

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

LARISSA NATÁLIE DE SOUZA

*Mutatas formas: uma análise metamórfica de transformações em animais e em plantas nas
Metamorfoses, de Ovídio*

UBERLÂNDIA

2023

LARISSA NATÁLIE DE SOUZA

*Mutatas formas: uma análise metamórfica de transformações em animais e em plantas nas
Metamorfoses, de Ovídio*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras: Português e Literaturas de Língua Portuguesa do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para aprovação no componente curricular Trabalho de Conclusão de Curso II – TCC II, na área de Estudos Clássicos.

Orientadora: Prof^a. Dra. Júlia Batista Castilho de Avellar

Uberlândia

2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter me permitido viver esta oportunidade de cursar Letras na Universidade Federal de Uberlândia; por ter cuidado dos meus familiares quando eu mesma não pude e também por ter cuidado de mim em todo este tempo, me oferecendo força e fé para concluir o curso.

Agradeço, especialmente, aos meus pais, Paulo e Valdirene, e a minha irmã, Géssyca, que são e sempre serão a minha base, pelo suporte que me ofereceram durante todo o processo da graduação e pelo apoio em cada decisão tomada – inclusive, a de cursar Letras em outra cidade. Agradeço também por terem sido presentes apesar da distância, e por compreenderem todas as vezes em que precisei me ausentar em função do curso. Agradeço a meu avô, Romeu, que sempre acreditou no meu potencial e deixa claro, em todas as oportunidades, o quanto se orgulha de mim. Agradeço a minha avó, Vani, que, embora não esteja mais presente entre nós, foi minha companhia durante o começo do curso, me ligando em todas as semanas para matar a saudade que sentíamos uma da outra. Vocês sempre serão meus segundos pais.

Agradeço ao Caio, meu companheiro, por todo amor, carinho e cuidado comigo, especialmente nesta etapa final do curso, em que sua companhia foi essencial para que eu continuasse acreditando na minha capacidade de concluir este trabalho. Não foi fácil, você acompanhou de perto e, apesar de todas as dificuldades, continuou tendo fé em mim e me incentivando quando eu já achava não conseguir mais. Por isso e por tudo, obrigada pelo companheirismo, você é especial.

Agradeço à professora e orientadora Júlia Avellar, que me colocou em contato com o universo da pesquisa, principalmente na área dos Estudos Clássicos, e permitiu, com todos seus ensinamentos e auxílios, que eu me aprofundasse na aprendizagem sobre a literatura e a língua latina. Obrigada também por acreditar no meu potencial e me incentivar na escrita deste trabalho, do qual eu quis desistir em diversos momentos. Graças às nossas reuniões de orientação – que foram enriquecedoras –, me senti encorajada a dar sequência a este processo que, embora árduo, resultou num trabalho gratificante.

Obrigada também aos membros da banca, e também professores, Frederico e Gilson. Ao primeiro, por me apresentar a língua latina de forma admirável e inspiradora, que fez com que eu me interessasse pela área logo no começo do curso. Cursar Latim I, II e III com você foi fundamental para que eu tivesse base para dar início às pesquisas da área. Ao segundo, por dar sequência aos meus estudos, dessa vez em Latim IV, permitindo que eu compreendesse de maneira melhor e mais aprofundada as estruturas da língua latina e as aplicasse

simultaneamente no processo de tradução de minha iniciação científica e, depois, do trabalho de conclusão de curso. Agradeço imensamente por terem aceitado o convite de participarem da minha banca. Saibam que é uma honra tê-los aqui.

Agradeço aos programas dos quais fiz (e ainda faço) parte: Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid) e Programa de Educação Tutorial (PET). Com o primeiro, pude ter contato com a sala de aula ainda na primeira metade do curso, o que me fez ter a certeza da escolha da minha profissão. Com o segundo, aprendi e continuo aprendendo a trabalhar em grupo, a desenvolver diferentes atividades guiadas pelo tripé ensino-pesquisa-extensão e, com isso, a superar desafios pessoais, como a timidez e insegurança.

Por fim, aos demais professores que tive na graduação e aos colegas que também fizeram parte desse caminho, agradeço profundamente pelas trocas de conhecimento e aprendizados – acadêmicos e da vida. Podem ter certeza de que vocês marcaram essa parte da minha vida.

Para a minha avó, a minha *estrelinha*, que sempre
cuidou de mim e ainda cuida - onde quer que ela esteja.

Eu te sinto, vó.

RESUMO

Este trabalho apresenta um levantamento do uso do termo *mutatas* e suas variações em trechos de cenas de transformações em que um ser se metamorfoseia em outro (sendo a metamorfose final em animais e em plantas) na obra *Metamorfoses*, do poeta latino Públio Ovídio Nasão, com o objetivo de fazer uma análise metamórfica do termo nessas passagens como mais uma das, pelo menos, quatro categorias de metamorfoses que perpassam a obra, a saber: metamorfose do título; das personagens; da narração; e do gênero textual. Para tal análise, foi delimitado como termo-chave a palavra *mutatas* para selecionar o *corpus* do trabalho devido ao seu uso metapoético nos *Tristia*, de Ovídio, pois se trata de uma expressão - *mutatae formae* - que aparece na poesia de exílio como um modo de referenciar a própria obra *Metamorfoses*. Como respaldo teórico para este trabalho, no que diz respeito à discussão sobre as diferentes transformações que ocorrem e sobre reflexões acerca do termo *mutatas*, bem como à análise das metamorfoses das personagens em animais e em plantas, foram usados os trabalhos de Solodow (1988), Italo Calvino (1993), Raimundo de Carvalho (2010), Júlia Avellar (2019 e 2023), Malm *et al* (2020). Além disso, foi realizada também uma tradução gramatical e justalinear, do latim para o português, do *corpus* encontrado no levantamento das ocorrências do termo *mutatas* e suas variantes para observar a influência do sentido do termo nas narrações de transformações. Por fim, foi organizada uma antologia reunindo os trechos dos textos latinos traduzidos no desenvolvimento deste trabalho.

