, mas eles podem comunicar muito pouco; uma contagem dos dactilos não nos diz o que de fato as *Bucólicas* são. Acredito que aqui como em outros lugares a melhor abordagem é concentrar-se em passagens particulares onde a idiosincrasia do poeta aparece em sua forma mais pura. Essas passagens dão um sabor ao todo, mas essa qualidade é facilmente dissipada em um tratamento estatístico; no fim das contas, na maioria das obras da literatura, inclusive nas *Bucólicas*, há muitos versos que poderiam pertencer a outra obra.²⁹³

Quando, por outro lado, em lugar de considerarmos a porcentagem de versos afetados dentro da totalidade, consideramos apenas os versos em que aparecem os elementos necessários para a ocorrência da sintaxe mimética, os números tornam-se mais eloquentes e mesmo as exceções, em alguns casos, parecem confirmar a busca deliberada do efeito, já que elas são muitas vezes explicadas por alguma outra circunstância especial. Além disso, a observação panorâmica pode ser reveladora. A seguir, apresentamos três exemplos de análises quantitativas que julgamos capazes de gerar dados efetivamente significativos para esta pesquisa. Faremos isso a partir de três estudos de caso: 1) o contraste entre *in* + ablativo e *in* + acusativo, 2) o contraste entre *longa mora* e *nulla mora* e 3) as ocorrências de *ala* nas *Metamorfoses*.

6.1 *In* + ablativo x *in* + acusativo em *Met. I*

Das 32 ocorrências de *in* + abl., em metade (50%) temos *in* + subst. + adj./particípio:

unus erat toto naturae vultus in orbe (<i>Met. I</i> , 6)	era uma só, em todo o orbe, a face da natureza
nec circumfuso pendebat in aere tellus (<i>Met. I</i> , 12)	nem a terra pendia no ar que a rodeava
obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno (<i>Met. I</i> , 18)	cada um se opunha aos outros, porque num único corpo
emicuit summa que locum sibi fecit in arce (<i>Met. I</i> , 27)	brilhou e definiu para si um lugar nas regiões superiores
cornaque et in duris haerentia mora rubetis (<i>Met. I</i> ,	pilritos e as amoras pendentes da espinhosa silva

²⁹³ “The style of a poet is the most important thing about him, the element that cannot be translated, without which nobody but a scholar could endure to read him. But it is also the hardest part to characterize, which is why we all prefer to talk about other matters. Lists of vocabulary and metrical statistics provide useful raw material, but they may communicate very little; a count of dactyls does not tell us what the *Eclogues* are actually like. I believe that here as elsewhere the best approach is to concentrate on particular passages where the idiosyncrasy of the poet appears in its most undiluted form. Such passages give a flavour to the whole, but this quality is easily dissipated in a statistical treatment; after all, in most works of literature, including even the *Eclogues*, there are many lines that could have belonged somewhere else”.

105)

vela dabant ventis nec adhuc bene noverat illos navita, quaeque prius steterant in montibus altis , fluctibus ignotis insultavere carinae, (<i>Met. I</i> , 133)	O navegante solta a vela aos ventos que desconhecia. E as embarcações, que por largo tempo se ergueram nas altas montanhas, mergulharam nas vagas ignotas
Protinus Aeoliis Aquilonem claudit in antris (<i>Met. I</i> , 262)	Logo, encerra nos antros de Éolo o Aquilão
[...] hic summa piscem deprensit in ulmo . (<i>Met. I</i> , 296)	Este pesca um peixe no topo de um olmo
figitur in viridi , si fors tulit, ancora prato (<i>Met. I</i> , 297)	Lança-se a âncora, se calhar, no prado verde
terra ferax, dum terra fuit, sed tempore in illo (<i>Met. I</i> , 314)	Terra fértil, enquanto foi terra, mas naquele tempo
nunc genus in nobis restat mortale duobus . (<i>Met. I</i> , 365)	No presente, a raça humana reduz-se a nós dois
[...] et eodem in corpore saepe saepe altera pars vivit, rudis est pars altera tellus (<i>Met. I</i> , 428-429)	e, no mesmo corpo, às vezes está uma parte viva e a outra é terra inerte
[...] nunquam letalibus armis ante nisi in dammis capreis que fugacibus usus (<i>Met. I</i> , 441-442)	jamais se servira destas suas armas senão contra gamos e fugitivas cabras.
certior, in vacuo quae vulnera pectore fecit! (<i>Met. I</i> , 520)	mais certa do que a minha existe outra, que feriu o meu livre coração
ut canis in vacuo leporem cum Gallicus arvo (<i>Met. I</i> , 533)	Como um cão da Gália, quando avista uma lebre em terreno aberto
[...] in his residens facto de cautibus antro (<i>Met. I</i> , 575)	Sentado numa gruta cavada na rocha

Dessas 16 ocorrências de *in* + subst + adj. no caso ablativo, em dez (*Met. I*, 6; 27; 105; 262; 296; 297; 365; 520; 533; 575) temos cercamento mimético. Em dois casos temos o substantivo *corpus* acrescido de pronome adjetivo (*eodem*) ou numeral (*uno*) e, em ambos, a não separação dos sintagmas (*corpore in uno* e *eodem in corpore*) mimetiza a unidade de que se fala²⁹⁴. Em *Met. I*, 442, é significativo que não ocorra cercamento justamente em um caso em que Ovídio usa *in* + abl. em lugar de *in* + acus., ao falar de lançar flechas contra animais. Por fim, restam como exceção (ausência de cercamento mimético onde poderíamos esperar vê-lo) *Met. I*, 133, cuja relação com *Met. I*, 94-95 comentamos no capítulo anterior, e *Met. I*, 12, em que, em lugar do substantivo *tellus*, encontramos o verbo *pendebat* cercado pelo *circunfuso aere*. Dois pontos, contudo, relativizam o caráter de exceção desse verso. Em primeiro lugar, o

²⁹⁴ Ovídio engendra efeito similar com o substantivo *tempus* acompanhado dos adjetivos *nullo* (*Am. I*, 15, 20; *Am. II*, 19, 8; *Am. III*, 7, 52; *Tr. III*, 2, 24; *Pont. III*, 3, 25), *exiguo* (*Am. II*, 2, 40; *Tr. II*, 1, 34), *solo* (*Her. 2*, 102), *parvo* (*Her. 3*, 24; *Met. VI*, 442), e do numeral *uno* (*Am. II*, 10, 4).

fato de que se trata de uma negação (*nec*). Em segundo lugar, o fato de que Ovídio tende a colocar as palavras referentes a objetos pendentes cercadas por aquelas que se referem ao objeto de que pendem, como podemos ver em *Met.* I, 105, também listado acima:

cornaque et in **duris** haerentia mora **rubetis** pilritos e as amoras pendentes da espinhosa silva

Desse modo, dada a negação do fato de que a terra (*tellus*) pendia em meio ao *circunfuso aere*, Ovídio opta por ilustrar o significado do verbo, procedimento que já vimos não ser incomum. Em resumo, se considerarmos apenas as 16 ocorrências em que *in* aparece regendo substantivo e adjetivo no caso ablativo, em 12 delas (75%) a sintaxe mimética se concretiza.

Passando para as ocorrências restantes de *in* + abl., em um caso, temos um genitivo em lugar do adjetivo. Nesse caso, dada a disposição das pedras espalhadas pela terra, não faria sentido esperarmos um cercamento:

[...] lapides in corpore terrae ossa reor dici [...] (<i>Met.</i> I, 393-394)	No corpo da terra, as pedras, se não me engano, são consideradas os ossos
---	--

Em dois casos, temos apenas adjetivos, sem substantivo. Em ambos, trata-se não da descrição de uma localização, mas de um estado de dubiedade:

spes tamen in dubio est [...] (<i>Met.</i> I, 396)	a sua esperança duvida
alter in ambiguo est an sit comprehensus [...] (<i>Met.</i> I, 537)	a outra, sem saber se foi apanhada

Em três casos, temos pronomes:

plurima cultores versis animalia glaebis inveniunt et in his quaedam modo coepta per ipsum nascendi spatium (<i>Met.</i> 425-426)	Os agricultores encontram na terra que revolvem animais variados, sendo alguns deles apanhados no processo de nascimento
ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa . (<i>Met.</i> I, 552)	A sua cabeça é copa de árvore. Só o brilho nela se mantém.
de boue nil superest formae nisi candor in illa (<i>Met.</i> I, 743)	Nada restava da vaca que fora, salvo a brancura

No primeiro caso, *in his* (“entre eles”) não se refere a localização, mas a parte de um conjunto. Ademais, seu contexto imediato exhibe um cercamento mimético ao mostrar *animalia* em meio

às terras revolvidas (*versis glaebris*). No verso 552, em que a semântica de fato sugere um cercamento, ele aparece: o pronome *illa* juntamente com seu fundamental, o substantivo *ora* cercam o brilho (*nitor unus*) que permanece (*remanet*) nela (*in illa*). Muito similar a este é o verso 743, onde, no entanto, o pronome *illa* aparece desacompanhado do substantivo a que se refere.

Por fim, nas nove ocorrências restantes (28,12% do total) temos um substantivo no ablativo, desacompanhado de adjetivo ou genitivo:

[...] ego vindice flamma
in domino dignos everti tecta penates;
(*Met.* I, 230-231)

com o fogo vingador derrubei sua morada e os
penates dignos de um tal senhor

[...] nudata cacumina silvae
ostendunt limumque tenent **in fronde** relictum
(*Met.* I, 346-347)

[...] as florestas mostram os cimos desnudos,
e têm limo deixado nos ramos.

[...] delapsaque ab aethere summo
constitit **in terris** nebulasque recedere iussit.
(*Met.* I, 608-609)

[...] e descendo do alto éter
pousa na terra e ordena e ordena às nuvens que se
afastem

Hanc quoque Phoebus amat, positaque **in sitipite**
dextra (*Met.* I, 553)

E Febo ainda a ama. Pousando-lhe no tronco a mão

inde suis vicibus capiebant bina quietem,
cetera servabant atque **in statione** manebant.
(*Met.* I, 626-627)

que repousavam dois a dois de cada vez.
Os outros vigiavam e mantinham-se a postos.

venit et ad ripas, ubi ludere saepe solebat,
Inachidas ripas novaque ut conspexit **in unda**
cornua, pertimuit seque exsternata refugit.
(*Met.* I, 638-640)

Dirige-se às margens onde às vezes costumava
brincar, às margens do Ínaco. E quando, nas águas,
divisou os estranhos cornos, horrorizou-se e,
apavorada consigo, fugiu.

littera pro verbis, quam pes **in pulvere** duxit,
corporis indicium mutati triste peregit.
(*Met.* I, 648-649)

Em vez de palavras, exprimiu o triste segredo da
transformação do seu corpo com as letras que traçou
com o pé no pó.

dumque ibi suspirat, motos **in harudine** ventos
effecisse sonum tenuem similemque quaerenti
(*Met.* I, 707-708)

e enquanto aí soltava suspiros, o vento, ao passar nas
canas, produzira um somido leve e semelhante a um
lamento

[...] stimulosque **in pectore** caecos
condidit [...] (*Met.* I, 726-727)

[...] e cravou-lhe no peito cruéis agulhões

quem simulac tetigit, positisque **in margine** ripae
procubuit genibus [...] (*Met.* I, 729-730)

Logo que tocou o rio, caiu de joelhos na margem

Em *Met.* I, 231, temos uma construção rara com *in* + abl. como complemento nominal do adjetivo *dignus*. O próprio significado da frase não justificaria qualquer cercamento mimético. Em *Met.* I, 347, o substantivo *frons* cercado pelo sintagma *limum relictum* faz mais sentido no que diz respeito à mimetização da disposição espacial dos objetos referidos do que

se tivéssemos *fronde* + adj. cercando o *limum relictum*. Em *Met.* I, 553, Febo é descrito a pôr a mão sobre o tronco do loureiro em que Dafne se transformara e, mais uma vez, o cercamento não faria sentido. Poder-se-ia, antes, visualizar a mão do deus (*posita dextra*) a segurar o tronco (*sitipite*) da ninfa. Em *Met.* I, 608-609, falta não só o adjetivo referente a *terris* mas também o sujeito que viria cercado (*sc.* Juno). Há, em compensação, uma mimese vertical, uma vez que o cavalgamento, com o verbo (*constituit*) aparecendo apenas no verso inferior, ilustra a descida de Juno (*delapsa*). Por sua vez, *Met.* I, 627 descreve não uma posição, mas um estado ou, antes, a ação de permanecer vigilante (*statione*) como sentinela. Em *Met.* I, 648, talvez por conta do verbo de movimento (*duxit*) não encontramos *littera* cercada por um sintagma *pulvere* + adj. Tanto em *Met.* I, 707 como *Met.* I, 726 o objeto regido pela preposição *in* é atravessado por outro objeto (nas duas ocorrências, no acusativo). Em *Met.* I, 707, os movidos ventos (*motos ventos*) atravessam a cana (*harudine*) produzindo o som (*sonum*) da flauta. Já em *Met.* 726, o coração (*pectore*) é atravessado pelos cegos agulhões (*stimulos caecos*)²⁹⁵. Em *Met.* I, 729, Ovídio optou pela mimese posicional, que já comentamos acima, com *marginē ripae* ocupando a margem do verso. Por fim, em *Met.* I, 638-640, a estranha repetição de *ripas* parece ter por objetivo a realização de duas mimeses posicionais.

Em resumo, nos casos em que a preposição *in* rege ablativo, há tendência de o elemento regido pela preposição aparecer na forma de um sintagma constituído por substantivo acompanhado de adjetivo (50% das ocorrências no nosso *corpus*), mas sobretudo quando a expressão se refere à disposição espacial. Nos casos em que esse sintagma não se refere à disposição espacial, é mais frequente que o substantivo não seja qualificado por um adjetivo, o que sugere a possibilidade de a mimese espacial ter influência na adjetivação nesses casos.

Nos casos em que a preposição *in* rege acusativo (em *Metamorfoses*, frequentemente descrevendo transformações) ocorre justamente o inverso, conforme passamos a observar. Das 35 ocorrências de *in* + acusativo no livro I das *Metamorfoses*, em 17 (48,57%) o acusativo aparece na forma de substantivo desacompanhado de adjetivo:

congeriem secuit sectamque **in membra** coegit (*Met.* I, 33)

esta massa assim disposta e, uma vez dividida, dela fez partes

in mare perveniunt partim campoque recepta
liberioris aquae pro ripis litora pulsant.
(*Met.* I, 41-42)

em parte atingem o mar e, ao entrarem na planície das
águas mais livres, em vez das margens, pulsam as
praias.