Palavras-chave: *Metamorfoses*; Ovídio; *mutatas formas*; tradução; animais e plantas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – DOS EFEITOS DAS <i>METAMORFOSES</i>: O TEXTO, A FORMA <i>MUTATAS</i> E AS TRANSFORMAÇÕES DOS SERES	6
CAPÍTULO 2 – DAS CENAS DE METAMORFOSES: UMA ANÁLISE PORMENORIZADA	12
2.1 O detalhamento das cenas de transformações	12
2.2 Das categorias de Solodow: a perda e a continuidade	18
2.3 O entrelugar da metamorfose	23
2.4 Natureza da metamorfose: fuga ou punição?	26
CAPÍTULO 3 – ANTOLOGIA TRADUZIDA	30
CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
REFERÊNCIAS	68

INTRODUÇÃO

Públio Ovídio Nasão foi um importante poeta latino que viveu durante o período do Império Romano comandado pelo sobrinho de Júlio César, Augusto. Embora Katharina Volk (2010, p. 22), professora de Estudos Clássicos da Universidade de Columbia, nos alerte para a cautela necessária em não confundir a *persona* construída poeticamente em algumas obras ovidianas com o próprio autor, muito da biografia de Ovídio é extraída a partir de seus textos, principalmente *Fasti* e *Tristia*. Isso ocorre devido à recorrência da personagem na poesia ovidiana e ao compartilhamento de características desta com o poeta, criando uma identificação entre a personagem Nasão e o poeta Ovídio.¹

De acordo com as informações provenientes da própria poesia ovidiana,² Ovídio nasceu em 43 a.C. na cidade de Sulmona, mudando-se, posteriormente, para Roma, por volta de 31 a.C., onde, de início, se dedicou à área jurídica, a qual foi abandonada por ele para se esforçar nos estudos literários, especificamente na poesia, pela qual se tornou reconhecido. Nessa época, o vate viveu a transição da República Romana para o Império Romano, período conturbado no que se refere às questões políticas e sociais. Por essa razão, Augusto se esforçou em instaurar a *Pax Augusta*, visando a garantir paz e tranquilidade aos povos romanos. Com isso, houve um grande desenvolvimento no campo artístico-literário, sobretudo porque políticos influentes da época organizavam e financiavam círculos de literatura dos quais participavam os principais poetas da época.

Ovídio teria participado do círculo de Marco Valério Messala Corvino, conforme explica Alberto (2007), e produziu, desde então, bastantes textos poéticos que ficaram marcados pela grande habilidade e talento do poeta para a arte literária: “Dos poetas líricos que viveram na época de Augusto, o mais versátil é, incontestavelmente, Ovídio (*Publius Ovidius Naso* - 43. a.C.-17 d.C.)” (CARDOSO, 2011, p. 80). A afirmação de Zélia Cardoso se deve sobretudo aos diferentes gêneros e estilos que Ovídio empregou em suas produções, escrevendo desde elegias amorosas e eróticas à poesia didática. Porém, por volta de 8 d.C., Ovídio teria sido

¹ Nem todos os estudiosos fazem a distinção entre a personagem e o autor utilizando a diferença de nomes. Para o jogo ficcional na poesia de Ovídio, e a distinção entre as instâncias de "Nasão" e "Ovídio", ver Avellar (2015, p. 30-37): <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-A59FDP>.

² Algumas informações biográficas que possuímos de Ovídio são extraídas de sua própria poesia, dos *Tristia*, na elegia 10 do livro IV, por ser considerada por muitos uma elegia autobiográfica. A tradução completa desse poema está disponível em Avellar (2019, p. 520-527 e 2023, p. 178-187).

relegado³ para a cidade de Tomos a mando do imperador Augusto, por razões ainda desconhecidas, deixando em circulação sua grandiosa obra *Metamorfoses*.

Metamorfoses é uma produção ovidiana que foge às caracterizações das obras até então produzidas pelo poeta, em que Ovídio narra, durante os quinze livros que a compõem, a origem e a criação do mundo e de seus elementos sob um viés mitológico, considerando a cronologia da origem do mundo até a contemporaneidade do poeta, que corresponde, portanto, à era do Imperador Augusto. Nesse sentido, João Ângelo Oliva Neto (2017, p. 9) define bem o poema ovidiano como cosmogônico - por narrar a origem dos grandes elementos como Terra, Céu, Mar etc. -, e como etiológico - por narrar a criação que se deu a elementos muito menores, e até mesmo a determinados nomes e costumes.