[...] solitae cupidine caedis
vertitur **in pecudes** [...] (*Met.* I, 234-235)

usa contra os rebanhos a fome de carnificina

²⁹⁵ Cf. Lateiner (1990, p. 220).

in villos abeunt vestes, in crura lacerti (<i>Met.</i> I, 236)	As suas vestes transformam-se em pelos, os seus braços transformam-se em pernas
in facinus iurasse putes! [...] (<i>Met.</i> I, 242)	poder-se-ia dizer que houve conjuração para o crime
[...] quis sit laturus in aras tura, [...] (<i>Met.</i> I, 248-249)	quem levará incenso aos altares
et defrenato volvuntur in aequora cursu. (<i>Met.</i> I, 282)	e rolam para o mar em corrida desenfreada
in mare lassatis volucris vaga decedit alis. (<i>Met.</i> I, 308)	de asas cansadas, cai no mar, a ave errante
tortilis in latum quae turbine crescit ab imo (<i>Met.</i> I, 336)	que se amplia em espiral do bocal ao pavilhão
quod solidum est flectique nequit, mutatur in ossa (<i>Met.</i> I, 409)	o que era sólido e não consegue flectir, tornou-se osso
sic deus in flammis abiit, sic pectore toto uritur [...] (<i>Met.</i> I, 495-496)	assim se inflama o deus, assim ele se abrasa no fundo do seu coração
in frondem crines, in ramos bracchia crescunt (<i>Met.</i> I, 550)	cresce-lhe a ramagem no lugar dos cabelos e os ramos no lugar dos braços
moxque amnes alii, qui, qua tulit inpetus illos, in mare deducunt fessas erroribus undas. (<i>Met.</i> I, 581- 582)	vêm depois os outros que, por onde quer que seu ímpeto os leve, conduzem para o mar as águas cansadas de andanças
haec ubi disposuit, patria Iove natus ab arce desilit in terras [...] (<i>Met.</i> I, 673- 674)	Feito isto, lá do alto da morada paterna, o filho de Júpiter demanda a terra
[...] rogat 'in' que 'futurum pone metus' inquit: 'numquam tibi causa doloris haec erit,' [...] (<i>Met.</i> I, 735-737)	diz-lhe: “Deixa de te preocupar. Jamais será para ti motivo de desgosto”.

Certamente não seria estranho se Ovídio qualificasse os substantivos em muitos desses casos, falando, por exemplo *in mare turbidum/tranquillum/magnum* ou *in viridem frondem*, de modo que o fato de que as expressões se referem a transformações e direções (de modo que não faria sentido dispô-las em forma de cercamento) seja talvez uma explicação para a diferença no tratamento dos dois grupos. Observemos aqueles onze casos (31,42%) em que Ovídio qualifica com um adjetivo o substantivo acusativo regido por *in*:

In nova fert animus mutatas dicere formas corpora (<i>Met.</i> I, 1-2)	É meu propósito falar das metamorfoses dos seres em novos corpos
nondum caesa suis, peregrinum ut viseret orbem, montibus in liquidas pinus descenderat undas, (<i>Met.</i> I, 94-95)	O pinheiro, cortado em seus montes, não havia ainda baixado às límpidas águas para visitar uma terra estranha
Postquam Saturno tenebrosa in Tartara misso sub Iove mundus erat [...] (<i>Met.</i> I, 113-114)	Depois, precipitado Saturno no tenebroso tártaro, estava o mundo sujeito a Júpiter

filius ante diem patrios inquirat in annos (<i>Met.</i> I, 148)	O filho faz contas antes do tempo aos anos do pai
Iamque erat in totas sparsurus fulmina terras (<i>Met.</i> I, 253)	Estava já para lançar o raio por toda a extensão da terra
Interea medios <u>luno despexit</u> in Argos (<i>Met.</i> I, 601)	Entretanto, Jumo baixou o olhar sobre Argos
aeternum nostros luctus extendit in aevum . (<i>Met.</i> I, 663)	prolonga pelos séculos a minha amargura
talia maerenti stellatus submovet Argus ereptamque patri diversa in pascua natam abstrahit. [...] (<i>Met.</i> I, 664-666)	enquanto assim se lamenta, Argo, constelado de olhos, arreda-o e arranca a filha a seu pai e condu-la para pastagens distantes
[...] ipse procul montis sublime cacumen occupat, unde sedens partes speculatur in omnes . (<i>Met.</i> I, 666-667)	Senta-se lá longe, no alto cimo de um monte, de onde pode olhar em todas as direções.
Arge, iaces, quodque in tot lumina lumen habebas, extinctum est; centumque oculos nox occupat una. (<i>Met.</i> I, 720-721)	Estás morto, Argo! Está extinto o brilho que tinhas em tantas luzes. Uma noite eterna cobre agora os teus cem olhos.
ungulaque in quinos dilapsa absumitur ungues (<i>Met.</i> I, 742)	o casco desaparece e dá lugar aos cinco dedos

Já vimos a importância do adjetivo *nova* em *Met.* I, 1 na criação de uma leitura vertical. Barchiesi (2008, p. 134), a que já nos referimos, comenta sobre a relevância dessa estrutura, que participa do mesmo uso estratégico dos adjetivos no neutro plural no próêmio que já comentamos com relação a *mea* no verso 4:

In nova fert animus pode ser de fato uma confissão do poeta: “a minha alma impele-me à novidade”. O hemistíquio aparece à primeira vista como uma unidade de significado completa, assim como “Canta-me a ira, ó deusa” e “Narra-me, Musa, o homem” nos poemas homéricos e *Arma uirumque cano* em Virgílio [...] O complemento de *in noua* com *corpora* modifica esta implicação momentânea sem apagar a sua memória e proporciona, ao nível verbal, um equivalente da própria ideia e do título do projeto, *Metamorfoses*, mutação, abrindo assim o caminho para uma poética do inesperado e do diferente que é característico de todo o poema longo. [...] Manílio, III, 1-3 *In noua surgentem maioraque uiribus ausum / nec per inaccessos metuentem uadere saltus / ducite, Pierides* (“A coisas novas conduzi, Piérides, aquele que se eleva e ousa coisas maiores que suas forças, [conduzi-o], a ele que não teme caminhar através de bosques inacessíveis”) mostra a sorte do incipit e a tendência de *in noua* tornar-se autônomo na memória dos leitores: é significativo que essa audácia se limite à ordem das palavras.²⁹⁶

²⁹⁶ “*In noua fert animus* potrebbe essere in effetti una confessione del poeta: «il mio animo mi spinge verso la novità». L'emistichio appare a prima vista un'unità di senso compiuto come lo sono «Canta l'ira, o dea» e «L'uomo narrami, Musa» nei poemi omerici e *Arma uirumque cano* in Virgilio [...] Il completamento di *in noua* con *corpora* modifica questa momentanea implicazione senza cancellarne la memoria e fornisce, a livello verbale, un equivalente dell'idea stessa e del titolo del progetto, *Metamorfosi*, mutazione, aprendo così la strada a una poética dell'inaspettato e del diverso che è caratteristica di tutto il lungo poema. [...] Manilio, III 1-3 *In noua surgentem maioraque uiribus ausum / nec per inaccessos metuentem uadere saltus / ducite, Pierides* («Chi ascende a cose inaudite e osa ancor di più del-le forze sue, né ha paura ad attraversare balze inesplorate, guidate voi, Pieridi»)

Já vimos também o efeito rebuscado que Ovídio engendra nos versos 94-95 e que dependem em grande medida justamente da adjetivação de *undas* para possibilitar o cercamento²⁹⁷. Em *Met.* I, 253, o particípio futuro *sparsururs* é o gatilho da mimese buscada com a distribuição do sintagma *in totas terras*. Algo similar ocorre em *Met.* I, 667, que mostra Argo a olhar (*speculatur*) para todos os lados (*in omnes partes*). Em *Met.* I, 663, é a extensão da eternidade que é mimetizada pela separação dos elementos do sintagma (*in aevum aeternum*), agindo o verbo (*extendit*) como gatilho para essa mimetização sintática. Em *Met.* 665, Argo arranca (*abstrahit, ereptam*) a filha (*natam*) ao pai (*patri*) levando-a para lugares afastados (*in diversa pascua*). O próprio adjetivo (*diversa*) é gatilho da mimese e se interpõe entre *patri* e *natam*, para aumentar a distância entre eles, reforçando pela disposição das palavras a separação que é reforçada pelas palavras (*abstrahit, ereptam*). A separação entre *ereptam* (primeiro lugar) e *natam* (lugar para onde foi levada) também reforça o significado dos adjetivos (*ereptam, diversa*). Em *Met.* I, 720, o indeclinável *tot* é presentificado pela *geminatio* com poliptoto *lumen lumina* e ainda reforçado pelo substantivo *oculos* no verso 721. A multiplicidade (expressa pelo *tot* e pela repetição de palavras que designam olhos) é, no trecho, fundamental para o contraste com a *nox una*. Em *Met.* I, 742, temos uma transformação. Porém, o que a diferencia de outras transformações que vimos no grupo anterior é que vemos aqui algo uno (*ungula*) se transformar em algo múltiplo (*quinos unguis*). Desse modo, restam apenas *Met.* I, 113 e *Met.* I, 148 em que a adjetivação no grupo que estamos considerando não é explicada por algum efeito de sintaxe mimética.

Isso significa que, considerando apenas os casos em que *in* rege acusativo neste livro I das *Metamorfoses*, 1) há tendência de que o acusativo seja composto apenas por substantivo desacompanhado de adjetivo ou genitivo (48,57% das ocorrências) e 2) considerando apenas os nove casos em que essa tendência não se cumpre e o substantivo aparece qualificado por adjetivo, sete delas (77,77% das ocorrências nesse subgrupo) parecem motivadas por sintaxes miméticas.

Nos dois casos restantes, em *Met.* I, 148, a especificação dos anos com que o filho se preocupa (*patrios annos*) é indispensável para o sentido. Por fim, em *Met.* I, 113, poder-se-ia hipotetizar se o alongamento de *tenebrosa in Tartara* não reforçaria a grande queda do *misso*

mostra la fortuna dell'incipit e la tendenza di *in noua* a rendersi autonomo nella memoria dei lettori: è significativo che venga ridotta l'audacia nell'ordine delle parole”.

²⁹⁷ Para percebermos a diferença que faz a adjetivação e a consequente possibilidade de cercamento mimético na concretização do efeito vertical, basta compararmos estes versos com os versos 132-133, em que a verticalidade parece bem menos convincente.

Saturno e a longa barreira que separa o lugar onde estivera antes daquele onde agora se encontra. Esta última hipótese, porém, parece-nos um pouco forçada e até mesmo desnecessária, dado que, considerando que a poesia não se resume a efeitos de sintaxe mimética e que Ovídio divide sua atenção entre diversos outros objetivos poéticos além desse, a predominância da sintaxe mimética nesses casos é já considerável sem necessidade de ser absoluta²⁹⁸.

6.2 *Mora nulla x mora longa*

Também vale a pena observarmos panoramicamente os usos do sintagma *mora* + adj. em Ovídio. As *Heroides*, com suas heroínas cansadas de esperar seus amantes, oferecem uma boa base para contraste quando falamos de longas demoras (com separação mimética) e não demora (com justaposição mimética):

quaecumque aequor habet, quaecumque pericula tellus,
tam **longae** causas suspicor esse **morae**.
(*Her.* 1, 74)

Quaisquer perigos do mar ou da terra,
conjecturo que são causas de tão longa demora²⁹⁹

Me pater Icarius viduo discedere lecto
cogit et **immensas** increpat usque **moras**.
(*Her.* 1, 82)

O pai Icário me impele a sair do leito viúvo
e repreende sem parar as imensas demoras

ausus es amplecti colloque infusus amantis
oscula per **longas** iungere pressa **moras**
(*Her.* 2, 94)

ousaste abraçar-me e, esparramado ao colo da
amante, dar-me beijos ternos por longas horas

Nunc quoque – sic omnes Peleus pater inpleat annos,
sic eat auspiciis Pyrrhus ad arma tuis! –
respice sollicitam Briseida, fortis Achille,
nec miseram **lenta** ferreus ure **mora**! (*Her.* 3, 138)

Mesmo agora – assim o pai Peleu encha todos os
anos, assim vá Pirro às armas sob teus auspícios! –
olha a agitada Briseida, forte Aquiles,
e não queimes a infeliz ([duro] como ferro) com a
lenta demora!

Nulla mora est, venio, venio tibi debita coniunx;
(*Her.* 7, 103)

Sem nenhuma demora, venho, venho como a ti
devida esposa

Sic ubi lux acta est et noctis amior hora
exhibuit pulso sidera clara die,
protinus in summo vigilantia lumina tecto
ponimus, adusetae signa notamque viae,
tortaque versato ducentes stamina fuso
femineã **tardas** fallimus arte **moras**. (*Her.* 19, 33-38)

Assim, quando a luz retirou-se, e a hora mais amiga
da noite exibiu, expulso o dia, os astros luminosos,
de pronto pomos luzes vigilantes no alto teto,
os sinais e a marca da costureira via,
e, conduzindo os tortos fios pelo fuso giratório,
com a arte feminina, enganamos as tardas demoras

mox, ubi, secreti longi causa optima, somnus
credibilis **tarda** desinit esse **mora**,

pouco depois, quando, a melhor explicação para o
longo retiro, deixa, pela longa demora, de ser crível

²⁹⁸ Além desses, restam seis casos (17,14%) em que o substantivo aparece acompanhado de genitivo (*Met.* 83; 128; 130; 137; 160; 408) e um caso em que apenas um pronome indefinido (*cetera*) é regido pela preposição *in*.

²⁹⁹ As traduções das *Heroides* são nossas.

(*Her.* 21, 21-22)

[...]

O padrão estende-se a outras obras de Ovídio:

Ne **lentā** vires colligat ira **morā**; (*AA.* II, 456)

Para que a ira não adquira forças com a lenta demora³⁰⁰

Nec male **deliciis** odiosum conscia **tardis**
Detinet, et **longa** iungitur ipsa **mora**.³⁰¹
(*AA.* III, 649-650)

Nem faz mal quando uma cúmplice detém o odioso [vigia] com lentos prazeres, e ela mesma une-se [a ele] em longa demora

Principiis obsta; sero medicina paratur,
Cum mala per **longas** convaluere **moras**.³⁰²
(*Rem.* 91-92)

Resiste nos primórdios; tardiamente se busca remédio, quando os males se fortaleceram ao longo de longas demoras

Vidi ego, quod fuerat primo sanabile, vulnus
Dilatatum **longae** damna tulisse **morae**.
(*Rem.* 101-102)

Eu mesmo vi ferida que a princípio fora curável, adiada ter causado danos pela longa demora

Encontramos por vezes o sintagma *longa mora* com seus elementos justapostos. Isso ocorre, no entanto, em contextos em que o narrador decide passar ao largo de algum relato que seria demorado. É o que vimos, por exemplo, em *Met.* I, 214, em que Júpiter se nega a relatar os males que encontrou quando desceu à terra antes do dilúvio:

longa mora est quantum noxae sit ubique repertum

Seria longo contar a maldade que por toda parte encontrei

Met. V, 207 e *Met.* V, 463 são mais dois exemplos desse padrão de preterição:

nomina **longa mora** est media de plebe virorum
dicere: bis centum restabant corpora pugnae,
Gorgone bis centum riguerunt corpora visa.
(*Met.* V, 207-209)

Moroso seria relatar os nomes dos combatentes de média extração. Do combate restavam duzentos homens. Duzentos homens se converteram em pedra ao verem a Górgona.

Quas dea per terras et quas erraverit undas,
dicere **longa mora** est; quaerenti defuit orbis;
Sicaniam repetit, dumque omnia lustrat eundo,
venit et ad Cyanen. Ea, ni mutata fuisset,
omnia narrasset; sed et os et lingua volenti
dicere non aderant, nec qua loqueretur habebat.
(*Met.* V, 462-467)

Moroso seria referir por que terras e por que mares terá errado a deusa. Faltou mundo à sua busca. Voltou à Sicília. E, enquanto tudo esquadrinha em sua deambulação, chegou também a Cíane. Esta tudo contaria, se não houvera sido mudada, mas não tinha nem boca nem língua, e nem tinha por onde falar.

³⁰⁰ As traduções da *Arte de amar* e dos *Remédios do amor* são nossas.

³⁰¹ Note-se, ademais, que nesse trecho Ovídio une (*iungitur*) a cúmplice (*conscia*) e o odioso vigia (*odiosum*) em meio a lentas delícias.

³⁰² Note-se ainda a posição de *principiis* no princípio do verso.

É preciso ressaltar que *parva*, *nulla*, *tarda*, *lenta* e *longa* são palavras metricamente idênticas, o que descarta a *pedum necessitas* como explicação para o tratamento diverso. Naturalmente, não se trata de um padrão absoluto (permanece a escolha do poeta, que a cada passo faz sua opção levando em consideração vários outros elementos além da possibilidade de mimetização do conteúdo pela ordenação das palavras), mas parece haver um uso suficientemente repetitivo desses padrões para possibilitar inclusive um jogo um pouco mais refinado, que vemos, por exemplo, nos seguintes versos:

Septima nox agitur, spatium mihi longius anno,
sollicitum raucis ut mare fervet aquis.
his ego si vidi mulcentem pectora somnum
noctibus, insani sit **mora longa** freti!
(*Her.* 18, 27-28)

A sétima noite avança, parece-me durar mais que um
ano, já que o mar agitado borbulha com ruidosas
águas.
Se eu vi, nessas noites, o sono que apazigua o
coração, que seja longa a travessia do insano estreito!

Iamque fulgatu|rã Ti|thoni| coniuge| noctem
praevis Aurorae Lucifer ortus erat;
oscula congerimus properata sine ordine raptim
et querimur **parvas** noctibus esse **moras**.
(*Her.* 18, 111-114)

Estando a esposa de Titão prestes a afugentar a noite,
Lúcifer, precursor da Aurora, já tinha nascido;
acumulamos beijos apressados, sem ordem,
precipitadamente, e queixamos-nos por ser curta a
duração das noites

Quam mihi misisti verbis, Leandre, salutem
ut possim missam rebus habere, veni!
longa mora est nobis omnis, quae gaudia differt.
(*Her.* 19, 3)

A saudação que me enviaste em palavras, Leandro,
para que possas tê-la em gesto, vem!
Toda demora que afasta as alegrias nos parece longa.

Vos modo venando, modo rus geniale colendo
ponitis in varia tempora **longa mora**.
(*Her.* 19, 9-10)

Vós, ora caçando, ora cultivando o fecundo campo,
dividis em tempos variados a longa demora

Nesses versos, o poeta opõe a realidade objetiva ao modo como as coisas são sentidas pelos sujeitos. Em *Her.* 8, 28, não é o verdadeiro desejo de Leandro que a difícil travessia do estreito se prolongue. Em *Her.* 18, 114, a sensação que os amantes têm de que as noites são breves é desmentida pela disposição das palavras. Em *Her.* 19, 3, o contraste entre o significado e a disposição das palavras mostra-nos que mesmo demoras objetivamente curtas são subjetivamente sentidas como longas quando nos prendem longe de nossas alegrias. Por fim, em *Her.* 19, 10, um período de tempo longo é abreviado quando dividido entre diferentes passatempos e trabalhos.

6.3 *Ala* + adjetivo

Ao buscarmos as ocorrências do substantivo *ala* nas *Metamorfoses*, encontramos um total de 44 ocorrências, das quais 27 (61,36 %) no ablativo plural, 14 (31,81%) no acusativo

plural, uma (2,27%) no genitivo plural, uma no dativo singular e, por fim, uma no nominativo singular. Percebe-se, portanto, que, do total das ocorrências, temos apenas duas no singular (o nominativo singular em *Met.* XII, 566 e o dativo em *Met.* XII, 570). Considerando o uso instrumental do caso ablativo, cremos que suas 27 ocorrências merecem ser consideradas separadamente de modo a possibilitar uma comparação com as demais. Por essa razão, trataremos aqui de dois grupos distintos: o primeiro, contendo as ocorrências do caso ablativo; o segundo, contendo todos os demais casos.

Para começar, das 17 ocorrências no segundo grupo devemos excluir aquelas no singular (*Met.* XII, 566 e *Met.* XII, 570) nas quais não faria sentido esperarmos o cercamento mimético, uma vez que o cercamento mimetizaria, nesses casos, as duas asas, uma de cada lado do sujeito:

tendit in hanc nimium certos Tirynthius arcus
atque inter nubes sublimia membra ferentem
pendentemque ferit, lateri qua iungitur **ala**;
(*Met.* XII, 564-566)

Contra ela aponta o herói de Tirinte o infalível arco
e, enquanto aquele se eleva e plana entre as nuvens, atinge-o
no ponto onde a **asa** se liga ao tronco.

decidit in terram non concipientibus auras
infirmis pennis, et qua levis haeserat **alae**
corporis adflicti pressa est gravitate sagitta
perque latus summum iugulo est exacta sinistro.³⁰³
(*Met.* XII, 567-570)

Precipita-se ao chão, com as asas debilitadas não contendo
os ventos, e, onde aderira à **asa**, a leve
flecha é pressionada pelo peso do corpo espetado
e, atravessando o alto do dorso, vara pelo lado esquerdo do
pescoço.³⁰⁴

Do total de 15 ocorrências com que ficamos, temos sete ocorrências sem adjetivo, o que, conforme já comentamos, impossibilita o cercamento sintagmático:

parva mora est **alas** pedibus virgamque potenti
somniaferam sumpsisse manu tegumenque capillis.
(*Met.* I, 671-672)

Foi o tempo de pôr as asas nos pés, pegar,
com sua mão poderosa, na varinha do sono e no galero.

posse super fluctus **alarum** insistere remis
optastis [...]
(*Met.* V, 558-559)

desejastes poder deslocar-vos sobre as ondas
com as asas por remos [...]

addit et exceptas luna pernocte pruinas
et strigis infamis ipsis cum carnibus **alas** [...]
(*Met.* VII, 268-269)

também adiciona geada colhida em noite de lua cheia, asas de
infames corujas ainda com carne [...]³⁰⁵

sed vigor ingenii quondam velocis in **alas**
inque pedes abiit; [...]
(*Met.* VIII, 254-255)

O vigor de seu espírito, antes tão célere, transmitiu-se
às asas e às patas. [...]

³⁰³ É de notar, contudo, a presença de uma outra mimetização: o sintagma *levis sagitta* (separado por uma pouco usual distância de 12 palavras) simula a flecha que entra por um lado do corpo e, atravessando-o, aparece no lado oposto, efeito que Lateiner (1990, p. 218) chama “perforation”.

³⁰⁴ Tradução de Mauri Furlan (2017).

³⁰⁵ Tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves (2017).

[...] iam tum mihi currere visus
plus homine est, **alas**que pedes sumpsisse putares.
(*Met.* XI, 336-337)

Parece-me então que corre mais do que a um homem é dado
correr e julgar-se-ia que seus pés alcançaram asas.

[...] levitas sua praebuit **alas**
(*Met.* XIII, 606)

[...] A sua leveza lhe fornece asas.

bella gerunt rostrisque et aduncis unguibus iras
exercent **alas**que adversaque pectora lassant,
(*Met.* XIII, 614)

combatem e atacam raivosamente com seus bicos e unhas
aduncas. Debatem-se contra as asas e o peito de suas
adversárias [...]³⁰⁶

Por fim, do total de 17 ocorrências do substantivo *ala* nesse primeiro grupo, ficamos com oito ocorrências em que ele aparece acompanhado de adjetivo (possibilitando, assim, o cercamento mimético). Sendo que, dessas oito ocorrências, em duas (25%) a mimetização não se concretiza:

[...] pendens caput illa pedesque
adligat et cauda **spatiantes** implicat **alas**;
(*Met.* IV, 363-364)

[...] aquela, pendente, enlaça a cabeça e as patas,
e, com a cauda, enrosca as asas estendidas;

[...] cui respondere volenti
vox pariter vocisque via est tenuata, comaeque
in plumas abeunt, plumis nova colla teguntur
pectoraque et tergum, maiores bracchia pennas
accipiunt, cubitique **leves** sinuantur in **alas**;
(*Met.* XIV, 497-501)

Ao pretender responder, a sua voz enfraquece, enquanto
o seu canal se aperta, os cabelos mudam-se em penas,
de penas se lhe cobre o pescoço, peito e dorso; penas maiores
lhe cobrem o braço; e os antebraços curvam-se em leves asas.

Note-se que nos dois casos há circunstâncias que justificam a ausência de cercamento. No primeiro trecho (*Met.* IV, 363-364), Ovídio deu preferência a uma estrutura entrelaçada, alternando em cada uma das orações coordenadas pela conjunção aditiva *et*, palavras que se referem à cobra (*pendens, illa, adligat, cauda, implicat*) e palavras que se referem à águia (*caput, pedes, spatiantes, alas*) de modo a mimetizar o significado dos verbos *adligat* e *implicat*.

No segundo caso (*Met.* XIV, 497-501), Ovídio está narrando a transformação de Ácmon em ave e, na frase específica em que aparece o sintagma *leves alas* o cercamento não teria lugar, uma vez que o sujeito da frase, os *cubiti*, transformam-se, eles mesmos, em asas e não faria sentido cercá-los com as *leves alas*. Longe, portanto, de ser uma exceção problemática, a não ocorrência de cercamento aqui a despeito da presença do sintagma *ala* + adj. parece, por contraste, confirmar a motivação mimética do arranjo de palavras nos casos de que trataremos a seguir. Por fim, salientemos que nesses dois casos em que, a despeito da presença do sintagma,

³⁰⁶ Tradução de Anderson de Araújo Martins Esteves (2017).

não ocorre o cercamento mimético, temos um verbo cercado pelo sintagma (respectivamente *implicat* e *sinuantur*).

Por fim, restam-nos seis casos em que ocorre cercamento mimético:

tam nuper pictis caeso pavonibus Argo,
quam tu nuper eras, cum candidus ante fuisses,
corve loquax, subito **nigrantis versus** in **alas**.
(*Met.* II, 533-535)

e tão recentemente coloridos, depois da morte
de Argo, quanto tu, corvo chocalheiro, que, sendo branco
ainda há pouco, te mudaste em ave de **negras asas**.

[...] postquam manus ultima coepto
inposita est, **geminas opifex** libavit in **alas**
ipse suum corpus motaque pendit in aura;
(*Met.* VIII, 200-202)

Depois de dar à obra o último retoque,
o próprio artífice balanceou seu corpo em **ambas as asas**
e ficou suspenso no ar que agitava.

[...] pariter praecepta volandi
tradit et **ignotas umeris** accommodat **alas**.
(*Met.* VIII, 208-209)

Enquanto lhe dá as instruções de voo,
adapta-lhe aos ombros as **estranhas asas**.

hortaturque sequi damnosasque erudit artes
et movet ipse **suas et nati** respicit **alas**.
(*Met.* VIII, 215-216)

e o exorta seguir e lhe ensina as danosas artes
e move as suas próprias asas e olha para trás, para as do
filho.³⁰⁷

quas Parthaoniae tandem Latonia clade
exsatiata domus praeter Gorgenque nurumque
nobilis Alcmenae natis in corpore pennis
adlevat et **longas per brachia porrigit alas**
corneaque ora facit versasque per aera mittit.
(*Met.* VIII, 543-546)

A Latônia, finalmente, saciada com a infelicidade
da casa Partônia, exceto Gore e a nora
da nobre Alcmena, com penas nascidas pelo corpo,
torna-as leve e estende **longas asas** pelos braços
e as bocas torna bicos e as envia transformadas pelos ares.³⁰⁸

[...] utque **novas umeris** adsumpserat **alas**,
subvolat [...]
(*Met.* XI, 789-790)

logo que, em seus ombros, adquire asas, eleva-se no ar

Também aqui cabe fazermos algumas distinções. Em primeiro lugar, no primeiro dos seis casos temos o objeto cercado representado por um adjetivo/particípio (*versus*) que a ele se refere (constituindo o que poderíamos chamar de “cercamento indireto”), ao passo que nos cinco casos restantes o objeto cercado é representado pelo próprio substantivo pelo qual é significado (constituindo o que poderíamos chamar de “cercamento direto”). Também vale notar que nos cinco cercamentos diretos temos outros elementos além do substantivo no interior do sintagma cercante e esses elementos excedentes são, nesses cinco casos, verbos.

Met. VIII, 545 merece um comentário mais detido. Poder-se-ia pensar que do mesmo modo que argumentamos, acima, que em *Met.* XIV, 497-501 (*cubitique leves sinuantur in alas*) não há razão para o cercamento, aqui também, por se tratar de um objeto (*brachia*) sendo transformado em asas, não deveria haver. No entanto, à diferença de lá, em que temos o adjetivo

³⁰⁷ Tradução de Milton Marques Júnior (2017).

³⁰⁸ Idem.

levis, temos aqui o adjetivo *longus* que, como já vimos, justifica a separação em que três palavras se interpõem entre ele e o substantivo a que se refere, mimetizando assim a extensão das referidas asas. Some-se a isso a semântica do verbo *porrigit* e da preposição *per*. Em resumo, nesse primeiro grupo, temos oito ocorrências em que *ala* aparece qualificada por adjetivo, de modo a possibilitar o cercamento mimético. Dessas oito ocorrências, em seis (75%) a mimese se concretiza, ao passo que as duas aparentes exceções são explicáveis por circunstâncias específicas.