No que se refere à etiologia da obra, Oliva Neto destaca que esse olhar minucioso para acontecimentos corriqueiros do dia a dia se reflete em um teor poético importante que perpassa as *Metamorfoses*, o que contribui significativamente para a valorização da obra. Como exemplo, ele cita o infortúnio amoroso narrado no mito de Píramo e Tisbe (*Met.* IV, 55-166), cujo caso de amor fracassado resultou na cor vermelha do fruto que conhecemos como amora:

O leitor sagaz, instruído pela narrativa etiológica, sempre que olhar as amoras corriqueiramente vermelhas vai lembrar que o vermelho delas se deve a um fato nada corriqueiro. Portanto, ao referir a origem passada de fatos menores e hoje banais, a narrativa etiológica desbanaliza-os e os vivifica e, desse modo, se para cada fato corriqueiro observado na natureza houver uma causa que, no limite, é miraculosa, como o sangue a tingir as amoras, o mundo todo na perspectiva mítica passa a ser um conjunto de maravilhas e também de poesia (OLIVA NETO, 2017, p. 11-12).

É nesse maravilhar poético que ocorre também o encadeamento de mitos que compõem a obra, numa espécie de encaixamento de narrações dentro de outras narrações que dão ao texto um caráter cinematográfico. Retomando os traços cosmogônico e etiológico da narração, que atualizam acontecimentos rotineiros sob a perspectiva poética, Domingos Dias afirma que, “nesta sucessão de mitos, Ovídio sabe encadear com mestria cenas que, fugindo quase sempre à monotonia, prendem o leitor pela variedade e pela beleza” (DIAS, 2017, p. 16).

³ Importante dizer que há estudiosos que problematizam a ocorrência histórica do banimento, como Fitton Brown (1985), que defende ser a expatriação de Ovídio algo ficcional próprio da literatura de exílio. Além disso, muitos autores defendem que Ovídio teria sido relegado, e não exilado. Ressaltamos que, apesar das diferenças jurídicas entre as noções de *relegatio* ("relegação") e *exilium* ("exílio"), Ovídio faz um uso poético desses conceitos nos *Tristia*, não se limitando ao rigor das categorizações estritas, já que os dois termos coexistem em seus versos para designar a pena sofrida. Em razão disso, optamos, na esteira de Avellar (2015, p. 41), por utilizar os termos "exílio" e "exilado" com um sentido mais genérico. Para mais detalhes sobre as questões jurídicas envolvendo os termos e o emprego que Ovídio faz deles nos *Tristia*, ver Avellar (2015, p. 40-47).

A partir dessa técnica ovidiana empregada nas *Metamorfoses*, é possível elencar, pelo menos, quatro categorias de transformações que perpassam a obra: a metamorfose que dá nome ao título; a metamorfose dos seres em elementos que formam o mundo; a metamorfose dos mitos, que se transformam em outros mitos devido ao encadeamento textual; e, por último, a metamorfose do gênero, uma vez que Ovídio retoma diferentes gêneros textuais em sua narração, dando-lhe ora um tom épico, ora um tom elegíaco, ora um tom filosófico etc. Sendo assim, Zélia Cardoso (2011, p. 83) prefere considerá-lo “[...] como um texto bastante próximo dos poemas líricos: uma sucessão de quadros coloridos e belos, onde não falta o movimento, a caracterização pessoal e a expressão da sentimentalidade”.

Além disso, como indícios da relevância da obra no que diz respeito à sua recepção, alguns mitos contidos nas *Metamorfoses* são constantemente estudados no âmbito acadêmico⁴ e foram retomados pela tradição artística posterior. O mito de Apolo e Dafne, por exemplo, é representado por meio de uma escultura barroca de mármore feita pelo artista italiano Gian Lorenzo Bernini (1598 - 1688), feita por volta de 1622 e 1625. A representação retrata exatamente o momento em que Dafne começa a se transformar em loureiro e está disponível no repositório de imagens *Wikipedia*.

No repositório online *The British Museum*, estão disponíveis algumas ilustrações dos mitos de Niso e Cila, representados antes da transformação em aves marítimas. Assim, no repositório, há a cena em que a filha corta o cabelo do pai, registrada ao centro de uma tigela em bronze, encontrada em 1824 e doada ao Museu Britânico. A personagem feminina também aparece em uma gravura feita por Antonio Tempesta, quando esta corre em direção a Minos com a cabeça do pai em mãos. Ademais, a cena do crime, em que a filha corta a mecha de cabelo do pai, também foi representada por Nicolas-André Monsiau, em 1806, em trabalho disponível pelo repositório de imagens *Wikipedia Commons*.

A personagem Clície, pertencente ao mito de Leucótoe e Clície, transformada em girassol, foi esculpida por William Henry Rinehart em 1872 segurando um girassol em sua mão direita e está disponível no site *The Metropolitan Museum of Art. New York*. Ademais, o mito de Alcmena e Galântis é representado pelo escultor Jean-Jacques-François Le Barbier (1738 - 1826), sob o título “El nacimiento de Heracles”. No fundo da ilustração, disponível na *Wikipedia*, Galântis é repreendida por Lucina, antes de ser transformada em doninha. Por último, há o mito de Medusa, muito famoso, estudado e representado, sobretudo ao se pensar a

⁴ Ver, apenas a título de exemplo, Diedrich (2022); Myers (1994) e Silva (2023), bem como suas referências adicionais.

construção da personagem feminina, como mostra a pintura a óleo da górgona feita por Caravaggio. Foram feitas duas versões pintadas, sendo a primeira em 1596, e outra, em 1597, estando esta disponível na *Wikipedia*.

Diante da vasta recepção desses mitos desde a Antiguidade até a Contemporaneidade, percebe-se a importância da mitologia greco-romana para a formação e para o estudo acadêmico. Por isso, esta pesquisa justifica-se também por acrescentar ao acervo desses estudos mais uma discussão sobre a obra *Metamorfoses*, especialmente por abordar o caráter metamórfico da recorrência do termo *mutatas*, isto é, o uso poético da linguagem na construção do texto ovidiano que narra metamorfoses.