Passemos agora às ocorrências no caso ablativo. Nesse segundo grupo, há duas ocorrências em que *alis* aparece desacompanhado de adjetivo:

et se mentitis superos celasse figuris;
 “duxque gregis” dixit “fit Iuppiter [...],
 Delius in corvo, proles Semeleia capro,
 fele soror Phoebi, nivea Saturnia vacca,
 pisce Venus latuit, Cyllenius **ibidis alis**.
 (*Met.* V, 331)

e que os deuses se disfarçaram sob aparências falsas.
 ‘Júpiter’, diz ela, ‘fez-se passar por pastor de rebanhos [...], o
 deus de Delos mudou-se num corvo; em bode o filho de Sêmele; a
 irmã de Febo em gata; numa vaca branca se mudou a Satúrnica,
 Vênus ocultou-se em peixe, o deus de Cilene, nas penas de um
 íbis.

fecit **olorinis** Ledam recubare sub **alis**
 (*Met.* VI, 109)

fez que Leda se reclinasse sob as asas de um cisne

Em lugar do adjetivo aparece um genitivo a exercer função similar, de modo que poderíamos considerar o sintagma *ibidis alis* para o cercamento, sendo a aproximação reforçada pelo homeoteleuto. O narrador está relatando a metamorfose de Mercúrio em íbis para esconder-se (*latuit*) de Tifeu, de modo que poderíamos esperar algo como *ibidis Cyllēnius ālīs* (- u - - u - -), ou *ibidis Mercurius ālīs* (- u - - u u - -) ou ainda *ibidis Cādūcifer ālīs* (- u u - - u u - -). Tais construções, todavia, contêm em si sequências rítmicas de impossível encaixe num hexâmetro dactílico. Substituir *ālīs* por *plūmīs* ou *pennīs* tampouco faria diferença. Uma solução possível seria utilizar o nome grego do deus, *ibidis Hermēs ālīs* (- u u - - - -), substituição que, no entanto, não ocorre em lugar algum da obra de Ovídio. Mais do que isso, o verbo *latuit* parece exercer papel fundamental no verso, já que *Venus* oculta-se entre o objeto que a escondeu (*pisce*) e o verbo (*latuit*) e do outro lado o Cilênio oculta-se entre o verbo (*latuit*) e o objeto que o escondeu (*ibidis alis*).

Em *Met.* VI, 109, em que Júpiter cobre Leda (*Leda*) sob as asas do cisne (*sub alis olorinis*) em que ele próprio se transformara, temos mais uma vez *alis* + genitivo com o homeoteleuto reforçando a unidade do sintagma. Podemos, assim, visualizar o encobrimento de Leda (*Ledam*), que aparece cercada pelas *olorinis alis*.

Das 25 ocorrências restantes, em 12 não encontramos cercamento mimético em que o portador das asas aparece em meio ao sintagma *ala* + adj.:

[...] parvos membrana per artus
porrigitur tenuique includit bracchia pinna;
nec qua perdiderint veterem ratione figuram,
scire sinunt tenebrae: non illas pluma levavit,
sustinuere tamen se **perlucentibus alis**;
(*Met.* IV, 407-411)

aera carpebat tenerum **stridentibus alis**,
(*Met.* IV, 616)

ille avidos morsus **velocibus** effugit **alis**
(*Met.* IV, 724)

[...] claudit sua tecta Pyreneus
vimque parat, quam nos **sumptis** effugimus **alis**.
(*Met.* V, 287-288)

ingemuit regina Erebi testemque profanam
fecit avem sparsumque caput Phlegethontide lympham
in rostrum et plumas et grandia lumina vertit.
ille sibi ablatus **fulvis** amicitur in **alis**
inque caput crescit longosque reflectitur ungues
vixque movet **natas per inertia bracchia pennas**
(*Met.* V, 543-548)

[...] caligine tectus
Orithyian amans **fulvis** amplectitur **alis**.
(*Met.* VI, 706-707)

adiacet his Pleuron, in qua **trepidantibus alis**
Ophias effugit natorum vulnera Combe;
(*Met.* VII, 381-382)

vecta levi curru **medias** Cytherea per **auras**
Cypron **olorinis** nondum pervenerat **alis**:
(*Met.* X, 717-718)

Ille volat nullos strepitus **facientibus alis**
per tenebras [...]
(*Met.* XI, 650)

ut vero tetigit mutum et sine sanguine corpus,
dilectos artus amplexa **recentibus alis**
(*Met.* XI, 736-738)

numerusque ex agmine maior
subvolat et remos **plausis** circumvolat **alis**
(*Met.* XIV, 506-507)

congerie e media tum primum cognita praepes

pelos pequenos membros se estende uma película
e com leve penugem rodeia os braços.
Nem deixam as sombras saber de que modo perderam a
velha forma. Não as sustiveram penas,
mas se ergueram com translúcidas asas;³⁰⁹

com ruidosas asas percorria o ar ligeiro³¹⁰

ele evita ávidas mordidas com as asas velozes³¹¹

Pireneu fecha seu palácio
e prepara [contra nós] a violência, da qual, pondo as asas,
fugimos

A rainha do Érebo chorou e fez do delator ave de mau
agouro e mudou-lhe a cabeça, que regara com água do
Flegetonte, em bico, penas e olhos grandes.
Despojado de si, cobre-se de fulvas asas,
cresce-lhe a cabeça, desenvolve e recurva as unhas
e mal move as penas crescidas em seus inúteis braços.

coberto por uma nuvem,
apaixonado, abraça, com suas asas amareladas, Orítia³¹²

Perto destes, ergue-se Plêuron, onde, em suas trepidantes
asas, Combe, filha de Ófio, escapou aos golpes dos filhos.

Pelos ares levada por seu leve carro,
A Citereia ainda não tinha alcançado Chipre nas asas dos
cisnes

Ele voa pelas trevas com asas que não fazem nenhum ruído

Ao pousar no corpo mudo exangue,
abraça, com asas recentes, os membros queridos

A maior parte da tripulação começa a voar
e anda em volta dos remos, batendo asas.

do meio do amontoado levanta voo uma ave,

³⁰⁹ Tradução de Matheus Trevizam (2017).

³¹⁰ Idem.

³¹¹ Idem.

³¹² Tradução de Arlete José Mota (2017).

subvolat et cineres **plausis** everberat **alis**.
(*Met.* XIV, 576-577)

vista então pela primeira vez, que batendo asas,
faz com que as cinzas se espalhem.

Em pelo menos 3 desses 12 casos, a não-ocorrência de cercamento com *alis* + adj. pode ser explicada pela ocorrência de outras mimeses. Em *Met.* VI, 706-707, o abraço é mimetizado pela disposição em que as palavras referentes a Bóreas (*tectus* e *amans*) cercam Orítia (*Orithyian*). Além disso, Lateiner (1990, p. 219) lembra-nos que “compostos de *plectere* e palavras de significado similar reforçam o conceito de cercamento pela ordem das palavras”³¹³, dando como exemplos *Am.* III, 6, 43; *Met.* VI, 99-100, 707 e *Met.* VIII, 818.

Em *Met.* X, 718, o sintagma *alis olorinis* não cerca *Cytherea*, porém, tampouco faria sentido termos um cercamento mimético aqui, pois Ovídio refere-se às asas dos cisnes que arrastam o carro de Vênus não a asas próprias da deusa. Note-se ademais que a deusa aparece em meio às brisas no verso anterior (*medias Cytherea per auras*). Em *Met.* XIV, 507, é o verbo *circumvolat* que aparece cercado.

Nas 13 ocorrências restantes (52%), temos cercamento mimético com *alis* + adj. rodeando o portador das asas:

[...] **madidis** *Notus* evolat **alis**,
(*Met.* I, 264)

O Noto voa com suas asas úmidas.

in mare **lassatis** *volucris* vaga decedit **alis**.
(*Met.* I, 308)

De asas cansadas, cai no mar a ave errante

Hinc se sustulerat **paribus** *Caducifer* **alis**,
(*Met.* II, 708)

O deus do caduceu elevou-se daqui em suas asas

spemque suam **motis** *avidus* circumvolat **alis**,
(*Met.* II, 719)

E, batidas as asas, voa ávido em torno de sua
esperança³¹⁴

et triplikes operire **novis** *Minyeadas* **alis**:
(*Met.* IV, 425)

e cobrir com novas asas as três filhas de Míneas³¹⁵

[...] quae nunc quoque gurgite in illo
aequora destringunt **summīs** *Ismenides* **alis**.
(*Met.* IV, 561-562)

as Ismênides, ainda agora naquela falésia, roçam os
mares com as pontas das asas.

Gorgonis anguicomae Perseus superator et **alis**
aeris **ausus** *iactatis* ire per auras,
(*Met.* IV, 698-699)

Perseu, vencedor da anguícoma Górgona e que
ousou, batendo asas, atravessar as leves brisas

teque, senex Peripha, pariter videre volantes
innixamque **novis** *neptem* *Polypemonis* **alis**.
(*Met.* VII, 400-401)

e a ti, velho Perifas, vos viu a voar juntos,
e viu a neta de Polipêmon voar em insólitas asas

³¹³ “Compounds of *plectere* and words of similar meaning reinforce the concept of enclosure by word-order”.

³¹⁴ Tradução de Juvino Alves Júnior (2017).

³¹⁵ Tradução de Matheus Trevizam (2017).

[...] nam iam pendebat in aura
et modo factus erat **fulvis** haliaeetus **alis**
(Met. VIII, 145-146)

pois já pendia no ar e há pouco tinha se tornado uma
ave marinha com asas fulvas

venit Atlantiades **positis** Caducifer **alis**.

chegou o Atlântida, o portador do caduceu, tendo
deposto as asas.

ipse licet revolet **ceratis** Daedalus **alis**,
(Met. IX, 742)

que o próprio Dédalo retorne voando com suas asas
[pregadas] com cera

[...] miseratus Apollo,
cum se Daedalion saxo misisset ab alto,
fecit avem et **subitis** pendentem sustulit **alis**
(Met. XI, 339-341)

Como Dedálion se lançasse da alta rocha, Apolo
compadecido o fez ave e o levantou pendente em
súbitas asas

Nescius **adsumptis** Priamus pater Aesacon **alis**
(Met. XII, 1)

Ignorando que Ésaco, tendo adquirido asas, vivia,
Príamo, seu pai [...]

6.4 Considerações finais

Observações similares podem ser feitas com os substantivos *penna*, *aqua*, *unda*, *antrum*. Já palavras como *mixtus*, *alternus* e *amplexus* frequentemente aparecem em entrelaçamentos, ao passo que *captus*, *captivus*, *clausus*, *cinctus* e compostos de *circum* frequentemente aparecem cercados. Uma exceção notável é o verbo *circumstare* que leva seu sujeito a cercar um objeto, como observamos em 4 das suas 5 ocorrências (80%) em *Metamorfoses*:

Talia dicentem *circumstant* **omnia** Solem
numina [...]
(Met. II, 394-395)

Todos os deuses rodeiam o Sol enquanto fala

[...] et **densi** circumstant sacra **ministri**,
(Met. II, 717)

e os sacerdotes que se apinham em volta do altar

undique circumstant, **mersisque** in corpore **rostris**
dilacerant **falsi** dominum **sub imagine cervi**³¹⁶
(Met. III, 249-250)

Rodeiam-lhe por todos os lados e, mergulhando o focinho
na carne, dilaceram seu senhor que está sob a falsa
imagem de um cervo

ad **circumstantes** tendens sua brachia **silvas**
(Met. III, 441)

estendendo os braços para a floresta que a rodeia

Basear a análise estatística da sintaxe mimética na totalidade dos versos de um poeta contém pressupostos que por serem falsos podem falsear o resultado obtido. Um desses pressupostos é a ideia de que a intencionalidade ou importância de determinado efeito poético esteja atrelada à frequência com que ele ocorre na obra do poeta. Outro pressuposto que

³¹⁶ Note-se ainda o cercamento mimético relacionado à aparência no verso 250.

inadvertidamente se oculta em contabilizações percentuais como essas é a noção de que a força da sintaxe mimética deveria ser suficiente para levar o poeta a forçar as condições propícias à sua realização, por exemplo, a adjetivação necessária para cercamentos e entrelaçamentos. Além de falsear os resultados, esse tipo de quantificação é incapaz de fornecer dados relevantes. É preciso, portanto, determinar com precisão os parâmetros da análise de modo a evitar esse tipo de pressuposto e de modo a obter dados verdadeiramente significativos.

7 BALANÇO E PERSPECTIVAS

*As pessoas sem imaginação estão sempre querendo
que a arte sirva para alguma coisa. [...] Não enxergam que a arte é a única chance que o homem tem
de vivenciar a experiência de um mundo da liberdade,
além da necessidade. [...] obras de arte são rebeldias.
A rebeldia é um bem absoluto.
Sua manifestação na linguagem chamamos poesia,
inestimável inutilidade.* Paulo Leminski.

Ao longo de nossa leitura do livro I das *Metamorfoses*, deparamos-nos com diversos tipos de arranjos miméticos anteriormente catalogados por Lateiner (1990). Vimos cercamentos (*enclosure*), separações (*separating*) e justaposições (*juxtaposing*) de palavras que reproduzem as posições relativas de seus respectivos referentes, separações e justaposições referentes a intervalos temporais longos ou curtos, cavalgamentos reproduzindo quedas ou descidas (*enjambement as fall*), palavras ocupando posição inicial, central ou final no verso de acordo com seu significado, dentre outros.

Também encontramos alguns efeitos não catalogados por Lateiner (1990), dentre eles estruturas acrósticas com palavras formando frases em vez de letras formando palavras (como em *Met. I*, 1-4), cavalgamentos com sintagmas referentes a rios e córregos³¹⁷ e versos subsequentes cujos respectivos arranjos formam uma sequência narrativa que nos lembra dípticos ou mesmo trípticos (como em *Met. I*, 341-343, *Met. I*, 505-506 e *Met. I*, 673-674). Hasegawa (2020a) observou funcionamento similar em Lucrécio (VI, 1148-1150):

sūdābānt ētīām || faūcēs īntrīnsēcūs ātraē
sānguīn(e) ēt ūlcērībūs || vōcīs vīā saēptā cōībāt

ātqu(e) ānīm(i) īntērprēs || mānābāt līnguā crūōrē
dēbīlītātā mālīs, || mōtū grāvīs, āspērā tāctū.

As fauces também, negras por dentro,
suavam sangue, e o caminho da voz, coberto por feridas, se
fechava,
e a língua, intérprete do espírito, jorrava em cruor,
debilitada pelos males, pesada a mover-se, áspera ao
toque.³¹⁸

Eis a sua análise do trecho:

O trajeto da voz (*vocis via*) está impedido pelas feridas (*ulceribus ... saepta*). O sintagma *ulceribus saepta* ('coberto por feridas') 'coíbe' (*coibat*) aquele outro, em seu interior: *vocis via* ('o caminho da voz'). Talvez, de modo semelhante, logo acima, há o advérbio *intrinsicus* ('no interior'), colocado no interior do sintagma *fauces ...*

³¹⁷ Embora esse tipo de cavalgamento seja apenas uma manifestação do que Lateiner (1990, p. 231) chamou de *enjambement as fall*, vale a pena destacá-los, já que independem de verbos que denotam queda ou descida, únicos gatilhos apontados por Lateiner (1990).