Assim, pretende-se, com este trabalho, dar sequência ao estudo da obra – principiado em uma pesquisa de iniciação científica⁵ realizada no Programa de Educação Tutorial dos cursos de Letras (PET Letras) – ao pesquisar especificamente o caráter da transformação metamórfica em trechos específicos, relacionado com as diferentes formas de metamorfoses apresentadas pelo texto ovidiano. Para isso, a escolha desses trechos se deu pelo aparecimento da forma *mutatas* e suas variantes, por entender que se trata de uma escolha lexical fundamental que relaciona o propósito do poeta com a técnica por ele utilizada ao empreender diferentes tipos de transformações no texto.

A escolha pelo termo lexical *mutatas* se deu em razão do uso metapoético que o próprio poeta Ovídio faz em sua obra posterior, os *Tristia*, conforme veremos a seguir, como uma maneira de se referir diretamente às *Metamorfoses*, evidenciando a relevância do termo para se pensar no poema de narração mitológica, o que justifica nossa escolha de considerá-lo um termo-chave. Entretanto, o verbo *mutare* não é o único usado, nas *Metamorfoses*, para designar as transformações dos seres, pois há também outras formas linguísticas enunciando as mudanças, como como os verbos *uertere* (Ovídio, *Met.* IX, 75 [*uersus*]; X, 729 [*uertere*]; X, 234 [*uersae*]), *transformare* (Ovídio, *Met.* X, 237 [*transformat*]); *ire* (Ovídio, *Met.* X, 493 [*it*]); *conuertere* (Ovídio, *Met.* IV, 267 [*conuertit*]); e a expressão *factus erat* (Ovídio, *Met.* VIII, 146).

No entanto, escolhemos como cerne das transformações o termo lexical *mutatas* por ser a mesma forma empregada pelo próprio autor, Ovídio, para citar o poema *Metamorfoses*. Com base nisso, o recorte do *corpus* de análise foi selecionado a partir de um levantamento das

⁵ Na ocasião, foram estudados os mitos de “Niso e Cila”, “Leucótoe e Clície” e de “Perimele”, em uma pesquisa intitulada *Fidelidade, punição e transformação nas Metamorfoses, de Ovídio: ecos intratextuais em Niso e Cila, Leucótoe e Clície e Perimele*, sob orientação da prof^a. Júlia Batista Castilho de Avellar, do Instituto de Letras e Linguística, registrada sob o processo SEI nº 23117.072913/2021-59 e realizada com bolsa SESu/MEC.

ocorrências da forma *mutatas* feito pelo mecanismo de busca do site *Perseus Collection*, que a procurou no texto ovidiano organizado por Hugo Magnus (1892). Tal busca informou o aparecimento de, aproximadamente, 50 ocorrências, dentre as quais foram escolhidas aquelas mais recorrentes (transformação em plantas e em animais) para que fosse possível aprofundar o estudo sobre as diferentes formas de metamorfoses ovidianas, explorando, além disso, o caráter de transformação metamórfica do texto.

Sendo assim, guiando-se pela aparição da forma *mutatas* e suas variantes, foram selecionados trechos de narrações mitológicas em que ocorrem as transformações em plantas e animais, por serem transformações recorrentes no texto ovidiano, tendo como foco a metamorfose dos seguintes personagens: Dafne (*Met. I*, 540-551), Io (*Met. I*, 604-610), Siringe (*Met. I*, 697-711), Acteão (*Met. III*, 192-203), Clície (*Met. IV*, 256-270), Teias das filhas de Míneas (*Met. IV*, 389-398), Medusa (*Met. IV*, 789-804), Estelião (*Met. V*, 446-461), Cila (*Met. VIII*, 145-151), Aqueloo (*Met. IX*, 64-88), Galântis (*Met. IX*, 316-323), Dríope (*Met. IX*, 349-370; 388-393), Cerastas (*Met. X*, 232-237), Mirra (*Met. X*, 481-502), Adônis (*Met. X*, 728-739), Céix e Alcíone (*Met. XI*, 731-748), e Cercopes (*Met. XIV*, 91-100).

A partir disso, para a realização das traduções, foi utilizado esse texto latino da obra disponível no sítio eletrônico de domínio público, *Perseus Collection*. Também foram consultadas outras versões em que aparece o texto latino, como as edições bilíngues da obra feitas pela Editora 34 e pela Editora da UFSC. Diante disso, é apresentada, ao fim, uma antologia com os trechos selecionados traduzidos para o português, os quais foram feitos a partir de uma tradução gramatical, tentando-se ser o mais próximo possível da gramática e do léxico do texto de partida.

Assim sendo, são objetivos gerais deste trabalho aprofundar o contato e o conhecimento com a língua latina a partir do estudo de textos originais latinos e sua tradução; traduzir, do latim para o português, cenas de transformação em plantas e em animais que aparecem nas *Metamorfoses*, de Ovídio, marcadas pela forma *mutatas* e suas variantes; e analisar as diferentes formas de metamorfoses (e seu estatuto) que perpassam o texto latino, principalmente a partir das ocorrências do termo *mutatas*.

Por fim, os objetivos específicos são fazer um levantamento das ocorrências da forma participial *mutatas* e de suas variantes no texto das *Metamorfoses*; comparar e categorizar as diferentes formas de transformações que aparecem na obra e, em seguida, analisá-las; elaborar notas explicativas às passagens traduzidas, enfocando a cultura mitológica greco-romana representada nas cenas escolhidas; e elaborar uma antologia com as cenas de metamorfoses traduzidas do latim para o português.

CAPÍTULO 1 – DOS EFEITOS DAS *METAMORFOSES*: O TEXTO, A FORMA *MUTATAS* E AS TRANSFORMAÇÕES DOS SERES

Diante da importância da obra *Metamorfoses*, tanto no aspecto temático - por se constituir como um dos principais acervos mitológicos -, quanto no aspecto estrutural - pelo encadeamento de textos que se transformam em diferentes níveis -, este trabalho justifica-se principalmente por contribuir com o estudo das diferentes formas de transformações que ocorrem na poesia de Ovídio, pois busca analisar especificamente trechos em que a palavra-chave *mutatas* aparece, evidenciando o caráter metamórfico das *Metamorfoses*.

A respeito disso, Oliva Neto (2017, p. 12) pontua bem ao dizer que, embora o texto fale sobre metamorfoses, a palavra em si não aparece na obra, sendo, portanto, a marcação verbal destas transformações a palavra *mutatas*, que aparece nos primeiros versos do poema latino (*In noua fert animus mutatas dicere formas corpora*):

É a transformação, a metamorfose, intrínsecas ao verbo *mutare*, "mudar", o objeto primeiro do poema, e tanto é, que o verbo (*mutatas*) reaparece, mudado, no segundo verso (*mutatis*), enquanto "primeira origem do mundo" (*prima ab origine mundi*) é só a delimitação cronológica inicial do intento (*ab*, "desde"), sendo o marco final a época do poeta: "até" (*ad*) "meus tempos" (*mea tempora*). (OLIVA NETO, 2017, p. 12)

Nesse sentido, é fundamental destacar que o uso de *mutatas* possui colorações metapoéticas na poesia de exílio ovidiana, os *Tristia*, pois a forma verbal é usada para fazer referência direta às *Metamorfoses*, como se vê:

*Sunt quoque mutatae, ter quinque uolumina, formae,
carmina de domini funere rapta sui.
Illud opus potuit, si non prius ipse perissem,
certius a summa nomen habere manu:
nunc incorrectum populi peruenit in ora,
in populi quicquam si tamen ore mei est.*
(Ov. Tr. III, 14, 19-24, grifos nossos)

Há ainda os quinze rolos **das mudadas formas**,
poemas roubados do funeral de seu amo.
Essa obra, se eu não tivesse perecido antes,
teria renome mais firme com a última demão:
agora incorrigida chega à boca do povo,
se é que algo meu está na boca do povo.
(Ov. Tr. III, 14, 19-24, grifos nossos, trad. Júlia Avellar, 2019, p. 236)

Conforme destaca Avellar (2019, p. 236; 2023, p. 247-248), nos *Tristia*, as *Metamorfoses* são comentadas pelo eu poético como um texto inacabado, ao qual modificações

devem ser acrescentadas, e, ao referenciar o texto sobre as transformações mitológicas, este mesmo eu poético narra o exílio por ele sofrido como sua própria metamorfose. Assim, a partir do excerto acima, é perceptível o uso do termo *mutatas* como uma espécie de incitação para pensar a própria poesia, num uso metapoético da linguagem, e para retomar diretamente as narrações mitológicas ovidianas, o que o determina como um termo-chave para o levantamento dos episódios que foram selecionados neste trabalho.

Por sua vez, na obra *Por que ler os clássicos*, no capítulo intitulado “Ovídio e a contiguidade universal”, Ítalo Calvino (1993) escreve a respeito do narrar ovidiano, especificamente nas *Metamorfoses*, destacando o talento do poeta latino em mesclar, na obra, elementos do mundo real e do não real, de modo que “a poesia das *Metamorfoses* se radica sobretudo nesses limites imprecisos entre mundos diferentes” (CALVINO, 1993, p. 32, trad. Nilson Moulin). Nesse sentido, o efeito narrativo de aproximação que Ovídio coloca na narração das *Metamorfoses* é um aspecto bastante prestigiado e ressaltado em mitos que compõem a própria obra, como no episódio de Faetonte, em que o céu ora se compõe como um espaço abstrato, ora como uma esfera composta por caminhos por onde Faetonte passa na carruagem, ora como uma abóbada em que se prendem as estrelas, ora como uma ponte para o carro do Sol. Assim sendo, ao enfatizar tal característica da obra, o escritor constata a proximidade de diferentes elementos que se processa na obra ovidiana, em que a interação entre elementos do plano celeste e do plano material é completamente comum.

Desse modo, conforme Calvino (1993, p. 31, trad. Nilson Moulin) aponta, a “aproximação não quer dizer redução ou ironia: estamos num universo em que as formas preenchem densamente o espaço trocando de modo contínuo qualidades e dimensões, e o fluir do tempo é ocupado por uma proliferação de contos e de ciclos de contos.” A partir disso, o autor coloca em evidência as técnicas ovidianas empregadas nas *Metamorfoses*, de modo que o caráter metamórfico de encadeamento dos mitos é destacado. Nessa linha, outro aspecto que ele explora é justamente o fluir narrativo presente na obra, pois, nessa estratégia composicional, os espaços internos ao texto são preenchidos com a continuidade do enredo, por meio do encadeamento dos mitos; gerando, assim, um fluir ininterrupto.