³¹⁸ Reproduzimos a tradução do próprio Hasegawa (2020a), que busca reproduzir em português os aspectos elocutivos comentados.

atrae ('as fauces negras'). Logo depois de falar do trajeto obstruído da voz, no v. 1149 a dupla elisão, emendando uma palavra na outra, dá ao primeiro hemistíquio uma voz que corre sem impedimentos, bem como a construção em assíndeto no verso seguinte. (HASEGAWA, 2020a).

Alguns desses arranjos miméticos têm sua intencionalidade indicada por sua complexidade, pelo acúmulo de coincidências que torna, a nosso ver, menos provável que seu surgimento se deva ao acaso. É o caso de *Met.* I, 11-12 (onde o gerúndio *crescendo* e o prefixo *re-* motivam uma sequência primeiro crescente, depois decrescente de palavras), de *Met.* I, 94-95 (onde os pinheiros são primeiro cortados e depois descem para o meio das águas), de *Met.* I, 699 (onde, ao se falar de *Pan praecinctus*, justamente *caput* aparece rodeado pelo sintagma referente à guirlanda), e de *Met.* I, 747 (onde a deusa frequentadíssima aparece rodeada pela multidão que a cultua). Ao passo que outras, mais simples, têm sua intencionalidade indicada pela regularidade com que ocorrem. É o caso dos cavalgamentos com sintagmas referentes a rios e córregos, dos cercamentos em que os cumes dos objetos aparecem no centro, dos cercamentos com sintagma denotativo de aparência, dentre outros.

Porém, antes de finalizarmos a presente dissertação, devemos comentar duas questões que apontam para além do trabalho meramente catalográfico. Um conhecimento mais preciso da sintaxe mimética na poesia latina pode ter consequências e utilidades em discussões relacionadas a outros temas. Já comentamos, por exemplo, que, sendo um aprofundamento do conhecimento que temos do estilo de um poeta, o conhecimento do funcionamento da sintaxe mimética poderia, por certo não isoladamente, mas juntamente com outro elementos, contribuir em argumentações acerca de variantes textuais ou mesmo acerca de obras e fragmentos de autoria duvidosa.

Por sua vez, os resultados que encontramos ao estudar as traduções latinas de poemas gregos no capítulo 3 sugerem que pode ser frutífero estender o estudo da sintaxe mimética à poesia grega, possível fonte para os poetas latinos que, porém, parecem ter introduzido especificidades em seu próprio tratamento desse recurso. Com efeito, Sickle (1968, p. 491-492) faz o seguinte comentário a versos de Antípatro de Sídón:

Antípatro introduz a padronização para representar o Meandro numa variação de Leônidas. Em A. S. F. Gow e D. L. Page, *Hellenistic Epigram* (Cambridge, 1965) 2.76, Gow comenta sobre a variação: “Ao passo que os versos de Leônidas são suficientemente transparentes, os de Antípatro não são” ou novamente, p. 77, “Em resumo, Antípatro parece não ter imaginado os objetos que professa descrever”. De fato, Antípatro imaginou o Meandro, não um peplo³¹⁹, para representar o seu padrão mais do que descrever ou falar sobre um objeto. Em Leônidas, nomes tomam posições

³¹⁹ Na Grécia antiga, roupa feminina caracterizada por suas dobras.

proeminentes (2207-2212 Gow-Page) e há uma sugestão de ordem de palavras entrelaçadas na invocação (*AbAB*, embora *A* modifique *A*, que modifica *b*. Porém, separação e padronização tornaram-se tudo na imitação (516-523). Portanto, *a* antes da cesura (518) com o padrão *a | avA*, seguido no pentâmetro (519) por *aBAb*, um padrão de palavras para dar a aparência do famoso padrão do Meandro. Leônidas não fez nenhuma tentativa de prover um tal análogo poético; de fato, não é certo que ele quis referir o rio em vez do desenho chamado por seu nome (veja Gow, p. 349, *ad* 2210). Para outras ocorrências de separações entrelaçadas usadas para representar o Meandro, veja Propércio II, 32, 35-36 e Ovídio, *Met.* VIII, 162.³²⁰

Dentro desse contexto, pode ser interessante observar a posição ocupada por Ênio, possivelmente o introdutor do hexâmetro, dos acrósticos³²¹, da *tmese* mimética³²² e provavelmente de outras inovações na poesia latina. Efeito da *aemulatio*, é comum, no mundo romano, vermos poetas “corrigindo” os erros de seus predecessores. Um dos exemplos muito presentes para os poetas augustanos é Ênio, poeta dos mais inventivos (*Tr.* II, 1, 423: *ingenio maximus*) mas repetidamente criticado por aquilo que os críticos consideravam rude ou áspero. Já vimos como a *tmese* com *cerebrum*, uma palavra não composta, desagradou Sêrvio Honorato (*ad Aen.* III, 412), que não leva em conta que a quebra forçada dessa palavra desagradou-nos tanto quanto um cérebro rachado e que, assim como o duro crânio deveria ter permanecido íntegro, a palavra *cerebrum* também não deveria ter sido fragmentada. Por sua vez, a *Retórica a Herênio* (IV, 18) critica o verso catalogado por Skutsch como fragmento 104: *o Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti*³²³ pela exagerada aliteração. A notável e quase insuportável aliteração em /t/, contudo, presentifica o que Tito teve que suportar obrigando o leitor a suportar com ele as repetidas pancadas. Por fim, Hasegawa (2020c) vê uma terceira crítica, já na forma de imitação poética em Virgílio:

Citemos mais outro verso de Ênio, o onomatopaico (451 Skutsch): *at tuba terribili sonitu taratantara dixit* (‘e a trombeta, com terrível som, disse “taratantara”). A imitação que Virgílio faz desse verso na *Eneida* (9.503) elimina a palavra onomatopaica *taratantara*, tornando a aliteração mais suave: *at tuba terribilem*

³²⁰ “Antipater introduces patterning to represent the Meander in a variation on Leonidas. In A. S. F. Gow and D. L. Page, *Hellenistic Epigram* (Cambridge 1965) 2.76, Gow comments on the variation: ‘whereas Leonidas’ lines are lucid enough, A.’s are not,’ or again, p. 77, ‘In short A. would seem not to have envisaged the object he professes to describe.’ In effect, A. envisaged the Meander, not the peplos, to represent its pattern more than to describe or speak about an object. In Leonidas, names take prominent positions (2207-2212 G.-P.) and there is a suggestion of interlocking word order in the invocation-*AbAB*, though *A* modifies *A* which modifies *b*. But separation and patterning have become everything in the imitation (516-523). Thus *a* before the cesura (516), then *a...* | *A* in the pentameter; then another demonstrative before the hexameter cesura (518) with the pattern *alavA*, followed in the pentameter (519) by *aBAb*, a pattern of words to give the semblance of the Meander’s famous pattern. Leonidas made no attempt to provide such a poetic analogue; in fact it is not certain that he meant the river instead of the design named for it (see Gow, p. 349, *ad* 2210). For other instances of interlocking separations used to represent the Meander, see Prop. 2.32.35-36, and Ovid, *Met.* 8.162”.

³²¹ Cícero, *De Divinatione*, LIV, 111.

³²² Embora o célebre fragmento 390 (Skutsch), tradicionalmente atribuído a Ênio, não tenha nenhuma indicação clara de autoria nos testemunhos antigos.

³²³ Na tradução de Hasegawa (2020c), “ó Tito Tácio, tirano, tu mesmo suportaste tanto”.

sonitum procul aere canoro ('e a trombeta [ressou] ao longe terrível som pelo bronze melodioso'). Parece significativa a substituição da palavra onomatopaica pelo 'bronze melodioso' (*aere canoro*), em possível crítica à repetição excessiva de /t/, percebida como viciosa, como julgará Quintiliano.³²⁴

Se nesse exemplo de Virgílio vemos um neologismo onomatopaico transformado em assonância mimética, vimos também como Ovídio, em *Met.* IV, 493-494 (*circum pectora lapsae sibila dant*) e *Met.* V, 627-629 (*circum... dare*), e o mesmo Virgílio, em *Geor.* III, 381 (*semptem subiecta triones*) e em *Geor.* II, 392; *Aen.* IX, 587 e *Aen.* XI, 579 (*circum caput egit*), engendram tmeses miméticas sem romper a estrutura morfológica da língua. Vimos ainda como Ovídio e, antes dele, Lucrécio desenvolveram formas rebuscadas de leitura vertical para além dos acrósticos. A observação das relações entre os usos de Lucrécio, Virgílio e Ovídio, de um lado, e os usos de Ênio, do outro lado, provê conteúdo concreto simultaneamente à aprovação da inventividade de Ênio (isto é, o acolhimento e continuidade de suas inovações) e à reprovação de sua *ars*, considerada rude pelos poetas augustanos e pelos comentadores posteriores.

Também vimos mais de uma vez ao longo de nosso trabalho que Dainotti (2015) é incrédulo quanto à recepção visual da poesia no período augustano. A sintaxe mimética enquadra-se no que Dainotti (2015, p. 9) define como “diagrama” considerando que “nesta classe de iconicidade, a relação entre os signos reflete a relação entre seus objetos”³²⁵. Dainotti (2015, p. 10) distingue quatro níveis da língua em que podemos encontrar diagramas: “acústico, visual, estrutural (tanto morfológico como sintático), semântico e narrativo”³²⁶. Porém, numa avaliação bastante cautelosa do que classifica como “diagramas visuais”, Dainotti (2015, p. 12-13) argumenta que mesmo o que hoje nos parece iconicidade visual nos poemas não-figurativos antigos tem, no fim das contas, uma base acústica: “É importante especificar que diagramas icônicos do tipo visual, na poesia latina — poesia destinada em geral a ser ouvida — não são realmente ‘visuais’, mas antes acústicos: eles resultam de como o leitor percebe a extensão do

³²⁴ Acrescentemos o comentário de Sêrvio Honorato *In Vergilii Aeneidos Libros* (IX, 501, 3): *AT TVBA TERRIBILEM SONITVM hemistichium Ennii: nam sequentia iste mutavit. ille enim ad exprimendum tubae sonum ait “taratantara dixit”. et multa huius modi Vergilius cum aspera invenerit, mutat. bene tamen hic electis verbis imitatur sonum tubarum* (“MAS A TUBA UM SOM TERRÍVEL, hemistíquio de Ênio. Virgílio alterou a sequência, pois Ênio, para exprimir o som da tuba disse *taratantara dixit*, e Virgílio julgou que dessa forma ficava demasiado áspero”). Mais uma vez, o comentário não releva o fato de que tal aspereza ecoa o *terrível* no som da tuba.

³²⁵ “In this class of iconicity, the relationship between signs reflects the relationship between their objects”.

³²⁶ “Acoustic, visual, structural (both morphological and syntactical), semantic and narrative”.

cólon”³²⁷. Dainotti (2015, p. 14) atribui mesmo o efeito vertical dos cavalgamentos miméticos meramente à pausa entre os versos:

Na poesia latina com cavalgamento, precisamos observar que a iconicidade não é visual, mas rítmica. A pausa sintática que segue um verbo que denota queda no início de um hexâmetro pode ter um valor icônico, como em *Aen.* II, 464ss.:

[...] *conuellimus altis
sedibus impulimusque: ea lapsa repente ruinam
cum sonitu trahit et Danaum super agmina late
incidit.*

onde a inesperada quebra na enunciação tem o claro efeito de mostrar a iminência do verbo *incidit*.³²⁸

Concordamos que a pausa regularmente exerce função importante nesse tipo de mimese, contudo, isso não exclui o papel da própria disposição das palavras no texto escrito e, portanto, da recepção visual. Lateiner (1990, p. 228), por exemplo, faz o seguinte comentário a *Am.* II, 19, 36 (*quod sequitur, fugio; quod fugit, ipse sequor*³²⁹), que já vimos quando comentamos *Met.* I, 537:

O pensamento é lugar-comum (Teócr. 11.75; Calím. *Ep.* 31.5-6; Catulo 8.10, *Am.* 2.9.9, 3.4.25; *Ars* 1.717 e Brandt ad loc.), mas a ordem das palavras é notável. Ovídio foge “antes” do que segue (como vemos o verso no papel). Na segunda metade do mesmo verso, Ovídio segue o que está à frente (como ouvimos as palavras do verso sequencialmente no tempo). A posição imita a ação, e o quiasmo reforça o efeito de reversão. Os lógicos podem aqui objetar que Ovídio não pode explorar simultaneamente os dois efeitos. Ou seja, se duas palavras aparecem em um verso na ordem X-Y, deve ser dito que X ou (a) segue Y (uma vez que aparece à esquerda ou ‘para trás’ algo à medida que progredimos através do verso no espaço com o lado direito estando mais avançado ou ‘na frente’, ou (b) precede Y, já que aparece mais cedo no verso como a ouvimos. Essa consistência lógica não diz respeito a Ovídio, cuja engenhosidade poética se compraz em ter as coisas em ambas as formas. Qualquer efeito poético eficaz merece expressão.³³⁰

³²⁷ “It is important to specify that iconic diagrams of the visual type in Latin poetry — poetry intended in general to be listened to — are not really ‘visual’ but rather acoustic: they arise from how the reader perceives the length of the colon”.

³²⁸ “In Latin poetry with enjambement we need to observe that the iconicity is not visual, but rhythmical. The syntactical pause which follows a verb run over to the beginning of a hexameter can have an iconic value, as at *Aen.* 2.464b ff.: [...] *conuellimus altis / sedibus impulimusque: ea lapsa repente ruinam / cum sonitu trahit et Danaum super agmina late / incidit*. where the unexpected break in delivery has the clear effect of showing the immediacy of the verb *incidit*”.

³²⁹ “Fujo do que persegue; persigo eu mesmo o que foge”.

³³⁰ “The thought is commonplace (Theocr. 11.75; Callim. *Ep.* 31.5-6; Catull. 8.10; *Am.* 2.9.9, 3.4.25; *Ars* 1.717, and Brandt ad loc.), but the word- order noteworthy. Ovid flees ‘before’ that which follows (as we see the line on paper). In the second half of the same line, Ovid follows that which flees ahead (as we hear the words of the line sequentially in time). Position mimics action, and chiasmus reinforces the reversing effect. Logicians may here object that Ovid cannot exploit at once both effects. If, that is, two words appear in a line in the order X-Y, X must be said either (a) to follow Y (since it appears to the left or ‘behind’ something as we progress through the line in space with the right side being more advanced or ‘in front’, or (b) to precede Y, since it appears earlier in the line as we hear it. Such logical consistency does not concern Ovid whose poetic ingenuity enjoys having things both ways. Any telling poetic effect deserves expression”.