Para além disso, Calvino (1993, p. 34, trad. Nilson Moulin) acrescenta que a fluidez presente na narrativa ovidiana se dá sobretudo pelo revezamento de “vozes” que dá ritmo ao texto: ora os mitos são narrados por personagens celestes - deuses, ninfas -, ora por personagens mortais, também numa espécie de contiguidade narrativa, uma vez que os dois planos são colocados em proximidade nas *Metamorfoses*. Nesse ínterim, tais vozes trazem ao leitor o jogo

de relações entre elementos pertencentes à natureza, às divindades e ao próprio homem, evidenciando a intervenção que ocorre de um plano sobre o outro.

Com base nisso, a relação que se desenvolve entre tais elementos contribui para articular conjuntamente as histórias que se passam pela obra: o material é o mesmo - o mitológico -, mas as narrativas são diferentes, assim, tem-se uma sucessiva e encadeada narração que aproxima e mantém o leitor atento. Relacionado a isso, Calvino (1993, p. 37, trad. Nilson Moulin) diz que o uso do tempo verbal no presente, com que é predominantemente escrito o poema, atenua qualquer diferença temporal, qualquer espaço ou distância que possam existir entre as histórias e o leitor, provocando uma sensação de aproximação. Essa mesma sensação também ocorre no uso da segunda pessoa do discurso, o “tu”, com quem se fala, por meio do vocativo, quando algumas personagens são diretamente invocadas, fazendo parecer que o próprio leitor foi quem as invocou e, por isso, delas se aproximou. Portanto, o uso das narrativas mitológicas das *Metamorfoses*, que se constitui dessa mescla de elementos, é marcado pelo que o escritor chama de caráter cinematográfico:

As *Metamorfoses* são o poema da rapidez, tudo deve seguir-se em ritmo acelerado, impor-se à imaginação, cada imagem deve sobrepor-se a uma outra imagem, adquirir evidência, dissolver-se. É o princípio do cinematógrafo: cada verso como cada fotograma deve ser pleno de estímulos visuais em movimento. (CALVINO, 1993, p. 37, trad. Nilson Moulin)

O caráter cinematográfico é, portanto, um efeito das diferentes metamorfoses que se dão em cada nível por Ovídio: metamorfose do gênero textual, do texto, das narrações, dos episódios, dos tempos verbais etc. Isto posto, é incontestável a importância das diversas transformações que perpassam a obra, razão pela qual o termo *mutatas* é enfatizado por Júlia Avellar (2019), em sua tese intitulada *Uma teoria ovidiana da literatura: os Tristia como epítáfio de um poeta-leitor*, agora publicada em livro (2023).

Nele, a autora discorre sobre a relevância do termo lexical *mutatas* na poesia de Ovídio a partir de outra obra do poeta latino, *Tristia*. Nesta obra, ao que tudo indica, o eu lírico chamado *Naso*, nos versos de exílio, quando fora relegado de Roma, evoca as produções ovidianas anteriores:

Ao longo das elegias dos *Tristia*, a personagem-poeta frequentemente evoca aquela que teria sido sua mais grandiosa obra anterior, as *Metamorphoses*. Ela é referida ou por meio da menção direta do nome do poema – identificado pela perífrase *mutatae formae*, presente no verso de abertura (Ov. *Met.* I, 1) –, ou pela referência a personagens cujas histórias mitológicas foram narradas nela, ou pela adoção, nos versos de exílio, de procedimentos compositivos característicos das *Metamorphoses*. (AVELLAR, 2019, p. 235; 2023, p. 246-247).

Nesse sentido, é possível compreender a referência direta ao poema de narrativas mitológicas ovidianas porque nele o poeta cita, no proêmio, a temática de sua narração que são as “formas mudadas”, apresentadas em latim como *mutatae formae*. Como pontua Avellar (2019, p. 235), a retomada da expressão nos *Tristia* como uma forma de reivindicação autoral do eu poético nos dá acesso à sua visão crítica a respeito da obra *Metamorfoses*, pois, no decorrer dos *Tristia*, a obra anterior é criticamente comentada em passagens nas quais o poeta sugere alterações visando à sua melhoria. Além disso, ao falar sobre o poeta exilado nos *Tristia*, é usada também a forma *mutata*, colocando o exílio como uma metamorfose pela qual o poeta passa: “Quando, **mudada** a sorte, recordo quem sou e quem fui – *Cum uice mutata, qui sim fuerimque, recordor*” (Ov. *Tr.* IV, 1, 99, trad. Avellar, grifos nossos).

Logo, a partir da narração da própria transformação que o eu poético sofre nos *Tristia*, na medida em que comenta diretamente sobre o livro “das formas mudadas”, é possível identificar o uso metapoético da linguagem na poesia de exílio e, ao mesmo tempo, considerar o termo *mutatas* como um termo-chave para a leitura e interpretação das *Metamorfoses*.

No que diz respeito ainda às transformações ovidianas das *Metamorfoses*, Malm *et al* (2020), na introdução de *Metamorphic Readings: Transformation, Language, and Gender in the Interpretation of Ovid's Metamorphoses*, usam o mito das Heliades (*Met.* II, 333-336) como exemplo para dizer que as metamorfoses das personagens não são uma questão apenas de histórias de pessoas, “[...] mas também uma força transformadora penetrante explorada nas manifestações metamórficas de identidade, imagens, narrativa, intertextualidade, estrutura intratextual e interpretação, ao longo do épico e sua recepção” (MALM *et al*, 2020, p. 4, trad. nossa)⁶. Ou seja, essa força transformadora reverbera, em parte, até mesmo uma questão metamórfica, pois a transformação não se dá apenas sobre o conteúdo narrado, mas também na própria narrativa, na estrutura textual, na identidade dos seres. Sendo assim, os diferentes níveis de transformações que podem ser identificados no texto literário ovidiano são resumidos como uma força transformadora que perpassa tudo.