A ressalva de Dainotti (2015, p. 14) só tem lugar se assumirmos que esses poetas não levaram em consideração a recepção visual de seus poemas e que, portanto, seria necessário que os efeitos miméticos fossem plenamente explicados no âmbito da recepção auditiva. Embora algumas ocorrências mais simples possam ser perceptíveis para um ouvinte, julgamos que não seria plausível supor que ocorrências mais complexas como *Met.* I, 94-95 (*nondum caesa suis, peregrinum ut viseret orbem, / montibus in liquidas pinus descenderat undas*), onde vimos a combinação de cavalgamento e cercamento mimético, seriam apreendidas sem que se recorresse à visão. Assim como nos γρίφοι compostos como *carmina figurata* “a figura, no plano icônico, é a resposta do enigma que os versos propõem no plano semântico, ou, em outras palavras, os poemas são desenhos para quem os vê e enigmas para quem os ouve” (OLIVA NETO, 2006, p. 139), do mesmo modo a análise de *Eneida* I, 92-117 em Sousa (2018) nos mostra que a observação, segundo a perspectiva da sintaxe mimética, de determinados hipérbatos reprovados por professores de retórica e gramáticos pode tornar transparente o obscuro, não só revelando sentidos em seu contexto, mas também enriquecendo-os ao apontar para as alusões por trás da aparente opacidade.

Para sustentar sua hipótese, Dainotti precisa também negar a existência de imagens visuais (*visual images*) nesses poemas, e vimos que ele o faz ao considerar que “na poesia antiga, esse tipo de iconicidade, estritamente correlacionado à tipografia do texto, limita-se aos poemas figurados [*τεχνοπαίγνια* e *carmina figurata*], cuja forma espelha diretamente o objeto descrito” (DAINOTTI, 2015, p. 10)³³¹. A imagem visual que vimos em *Met.* I, 11-12, com a repetição da letra C em pontos-chave de uma sequência que mimetiza as fases da lua indica que seria preciso reconsiderar a questão da imagem visual na poesia latina não-figurativa:

nec nova crescendo <u>re</u> parabat cornua Phoebe,	nem Febe, em quarto crescente, refazia novos cornos,
nec [...]	nem [...]

Cada um dos elementos presentes nesse trecho, se tomado isoladamente, pode ter sua intencionalidade discutível. Entretanto, a convergência dos quatro fatores (significado + ordem crescente e decrescente + nec/nec nas posições inicial e final do conjunto e ambos na cabeça de seus respectivos versos + *re-* no ponto de retorno) deve bastar para nos fazer considerar o fenômeno. Podemos ainda acrescentar mais um exemplo em que a mesma convergência se

³³¹ “In ancient poetry this type of iconicity, strictly correlated to the text’s typography, is limited to the pattern poems, whose form directly mirrors the object described”.

repete, demonstrando uma certa consistência do uso. No outro passo em que Ovídio se refere a *cornua lunae* (*Am.* II, 1, 23), temos uma sequência de cinco palavras em ordem decrescente de extensão até o monossílabo *et* mimetizando o significado expresso pelo verbo *deducunt*. Ademais, notem-se as ocorrências da letra ‘c’ e o fato de que, mais uma vez, Ovídio anuncia o que os poemas estão de fato fazendo:

carmina sanguinea deducunt cornua lunae,
et [...]

os poemas fazem decrescer as pontas da lua sanguínea
e [...]

Esse exemplo ovidiano, que poderia parecer pouca coisa isoladamente, soma-se, no entanto, a outras ocorrências um pouco mais tardias, como o poema 54 da *Priapeia Latina*, um epigrama, gênero que, como o próprio nome indica, pressupõe a escrita:

E D si scribas temonemque insuper addas,
qui medium uult te scindere pictus erit.

Se escreveres E D e no meio uma barra,
será pintado quem te quer varar.³³²

Se seguirmos a orientação do epigrama, como fez Oliva Neto (2006, p. 161)³³³ obtemos o seguinte resultado:

P E D I C A L I M

E D → E = D

Do mesmo Oliva Neto (2006, p. 139), colhemos também exemplo do poeta Ausônio (*τεχνοπαίγνια*, 13, 9):

Pythagorae biuium, ramis pateo ambiguus: “Y” Eu, bifurcação de Pitágoras, abro-me em duplo ramo: “Y”.³³⁴

³³² Tradução de João Angelo Oliva Neto (2006).

³³³ Oliva Neto (2006, p. 266) informa que as letras utilizadas para esse exercício pertencem a uma inscrição de Pompeia, CIL, 4, 8805.

³³⁴ Tradução de João Angelo Oliva Neto (2006, p. 139).

A constatação de uma *imagem visual* em um poema não-figurativo tem, portanto, efeito extensivo ao modo como entendemos a sintaxe mimética e, daí, também à ideia que fazemos da recepção dos poemas no mundo romano, já que Dainotti (2015, p. 12-13) é conservador em sua avaliação dos diagramas visuais por considerar a poesia latina como “poesia destinada em geral a ser ouvida”. Pelo que vimos acima, nos alinhamos antes a Lateiner (1990, p. 208):

Ovídio esperava que sua poesia fosse lida pelos olhos sobre a página, tanto como recitada e ouvida. A sintaxe mimética é mais comumente visual do que auditiva, embora nem sempre seja importante para o olho, por exemplo, quando uma pausa métrica imita um intervalo na ação.³³⁵

Uma possível relação originária da sintaxe mimética com o gênero epigramático e os dísticos elegíacos também merece menção. Sickle (1968, p. 487) ao estudar os 23 versos supérstites do prefácio que Catulo escreveu para sua tradução de Calímaco, observa que:

Em dezenove deles, um atributo é separado da palavra que ele qualifica por uma palavra ou frase interveniente. Os elementos separados ocorrem regularmente nas mesmas posições no verso, formando um conjunto de padrões que predomina na estrutura do poema. No padrão mais frequente, um atributo aparece no final do primeiro hemistíquio, antes da cesura central (pentemímera), e um substantivo no fim do verso: *etsi me assiduo confectum cura dolore*. Num segundo padrão, regularmente recorrente, mas de maneira alguma tão frequente, o atributo fica no começo do verso e o substantivo no fim: *Troia Rhoeteo quem subter litore tellus*. O uso de padrões no prefácio é único; mas tem precedentes parciais, possivelmente um significado para a história da elegia, e uma coerência em si.³³⁶

Vimos como esses padrões frequentemente são veículo de sintaxes miméticas, e Sickle (1968, p. 487) observa que:

Padrões similares são comuns tanto nos hexâmetros quanto nos pentâmetros de Propércio e Ovídio, tanto que sua frequência tem sido chamada de “previsível e monótona”. Eles também eram frequentes (porém, no pentâmetro) no epigrama helenístico, enquanto na elegia mais antiga eles tinham sido apenas esporádicos, dificilmente chegando a um padrão. Heyken pensou que Propércio e Ovídio foram os primeiros poetas elegíacos a estender o padrão separativo ao hexâmetro em seus

³³⁵ “Ovid expected his poetry to be read by the eye on the page as well as recited and heard. Mimetic syntax is more commonly visual than aural, although not always a matter for the eye, for instance, when a metrical pause imitates a lull in the action”.

³³⁶ “In nineteen of them, an attribute is separated from the word it qualifies by an intervening word or phrase. The separated elements occur regularly at the same positions in the line, forming a set of patterns which predominate in the structure of the poem. In the most frequent pattern, an attribute appears at the end of the first half-line, before the principal (penthemimeral) cesura, and a substantive at the end of the line: *etsi me assiduo confectum cura dolore*. In a second pattern, regularly recurring but by no means as frequent, the attribute stands at the beginning of the line and the substantive at the end: *Troia Rhoeteo quem subter litore tellus*. The use of patterns in the preface is unique; but it has partial precedents, possibly a significance for the history of elegy, and a coherence in itself”.

dísticos. Catulo, no entanto, antecipou-os na tradução de Calímaco (c. 66) e especialmente em seu Prefácio e no poema 68.³³⁷

Como Sickle (1968, p. 488) destaca, os poemas 65, 66 e 68 compõem juntos um grupo distinto dentro da obra de Catulo, cuja unidade é estabelecida 1) pela afinidade com Calímaco, 2) pelo tema da morte em Troia, com uso do mito para se referir à experiência de perda pessoal do poeta e 3) pela “tendência a estender o uso de padrões separativos ao hexâmetro de uma forma que outros versos elegíacos, incluindo os de Catulo, não haviam feito”. Depois de observar que, dentre os três poemas do grupo, é justamente no poema 65, mais fortemente marcado pelo tema da morte recente de um irmão (65, 5) que Catulo “emprega o padrão da maneira mais ousada e pronunciada”, explorando um “potencial formativo do dístico sob o estímulo da morte e do enterro recentes”, somando-se a isso um rico tratamento do mito, Sickle (1968, p. 488-489) expressa surpresa similar àquela com que nos deparamos diante das sintaxes miméticas em contexto de dor e perda nos *Tristia* de Ovídio³³⁸:

O uso que Catulo faz do padrão separativo no Prefácio é especialmente impressionante em vista das origens aparentes da técnica. Ele o elabora em circunstâncias de sofrimento doloroso e perturbador; mas, em alguns de seus outros poemas e num fragmento de Cinna, assim como em manifestações helenísticas, a padronização representa um sentimento primeiramente literário, uma forma procurada em prol de uma poesia conscientemente artificial e altamente hábil, sem o ônus ou a inspiração da ansiedade manifestada abertamente. O Prefácio de Catulo assume assim uma importância ainda maior como um possível elo entre as práticas formais helenísticas e o que será caracteristicamente romano no sentimento e na técnica da elegia. A função do Prefácio na obra de Catulo, entre os poemas 66 e 68, pode muito bem também ser crucial na história da elegia. O estado fragmentário das evidências e a incerteza crítica sobre o que constitui origem na poesia impedem julgamentos peremptórios sobre a origem da elegia latina; mas certamente a nova forma e sentimento do Prefácio deve figurar em nossas visões preliminares.³³⁹

³³⁷ “Similar patterns are common in both the hexameter and the pentameter of Propertius and Ovid, so much so that their frequency has been called ‘predictable and monotonous.’ They were also this frequent, but in the pentameter, in Hellenistic epigram, while in the oldest elegy they had been only sporadic, hardly yet amounting to a pattern. Heyken thought that Propertius and Ovid were the first elegiac poets to extend separative patterning to the hexameter in their couplets. Catullus, however, anticipated them in the translation of Callimachus (c. 66) and especially in its Preface and in poem 68”.

³³⁸ Quando chegamos à elegia amorosa, a questão do contraste entre a sinceridade passional e o rebuscamento do estilo continua a ser levantada. Veyne (2013, p. 18), por exemplo, comenta como em elegias de Propércio “a forma desmente o conteúdo, mas a sinceridade pode ser amaneirada; se nos ativermos ao texto, essa estética instituía um equilíbrio indecível entre a verdade e a representação”.

³³⁹ “Catullus’ use of separative patterning in the Preface is especially striking in view of the apparent origins of the technique. He elaborates it under circumstances of painful, distracting grief; but, in some of his own other poems and in a fragment of Cinna as well as in Hellenistic manifestations, patterning represents a primarily literary sentiment, form sought out for the sake of a highly skillful, consciously artificial poetry without the burden or inspiration of anxiety overtly expressed. The Catullan Preface thus takes on further importance as a possible link between Hellenistic formal practices and what will be characteristically Roman in the feeling and technique of elegy. The function of the Preface in Catullus’ own work, between poems 66 and 68, may well also be crucial in the history of elegy. The fragmentary state of the evidence and the critical uncertainty as to what constitutes origin in poetry preclude final judgments about the origin of Latin elegy; but surely the new form and feeling of the Preface must figure in our tentative views”.

Quando encontramos manifestações primitivas de imagem visual em lâminas órficas, exemplos de *Totenpässe*³⁴⁰ datados do século IV a. C.³⁴¹, julgamos que a relação dessas formas de iconicidade com esses temas³⁴² merece ser considerada, pois, afinal, não é estranho que o sagrado e temas fundamentais como a morte estejam na base de verdadeiros *tours de force* nas diferentes artes ao longo da história. Essas, porém, são apenas conjecturas que demandariam estudos à parte, que já não cabem na presente dissertação.

Mais do que estática reprodução do sentido das palavras, a sintaxe mimética contribui ativamente para o sentido do texto, complementando-o, reforçando alusões, acrescentando ênfases e até ironia, como no episódio em que o soberbo Apolo, sem saber, aparece já dominado pelo jovem Cupido (*Met.* I, 454-455) e em certos usos de *longa mora* e *nulla mora*. Concordamos, portanto, com Lateiner (1990, p. 217), que avalia que “embora substantivo e adjetivo sejam frequentemente separados no verso latino augustano, se essa ordem de palavras reforça o significado, a dimensão adicional merece reconhecimento”³⁴³.

Poderíamos seguir listando razões e utilidades adicionais para justificar pesquisas como a que ora concluímos³⁴⁴; as razões básicas, contudo, permanecem as mesmas. Como classicistas, estudamos esses poetas para que não façam sua dança em vão, no escuro (*Pont.* IV, 2, 33-34); como simplesmente humanos, os estudamos porque seus jogos provêm recursos para

³⁴⁰ A palavra alemã, que pode ser traduzida como “passaporte para os mortos”, é termo técnico usado em referência a placas ou folhas de metal encontradas em sepulturas, em geral, de pessoas iniciadas em religiões de mistério.

³⁴¹ A lâmina 481 (segundo a numeração de Bernabé e Cristóbal, 2008), chamada lâmina de Milopótamo, em forma de meia-lua, e as lâminas 485 (“Pelina I”) e 493B (“Feres”), em forma de folha, precedem os *τεχνοπαίγνια*.