A respeito da metamorfose no nível de identidade dos seres, ainda na introdução, os autores discorrem também sobre o fato de algumas características humanas se conservarem depois que a transformação se dá, como a dor antropomórfica sentida por Mirra depois de ser transformada em árvore, convidando o leitor à reflexão sobre o que se mantém de humano no

⁶ “[...] but also a pervasive transformative force explored in the metamorphic manifestations of identity, imagery, narrative, intertextuality, intratextual structure, and interpretation, throughout the epic and its reception” (MALM *et al*, 2020, p. 4).

ser metamorfoseado. Nessa perspectiva, Raimundo de Carvalho (2010), em seu estudo intitulado “*Metamorfoses em tradução*”, do qual se aproxima o proposto por Malm *et al* (2020), volta-se para a percepção de unidade de representação das metamorfoses a partir de narrativas cujas transformações se concluem apenas com a modificação da voz, quando esta se transforma para uma voz animal, ou até mesmo se perde, e, conseqüentemente, afeta a identidade do ser metamorfoseado. Por isso, “o detalhe trágico é que à transformação corporal não se segue uma transformação na consciência do ser transformado. Transformados em animais ou árvores, *os antigos seres humanos permanecem mentalmente humanos!*” (CARVALHO, 2010, p. 7-8).

Dialogando, em parte, com a reflexão de Carvalho (2010), Solodow (1988), em *The World of Ovid's Metamorphoses*, menciona, no quinto capítulo, justamente a fascinação de Ovídio pelo psicológico das personagens, e também discorre sobre a continuidade de alguma característica do ser transformado. Nesse sentido, ele afirma ser a metamorfose “[...] uma mudança que preserva, uma alteração que mantém a identidade, uma mudança de forma pela qual o conteúdo passa a ser representado na forma” (SOLODOW, 1988, p. 174, trad. nossa)⁷. Apesar de citar a questão da continuidade dos seres em seu trabalho, Solodow se distancia de Carvalho porque, primeiro, trata desse aspecto de forma mais genérica, enquanto Carvalho delimita a continuidade de uma característica humana; e, segundo, pois, para Solodow, o poeta Ovídio não se preocupa com a causalidade da continuidade, isto é, a forma assumida não é determinada por alguma condição anterior, já Carvalho (2010) defende que, em alguns casos, é possível compreendê-la.

Para além da continuidade, Solodow acrescenta mais três aspectos importantes do texto ovidiano: a clareza, a permanência e a perda. A primeira delas, relacionada com a continuidade, é o esclarecimento de um traço prévio do ser transformado. Esse traço, muitas vezes, se concretiza na continuidade, pois ele se mantém e, mais que isso, é enfatizado. Entretanto, não necessariamente o traço corresponde a algum caráter da personagem: “Nem sempre é o caráter que é esclarecido e fixado pela metamorfose, mas às vezes uma atividade ou uma emoção, uma história ou uma relação – algum aspecto do caráter ou um elemento contribuinte (SOLODOW, 1988, p. 180, trad. nossa).⁸

Já a permanência corresponde à preservação da forma transformada, ou seja, a metamorfose, quando ocorre, é permanente, não sendo possível, portanto, retornar à forma

⁷ “[...] a change which preserves, an alteration which maintains identity, a change of form by which content becomes represented in form” (SOLODOW, 1988, p. 174).

⁸ “It is not always character which is clarified and fixed by metamorphosis, but sometimes an activity or an emotion, a history or a relation – some aspect of character or a contributing element” (SOLODOW, 1988, p. 180).

original. Assim, embora a continuidade e a clareza liguem, de algum modo, a identidade do ser em suas diferentes formas, a permanência impede o retorno ao estado inicial. Por fim, como uma consequência da permanência, a perda consiste em, de fato, perder algo que era característico da personagem metamorfoseada. Desse modo, enquanto a permanência mantém algo da personagem, e a clareza destaca algum aspecto, o que pode ser visto como ganhos, a perda equilibra essa equação:

[...] a metamorfose não ocorre sem perdas. Em troca, por assim dizer, do que ganham em clareza e permanência, os homens e mulheres transformados abrem mão de algo. Através da metamorfose, eles preservam apenas um aspecto, ocasionalmente alguns aspectos, de seu caráter. Eles não o possuem mais em sua totalidade rica e complexa. (SOLODOW, 1988, p. 189, trad. nossa).⁹

A perda corresponde, portanto, àquilo de que se abre mão a partir da metamorfose. Diante da relevância de *Metamorfoses* para a literatura, há outros trabalhos que se dedicaram ao seu estudo, dentre os quais alguns merecem destaque. A edição de *Metamorfoses* (2017) da Editora 34 conta com a nota introdutória e a apresentação feitas, respectivamente, pelos já mencionados Domingos Dias e Oliva Neto, que comentam sobre a biografia do poeta e sobre as características da narração mitológica ovidiana. O artigo “*Quis hoc credat? O leitor e as Metamorfoses de Ovídio*”, escrito por Mariana Silva (2011), propõe a leitura de alguns trechos selecionados do livro I para estudar a importante relação entre o poeta, o poema e o leitor, sendo este último um leitor-douto que possui um papel fundamental na leitura e na interpretação da obra. Nesse sentido, destaca-se, desse trabalho, a importante relação entre texto e leitor, que, por ser douto, consegue se aproximar mais intimamente da obra poética.