³⁴² O fragmento 110 de Calímaco, traduzido por Catulo, é, aliás, uma paródia de um elogio fúnebre. Curtius (2013, p. 356), ao observar famoso epitáfio a Virgílio (*Pastor arator eques pavi colui superavi / Capras rus hostes fronde ligone manu*) em que, além do assíndeto, destaca-se a técnica que chama, reproduzindo expressão técnica medieval, *versus rapportati*: “Em entrelaçamento simétrico, gramatical, é caracterizada aqui a série *Bucólicas*, *Geórgicas*, *Eneida*. A construção normal seria: *pastor pavi capras fronde, arator colui rus ligone, eques superavi hostes manu* [“Como pastor apascentei cabras com folhagem; como lavrador, cultivei o campo com a enxada; como cavaleiro, venci os inimigos com a mão”]. Assim, três sentenças, de quatro membros de construção gramatical idêntica, são dissolvidas e reconstruídas”. Na sequência, Curtius julga que “essa engenhosa invenção deve remontar ao fim da Antiguidade grega” e cita um epigrama anônimo da *Antologia Grega* (IX, 48), que trata das metamorfoses de Zeus e suas aventuras eróticas, como exemplo. Uma vez que encontramos rica exploração da sintaxe mimética em Ênio e Lucrécio, é talvez numa maior “valorização da palavra como signo, mais do que como significado”, que Oliva Neto (2006, p. 138) aponta nos *τεχνοπαίγνια* de Ausônio e que vemos manifesta talvez também nas sintaxes tortuosas que observamos em Ovídio e Virgílio, que poderíamos ver mais uma entre outras razões por que Cícero preferiria Ênio (com temas históricos e trágicos) e Lucrécio (com temas filosóficos) diante dos neotéricos e suas *nugae*.

³⁴³ “Although noun and adjective in Augustan Latin verse are often separated, if that word-order reinforces meaning, the additional dimension deserves recognition”.

³⁴⁴ Podemos, por exemplo, apontar o interesse da sintaxe mimética para a tradução poética desse *corpus*, tendo em vista que fazer uma tradução poética é, entre outras coisas, captar “algumas das características reconhecidas como importantes do poema original” (BRITTO, 2006, p. 56).

saciar duas de nossas necessidades mais profundas: a necessidade do inútil e do meramente lúdico e a necessidade de criar, encontrar, descobrir e revelar sentidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Traduções e edições de autores antigos (gregos e latinos)

ALBINO, G. J. *Ovídio. Cartas Pônticas*. Introdução, tradução e notas de Geraldo José Albino. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ALEXANDRE JÚNIOR, Manuel; ALBERTO, Paulo Farmhouse; PENA, Abel do Nascimento (trads.) *Aristóteles. Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: wmf Martins Fontes, 2012.

ALMEIDA, O. V. B. de. *O Brutus de Marco Túlio Cícero*: estudo e tradução. 2014. 208 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) — Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ANDERSON, William S. (ed.). *Publius Ovidius Naso. Metamorphoses*. Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Edited by William S. Anderson. Reprint of the 2nd updated ed. 1982. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Berlim e Lepizig: De Gruyter, 1998.

ANDRÉ, Carlos Ascenso. (trad.). *Ovídio. Amores & Arte de Amar*. Tradução, introduções e notas de Carlos Ascenso André; Prefácio e apêndices de Peter Green. São Paulo: Penguin-Companhia, 2011.

ANTUNES, Leonardo. Abordagens de tradução poética para Safo fr. 31. *Revista Letras*, nº 89, Curitiba, p. 219-232, 2014.

AQUATI, Cláudio (trad.). Livro I. In: FURLAN, Mauri; NUNES, Zilma Gesser (orgs.). *Ovídio. As Metamorfoses*. Santa Catarina: Editora UFSC, 2017.

ARMSTRONG, David. Philodemus, On Poems Book 5: translated by David Armstrong from the edition of Cecilia Mangoni, Naples (Nibliopolis), 1993. In: OBBINK, D. (Org.). *Philodemus and Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 255-269.

BARCHIESI, Alessandro (org.). *Ovidio. Metamorfosi*. A cura de Alessandro Barchiesi, com un saggio introduttivo di Charles Segal; testo critico di Richard Tarrant; traduzione di Ludovica Kock. Milano: Mondadori, 2008.

BASSETO, Bruno Fregni. *Quintiliano. Instituição oratória*. Tomo III. Livros VII-IX. Edição em latim e português. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora Unicamp, 2016.

BURNET, John. *Platonis Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1903.

CERQUEIRA, Luís M. Gaspar; GUERREIRO, Cristina Abranches; ALVES, Ana Alexandra Tibúrcio. *Vergílio. Eneida*. Tradução de Luís M. Gaspar Cerqueira, Cristina Abranches

Guerreiro e Ana Alexandra Tibúrcio Alves (professores da Faculdade de Letras de Lisboa). Lisboa: Bertrand Editora, 2017.

CHIUSO, Diogo. (trad.). *São Basílio. Carta aos jovens sobre a utilidade da literatura pagã*. Tradução e notas complementares de Diogo Chiuso. Campinas: Ecclesiae, 2012.

CONTE, Gian Biagio (ed.). *P. Vergilius Maro. Aeneis*. Recensuit atque apparatu critico instruxit Gian Biagio Conte. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Berlim e Lepizig: De Gruyter, 2009.

COUSIN, Jean. *Quintilien. Institution oratoire*. Tome VI. Livres X et XI. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

DIAS, D. L. *Ovídio. Metamorfoses*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Ed. 34, 2017.

EDMONDS, J. M. (trad.). *Greek Bucolic Poets*. Loeb Classical Library, v. 28. Cambridge: Harvard University Press, 1912.

FEDELI, Paolo; CARENA, Carlo. *Orazio. Tutte le poesie*: A cura di Paolo Fedeli. Traduzione di Carlo Carena. Torino: Giulio Einaudi editore, 2009.

FERRAZ, Bento Prado de Almeida (trad.). *Horácio. Odes e Epodos*. Tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz. Organização de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FLORES, Guilherme Gontijo. *Epigramas de Calímaco*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Autêntica, 2019.

FREITAS, Gustavo Araújo de. *Sobre o Estilo, de Demétrio*: Um olhar crítico sobre a Literatura Grega (Tradução e estudo introdutório do tratado). 2011. 177 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

GAZZINELLI, Gabriela Guimarães. (org. e trad.). *Fragments Órficos*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

GRATTI, Beatriz Ribeiro. *Sobre a adivinhação, de Marco Túlio Cícero*. 2009. 234 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) — Departamento de Linguística, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2009.

GUERRERO, Miguel Á, Márquez (trad.). *Dionísio de Halicarnaso. Sobre la composición literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 2001.

HOLLIS, Adrian S. *Fragments of Roman Poetry (c. 60 BC - AD 20)*. Edited with an Introduction, Translation, and Commentary. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HOLTZ, Louis. *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical*: Étude sur l'Ars Donati et sa diffusion. Paris: CNRS Éditions, 1981.

KASSEL, R. *Aristotle's Ars Poetica*. Oxford: Clarendon Press, 1966. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0055%3Asection%3D1447b>>. Acesso em: 02 nov. 2020.

KIDD, Douglas. *Aratus. Phaenomena*. Cambridge Classical Texts and Commentaries v. 34. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

LE BOEFFLE, André. *Germanicus. Les Phénomènes d'Aratos*. Texte établi et traduit par André Le Boeffle. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1975.

LOURENÇO, Frederico (trad.). *Homero. Ilíada*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin-Companhia, 2013.

MACIEL, Bruno et alii (Org.). *Epistula ad Pisones*. Ed. bilíngue. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2013.

MONRO, David B.; ALLEN, Thomas W. *Homeri Opera in five volumes*. Oxford: Oxford University Press, 1920.

MOTTA, Nykolas Friedrich Von Peters Correia et alii (trads.) Arato. Fenômenos. Tradução de N. F. Von P. C. Motta. et alii. *Cadernos de Tradução*, Porto Alegre, nº 38, p. 1-84, jan-jun, 2016.

MUELLER, C. F. W. (ed.). *M. Tullius Cicero. De Divinatione*. M. Tulli Ciceronis Scripta Quae Manserunt Omnia. Part 4, Vol. 2. Leipzig: Teubner, 1890.

NATIVIDADE, Everton da Silva. *Os Anais de Quinto Ênio*: estudo, tradução e notas. 2009. 264 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) — Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

NUNES, Carlos Alberto (trad.) *Homero. Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 4ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

OLIVA NETO, João Angelo. *O livro de Catulo*. Tradução, Introdução e Notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

OLIVA NETO, João Angelo. *Falo no Jardim*: Priapeia Grega, Priapeia Latina. Tradução do Grego e do Latim, Ensaíes Introdutórios, Notas e Iconografia de João Angelo Oliva Neto. São Paulo/Campinas: Ateliê Editorial/Editora da Unicamp, 2006.

ONELLEY, Glória Braga; PEÇANHA, Shirley Fátima Gomes de Almeida. Calímaco e Catulo: a Cabeleira de Berenice. *Fênix*: Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia-MG, v. 7, n. 2, p. 1-13, set. 2010. Disponível em: <<https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/261>>. Acesso em: 7 dez. 2020.

PAGE, D. L. (Ed.). *Poetae Melici Graeci*. Oxfordshire: Oxford Clarendon Press, 1962.

PENNACINI, Adriano (Ed.). *Quintiliano. Instituto Oratoria*. A cura di Adriano Pennacini. Torino: Einaudi, 2001.

PRATA, Patrícia. *O Catáter Intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. 2007. 408 f. Tese (Doutorado em Linguística) — Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), UNICAMP, Campinas, 2007.

RADERMACHER, Ludwig. *Dionysii Halicarnasei Quae Exstant, Volumen Sextum*. Leipzig: Teubner, 1904.

ROBERTS, William Rhys (ed.). *Demetrius of Phaleron. On style*. Cambridge: Cambridge University Press. Cambridge, 1902. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0630%3Abook%3D1%3Achapter%3D1>>. Acesso em: 02 nov. 2020.

ROBERTS, William Rhys (ed.). *Longinus. On the Sublime*. Cambridge: Cambridge University Press. Cambridge, 1907. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0639%3Achapter%3D1>>. Acesso em: 02 nov. 2020.

RUSSELL, Donald. *Quintilian. The Orator's Education*. Books 6-8. Edited and translated by Donald Russell. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press: 2001.

SANTIAGO, Luís. *As Roçarianas: releitura das Geórgicas de Virgílio*. Edição bilíngue. Pedra Azul-MG: Editora do autor, 2009.

SILVA, Alfredo Manoel Rezende. Calímaco, "epigramas 2, 3, 4, 23, 28, 58"; hino a Apolo, 105-113. *Letras Clássicas*, São Paulo, v. 10, p. 191-193, 2006. Disponível em: <[www.revistas.usp.br/Letras clássicas/article/views/73887](http://www.revistas.usp.br/Letras%20cl%C3%A1ssicas/article/view/73887)>. Acesso em: 30 jul. 2019.

SOUBIRAN, Jean. *Cicéron. Aratea. Fragments poétiques*. Texte établi et traduit par Jean Soubiran. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1972.

SOUZA, Luciano Ferreira de. *Platão. Crátilo: Estudo e Tradução*. 2010. 200 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

TARRANT, R. J. (ed.). *P. Ovidi Nasonis. Metamorphoses*. Bibliotheca Oxoniensis. Oxford: Clarendon Press, 2004.

THILO, G. *In Vergilii Aeneidos Libros. Servii Grammatici Qui Feruntur in Vergilii Carmina Commentarii*.

VÁRZEAS, Marta Isabel de Oliveira. *Longino. Do Sublime*. Tradução do grego, introdução e comentário de Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

VECCHI, Lorenzo De. *Orazio. Satire: Introduzione, traduzione e commento di Lorenzo De Vecchi*. Roma: Carocci editore, 2013.

VIEIRA, Celso de Oliveira. *Platão. Crátilo ou sobre a correção dos nomes*. São Paulo: Paulus, 2014.

WERNER, Érika. *Os hinos de Calímaco*. São Paulo: Humanitas, 2012.

WINTERBOTTOM., M. (Ed.). *M. Fabius Quintilianus. Institutio Oratoria* (M. Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae Libri Duodecim. Vols. 1–2. Edited and translated by M. Winterbottom. Cambridge/ London: Harvard University Press, 1970

WINTERBOTTOM., M. (Ed.). *Seneca the Elder (vol. 1). Controversiae*. Books 1-6. Edited and translated by M. Winterbottom. Cambridge/ London: Harvard University Press, 1974.

Estudos modernos de sintaxe e estilística latina

BAUER, Brigitte L. M. Word order. In: BALDI, Philip; CUZZOLIN, Pierluigi (eds.). *New Perspectives on Historical Latin Syntax. Volume 1. Syntax of the Sentence*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 2009, p. 241-316.

BERGER, Ernst. *Stylistique latine*. Traduite de l'allemand de Ernst Berger et remaniée par Max Bonnet et Ferdinand Gache. Paris: C. Klincksieck, 1933.

BIZOS, Marcel. *Syntaxe latine*. Paris: Librairie Vuibert, 1965.

CLIMENT, Mariano Bassols de. *Sintaxis latina*. 10ª edición. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

ERNOUT, Alfred.; THOMAS, François. *Syntaxe latine*. Paris: Librairie Klincksieck, 2002 [1951].

JURET, A. C. *Système de la syntaxe latine*. 2^e édition entièrement refondue. Paris: Les Belles Lettres, 1933.

LAKOFF, Robin. T. *Abstract syntax and latin complementation*. Cambridge/Massachusetts/London: The MIT press, 1968.

MAROUZEAU, Jules. *L'exemple joint au précepte*. RPh 52, p. 110-111, 1926.

MAROUZEAU, Jules. *La leçon par l'exemple*. REL 14, p. 58-64, 1936.

MAROUZEAU, Jules. *Traité de stylistique latine*, Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1946.

MAROUZEAU, Jules. *La leçon par l'exemple (suite)*. REL 26, p. 105-108, 1948.

MAROUZEAU, Jules. *L'ordre des mots en latin*: Volume complémentaire avec exercices d'application et bibliographie. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1953.

PANHUIS, Dirk G. J. *The communicative perspective in the sentence: A study of latin word order*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1982.

RIEMANN, Othon. *Syntaxe Latine d'après les principes de la grammaire historique*. Septième édition revue par A. Ernout. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1942.

RUBIO, Lisardo. *Introducción a la sintaxis estructural del latín*. Barcelona/Caracas: Editorial Ariel, 1982.

Sobre ordem das palavras e iconicidade

ADAMS, J.N; MAYER, R. G. Introduction. In: ADAMS, J.N; MAYER, R. G. (orgs.). *Aspects of the Language of Latin Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

CALIFF, David J. *A Guide to Latin Meter and Verse Composition*. Wimbledon: Anthem Press, 2002.

CLAASSEN, Jo-Marie. Ovidian Logodaedaly. In: CLAASSEN, Jo-Marie. *Ovid Revisited: The Poet in Exile*. Bristol Classical Press, 2008.

DAINOTTI, Paolo. *Word Order and Expressiveness in the "Aeneid"* (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte). De Gruyter. Edição do Kindle. 2015.

DANIELEWICZ, Jerzy. *Further Hellenistic Acrostics: Aratus and Others* Author(s). *Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 58, Fasc. 3, p. 321-334, 2005.

DEVINE, A. M.; STEPHENS, Laurence D. *Latin word order: structured meaning and information*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

FAIDER, Paul. E. Adelaide Hahn. Coordination of non-coordinate elements in Vergil. In: *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 11, fasc. 3-4, 1932. p. 728-729. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1932_num_11_3_1390_t1_0728_0000_2>. Acesso em: 18 abr. 2019.

GONÇALVES, Willamy Fernandes. Mimese de conteúdo: a iconicidade na poesia latina e sua traduzibilidade. *Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 30, p. 63-84, 2017b.

HAHN, E. Adelaide. *Coordination of Non-Coordinate Elements in Vergil*. Geneva/New York: W. F. Humphrey, 1930.

HARRISON, Stephen James. *Vergil: Aeneid 10*. With Introduction, Translation and Commentary. Oxford: Clarendon Press, 1991.

HASEGAWA, Alexandre P. A arte de ensinar a arte em Horácio. *Estadão*, São Paulo, 10 out. 2019b. Estado da Arte. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/a-arte-de-ensinar-a-arte-em-horacio/>>. Acesso em: 22 nov. 2020.

HASEGAWA, Alexandre P. A Peste no De rerum natura (6.1138-286) de Lucrécio. *Estadão*, São Paulo, 23 abr. 2020a. Estado da Arte. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/a-pestes-de-rerum-natura-lucrecio/>>. Acesso em: 22 nov. 2020.

HASEGAWA, Alexandre P. A Peste no De rerum natura (6.1138-286) de Lucrécio (II). *Estadão*, São Paulo, 19 mai. 2020b. Estado da Arte. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/peste-drn-lucrecio-2/>>. Acesso em: 22 nov. 2020.

HASEGAWA, Alexandre P. A Peste no De rerum natura (6.1138-286) de Lucrécio (III). *Estadão*, São Paulo, 15 jun. 2020c. Estado da Arte. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/peste-drn-lucrecio-3/>>. Acesso em: 22 nov. 2020.

HASEGAWA, Alexandre P. A Peste no De rerum natura (6.1138-286) de Lucrécio (IV). *Estadão*, São Paulo, 28 jul. 2020d. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/peste-drn-lucrecio-iv-alexandre-hasegawa/>>. Acesso em: 22 nov. 2020.

HASEGAWA, Alexandre P. Cupido, o deus metamórfico de Ovídio. In: SOUZA, Douglas Gonçalves de; CABECEIRAS, Manuel Rolph (orgs.). *Ovídio, o poeta dos deuses e do amor no bimilenário de sua morte*. Arapiraca-AL: Eduneal, 2018.

HASEGAWA, Alexandre P. *Daedala imago* and the image of the world in Lucretius' proem (1.5-8). 2021 (no prelo).

HASEGAWA, Alexandre P. “Parirão os montes, nascerá um ridículo rato” ou um pouco sobre a Arte Poética de Horácio. *Estadão*, São Paulo, 02 ag. 2019a. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/parirao-os-montes-nascera-um-ridiculo-rato-ou-um-pouco-sobre-a-arte-poetica-de-horacio/>>. Acesso em: 10 dez. 2020.

HATHERLY, Anna. *A Experiência do Prodígio*. Bases Teóricas e Antologia de Textos-Visuais Portugueses dos séculos XVII e XVIII. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

HEIKKINEN, Seppo. From Persius to Wilkinson: the golden line revisited. *Arctos: Acta Philologica Fennica*, Helsinki: Vertaisarvioitu Kollegialt Granskad Peer, v. 49, p. 57-77, 2015.

KLOSSOWSKI, Pierre. *Virgile, L'Énéide*. 2. ed. Collection Ryôan-ji. Traduction de Pierre Klossowski. Dijon: André Dimanche, 1989.

LATEINER, Donald. Mimetic Syntax: Metaphor from Word Order, Especially in Ovid. *The American Journal of Philology*, Vol. 111, No. 2, p. 204-237, 1990.

MARTINS, Maria Helena Aguiar. *A elocução do amor em Tibulo*. 2016. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

NÄNNY, Max. Iconic functions of long and short lines. In: FISCHER, Olga; NÄNNY, Max (eds.). *The motivated sign* [Iconicity in language and literature 2]. Amsterdam e Filadélfia: Benjamins, 2001, p. 157-188.

NISBET, R. G. M. The word order of Horace's Odes. In: ADAMS, J.N; MAYER, R. G. (org.). *Aspects of the Language of Latin Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 135-154.

PANHUIS, Dirk G. J. *The communicative perspective in the sentence: a study of Latin word order*. Amsterdam/Philadelphia: J. Benjamins, 1982.

PONDIAN, Juliana Di Fiori. *A forma da palavra: poesia visual sânscrita, grega e latina*. 2011. 286 f. Dissertação (Doutorado em Letras) — Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SICKLE, John B. van. About Form and Feeling in Catullus 65. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 99, p. 487-508, 1968. Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/2935859?seq=1>>. Acesso em: 12 dez. 2020.

SOUSA, Francisco Edi de Oliveira. Metamorfose da língua: sobre um “obscuro” verso da Eneida. Fortaleza, *Entrelaces*, v. 1, n. 12, p. 40-50, 2018.

TARRANT, Richard. J. *Virgil: Aeneid, Book XII*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

UGARTEMENDÍA, Cecilia Marcela. In media barbaria, ille ego romanus vates: etnografia e autoridade nos Tristia de Ovídio. São Paulo, *Clássica* — Revista Brasileira de Estudos Clássicos, v. 33, n. 1, p. 51-68, 2020.

ULLMAN, Berthold L. Latin Word-Order. *The Classical Journal*, Vol. 14, No. 7, p. 404-417, abr. 1919.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. Introdução. In: VASCONCELLOS, Paulo Sérgio et alii. *Virgílio. Bucólicas*. Tradução e notas de Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia/Campinas: Ateliê editorial/Unicamp, 2008. p. 9-24.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio et alii (orgs.). *Virgílio. Bucólicas*. Tradução e notas de Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia/Campinas: Ateliê editorial/Unicamp, 2008.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio (org.). *Virgílio. Geórgicas*. Tradução e notas de Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia: Ateliê editorial, 2019.

WALKER, Arthur. T. Some Facts of Latin Word-Order. *The Classical Journal*, Vol. 13, No. 9 (Jun., 1918), p. 644-657.

WILKINSON, L. P. *Golden latin artistry*. 2nd Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

WINBOLT, Samuel Edward. *Latin Hexameter Verse*. An Aid to Composition, London: Methuen & Co., 1903.

YOUNG, A. M. Schematized Word Order in Vergil. *Classical Journal*, n. 27, p. 515-522, 1932.

YOUNG, A. M. Pictorial Arrangement of Words in Vergil. *Transactions and proceedings of the American Philological Association*, v. 64, p. LI-LII, 1933.

Demais referências

ALBIANI, M.G. Ancora su «bevitori d'acqua» e «bevitori di vino». *Eikasmos*, v. 12, p. 5-64, 2002.

AMSTUTZ, Patrick. Rêver sa langue : l'Enéide de Pierre Klossowski. In: JENNY, Laurent; PFERSNANN, Andreas (orgs.). *Traversées de Pierre Klossowski*. Genève: Librairie Droz (coll. " Recherches et rencontres ", vol. 11, Faculté des Lettres de l'Université de Genève), 1999, p. 99-112.

ANDERSON, Sílvia Maria Marinho Galvão. *A Ode a Escolas no Protágoras de Platão: Discursos sobre a areté*. 2011. 95 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Grega) — Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ATKINS, J. W. H. *Literary Criticism in Antiquity: a sketch of its development*. Vol.II — Graeco-Roman. London: Methuen & Co., 1952.

BERNABÉ, Alberto; CRISTÓBAL, Ana Isabel Jiménez San. *Instructions for the Netherworld. The Orphic Gold Tablets*. Leiden/Boston: Brill, 2008.

BRITTO, P. H. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: SOUZA, Marcelo, P. et alii (org.). *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: Flor&Cultura, 2006.

CALADO, Adelino Almeida (ed.). *Livro de Exopo*. Edição crítica com introdução e notas. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1994.

CAMERON, Alan. *Callimachus and his Critics*. Princeton: Princeton University Press, 1995. p. 365-373).

CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. (A-K). Paris: Klincksieck, 1990.

CLAASSEN, Jo Marie. Ovid's poems from exile: the creation of a myth and the triumph of poetry. *Antike und Abendland*, v. 2, n. 34, p. 158-69, 1988.

COPELAND, Rita. *Rhetoric, hermeneutics, and translation in the Middle Ages*. Academic traditions and vernacular texts. Cambridge: University Press, 1991.

CROWTHER, N. B. Water and Wine as Symbols of Inspiration. *Mnemosyne*, v. 32, p. 1-11, 1979.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral; com a colaboração de Paulo Rónai. São Paulo: EDUSP, 2013 [1948].

DE MELO, Wolfgang. The language of Roman comedy. In CLACKSON, James. (ed.). *A Companion to Latin Language*. Chichester/West Sussex/Malden: Wiley-Blackwell, 2011.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

ERNOUT, Alfred; MEILLET, Antoine. *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 2001.

FERNANDES, Geraldo Augusto. Panorama da ludicidade na poesia visual. *Palimpsesto*, ano 17, nº 26, p. 321-348, 2018.

FERRI, Rolando. The language of Latin Epic and Lyric poetry. In: CLACKSON, J. (ed.). *A Companion to Latin Language*. Chichester/West Sussex/Malden: Wiley-Blackwell, 2011.

FORTES, Fábio da Silva. *Sintaxe greco-romana: Prisciano de Cesareia e Apolônio Díscolo na história do pensamento gramatical antigo*. 2012. 406 f. Tese (Doutorado em Linguística) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FURLAN, Mauri. Tradução Romana: Suplantação do Modelo. *Nuntius Antiquus*, n. 6, Belo Horizonte, p. 79-88, dez. 2010.

GALASSO, Luigi. Commento. In: GALASSO, Luigi; PADUANO, Guido; PERUTELLI, Alessandro. *Ovidio. Le Metamorfosi*. Introduzione di A. Perutelli, traduzione di G. Paduano, commento di L. Galasso. Torino: Einaudi, 2000.

GLARE, P. G. W. (ed.). *Crīniō ~īre*. In: OXFORD LATIN DICTIONARY. 2nd edition reprinted with corrections. Oxford: Oxford University Press, 2016, p. 504.

HALL, Edward, T. *Isto Significa Isso. Isso Significa Aquilo: Guia de semiótica para iniciantes*. São Paulo: Rosari, 2008.

HAVELOCK, Eric. A. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. Tradução de Ordep José Serra. São Paulo: Unesp/Paz e terra, 1996.

KENNEY, E. Ovidius Prooemians. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, v. 22, p. 46-53. Cambridge, 1976.

KNOX, Peter. A poets life. In: KNOX, P. (Org.). *A Companion to Ovid*. West Sussex (Inglaterra): Wiley-Blackwell, 2009. p. 3-7.

KNOX, Peter. Wine, Water, and Callimachean Polemics. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 89, p. 107-119, 1985.

KOVACS, David. Ovid, Metamorphoses 1.2. *The Classical Quarterly*, Vol. 37, No. 2, p. 458-465, 1987.

KRETZMANN, Norman. Plato on the correctness of names. *American Philosophical Quarterly*, v. 8, p. 126-138, 1971.

LLOSA, Mario, Vargas. *Cartas a un joven novelista*. Colección La Línea del Horizonte. Barcelona: Editorial Planeta, 1997.

LUNELLI, Aldo (Org.). *La lingua poetica latina*. A cura di Aldo Lunelli; saggi di Wilhelm Kroll, Hendrikus Hubertus Janssen, Manu Leumann; premessa, bibliografia, aggiornamenti e integrazioni del curatore. 3. ed. Bologna: Pàtron editore, 1988.

MANASSEH, James. *A commentary on Statius' 'Thebaid' 1.1-45*. 2017. 95 f. Tese (Doutorado em Filologia) — University of St. Andrews, Fife (Escócia), 2017.

MARTELLI, Francesca K. A. *Ovid's Revisions: the Editor as Author*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

MCELDUFF, Siobhán. *Roman Theories of Translation: Surpassing the Source*. New York: Routledge, 2013.

NISBET, R. G. M. The Style of Virgil's Eclogues. In: VOLK, Katharina. *Vergil's Eclogues*. Oxford Readings in Classical Studies. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 48-63.

PARKS, Olivia B.. Vergil's influence on Ovid's Metamorphoses 3.143-168. *The Classical Outlook*, Washington: American Classical League, v. 90, n. 4, p. 141-141, jan. 2015.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010 [1931].

PRATA, Patrícia. *O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. 2007. 408 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) — Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2007.

PRATA, Patrícia. Tristes II de Ovídio: um pedido a Augusto. *Aisthe*, nº 4, p. 38-53, 2009.

RAGUSA, Giuliana. De Compositione Verborum: apontamentos para uma reavaliação do tratado de Dionísio de Halicarnasso. São Paulo, *Letras Clássicas*, n. 4, p. 137-154, 2000.

RODRIGUES, Fernanda Pinto (trad.). *Vladimir Nabokov. Lolita*. Lisboa: Editorial Teorema, 2005.

SAÏD, Suzanne. L'époque Hellénistique des conquêtes d'Alexandre à Actium: le temps de la distinction. In: SAÏD, Suzanne. et alii. *Histoire de la littérature grecque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997, p. 279-406.

SOLER, María José García. Vino e inspiración poética en la antigua Grecia. In: PÉREZ, Sebastián Celestino; PÉREZ, Juan Blánquez. *Patrimonio cultural de la vid y el vino: Conferencia internacional*. Madrid: UAM Ediciones, 2013.

TOSI, Renzo. *Dicionário de Sentenças Latinas e Gregas*. 10.000 citações da Antiguidade ao Renascimento no original e traduzidas com comentário histórico, literário e filológico. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

TRAINA, Alfonso. *Virgilio. L'utopia e la storia: il libro 12 dell'Eneide e antologia delle opere*. Torino: Pàtron, 2004.

TRASK, R. L. *Dicionário de linguagem e linguística*. Tradução e adaptação de Rodolfo Ilari. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

VEYNE, Paul. *Elegia erótica romana. O amor, a poesia e o Ocidente*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

VIEIRA, Brunno Vinícius Gonçalves; OLIVEIRA, Jane K. Alguns apontamentos sobre Cícero tradutor de poesia. São Paulo, *Scientia translationis*, n. 10, p. 133-140, 2011.

WEST, D. A. Farewell Atomology. *The Classic Review*, v. 32, n. 1, p. 25-27, 1982.

WEST, M. L. *The making of the Iliad: disquisition and analytical commentary*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

WILLIAMS, Garreth. *Banished voices: readings in Ovid's exile poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

ZETZEL, J. E. G. Ennian Experiments. *The American Journal of Philology*, Vol. 95, No. 2, p. 137-140, 1974. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2>>. Acesso em: 14 dez. 2020.