Por fim, o artigo de Júlia Avellar (2016), “*Carmina maior imago sunt mea: a criação do mundo nas Metamorphoses e nos Tristia, de Ovídio*”, explora o caráter visual proporcionado pela obra para propor uma relação entre literatura e arte, além de estudar a questão do poeta-autor e do poeta-personagem a partir dos *Tristia* e da intertextualidade direta que essa obra possui com *Metamorfoses*. Neste trabalho, há uma exploração da forma textual “rude”, utilizada, inicialmente, nas *Metamorfoses*, para se referir ao mundo, sendo as metamorfoses dos seres necessárias para polir tal rudez. Já nos *Tristia*, esse adjetivo é usado para referir à própria obra *Metamorfoses*, destacando, assim, a metapoesia.

⁹ “Nevertheless, metamorphosis does not take place without loss. In exchange, so to speak, for what they win in clarity and permanence, the transformed men and women give up something. Through metamorphosis they preserve only one aspect, occasionally a few aspects, of their character. They no longer possess it in its rich, complex entirety.” (SOLODOW, 1988, p. 189).

CAPÍTULO 2 – DAS CENAS DE METAMORFOSES: UMA ANÁLISE PORMENORIZADA

2.1 O detalhamento das cenas de transformações

Em *Por que ler os clássicos*, no capítulo “Ovídio e a contiguidade universal”, destinado para comentar a obra *Metamorfoses* e a escrita ovidiana, Ítalo Calvino (1993) traz uma série de apontamentos a respeito das técnicas utilizadas pelo poeta latino como recursos habilidosos em sua composição poética. No que diz respeito à fluidez do texto, Calvino destaca que, na narrativa ovidiana, o poeta lança mão de um revezamento de “vozes” que dá ritmo ao texto: ora os mitos são narrados por personagens celestes - deuses, ninfas -, ora por personagens mortais, também numa espécie de contiguidade narrativa, uma vez que os dois planos são colocados em aproximação nas *Metamorfoses*. Nesse ínterim, tais vozes trazem ao leitor o jogo de relações entre elementos pertencentes à natureza, às divindades e ao próprio homem, evidenciando a intervenção que ocorre de um plano sobre o outro:

A mescla deuses-homens-natureza implica não uma ordem hierárquica unívoca mas um intrincado sistema de interações em que cada nível pode influir sobre os outros, mesmo que em medidas diferentes. O mito, em Ovídio, é o campo de tensão em que tais forças se defrontam e se equilibram. (CALVINO, 1993, p. 34, trad. Nilson Moulin)

Essa interação entre os diferentes mundos e o revezamento de vozes podem ser percebidos, por exemplo, no episódio em que Alcítoe, umas das filhas de Míneas, conta às irmãs, com quem simultaneamente fia uma teia estendida ao ignorar as celebrações em honra de Baco, as histórias de Sálmacis (*Met.*, IV, 274-287) e de Hermafrodito (*Met.*, IV, 288-415). Terminadas suas falas, o narrador das *Metamorfoses* marca esse fim e retoma a narrativa, introduzindo a cena que segue, quando começa haver a interferência do deus:

*Finis erat dictis. Sed adhuc Minyeia proles
urget opus spernitque deum festumque profanat,
tympana cum subito non adparentia raucis
obstrepuere sonis, et adunco tibia cornu
tinnulaque aera sonant; redolent murraeque crocique,*
(Ovídio, *Met.* IV, 389-393, grifo nosso) 390

Os ditos tiveram fim. Mas até agora as filhas de Míneas¹⁰
ocupam-se com o trabalho e desprezam o deus e profanam a festa,
quando, subitamente, tambores não evidentes interromperam 390

¹⁰ Rei de Orcômeno, cidade na Beócia. Era neto de Netuno, filho de Crises.

com sons retumbantes, flauta feita de chifre recurvado e
bronzes sonoros ressoam; mirra e açafraão exalam,
(Ovídio, *Met.* IV, 389-393, trad. nossa, grifo nosso)

Calvino, ainda no trecho anteriormente citado, explica que a relação que se desenvolve entre tais elementos que são revezados – as vozes e os mundos - contribui para articular conjuntamente as histórias que se passam pela obra: o material é o mesmo - o mitológico -, mas as narrativas são diferentes. Assim, tem-se uma sucessiva e encadeada narração que aproxima e mantém o leitor atento. Nesse sentido, uma das formas com que o narrador do poema mantém presa a atenção do leitor é justamente a ambientação feita da cena de transformação por meio de descrições da atmosfera que, de certa forma, prepara o espaço para a ocorrência do processo metamórfico. Isso faz com que o leitor forme uma visão geral do ambiente narrado e assimile melhor a metamorfose, promovendo certa proximidade entre ele e o texto. No trecho acima, isso é percebido nos versos 390 e 391, tendo como marcação central o advérbio “subitamente” (*subito*), que aciona linguisticamente o início da ambientação.

Além disso, o uso do tempo verbal no presente, com que é predominantemente escrito o poema, atenua qualquer diferença temporal, qualquer espaço ou distância que possam existir entre as histórias e o leitor, provocando uma sensação de aproximação. A sequência do referido trecho ilustra bem a proximidade provocada pelo tempo verbal no presente:

resque fide maior; coepere uirescere telae
inque hederæ faciem pendens frondescere uestis. 395
Pars abit in uites, et quæ modo fila fuerunt,
palmite mutantur; de stamine pampinus exit;
purpura fulgorem pictis adcommodat uuis.
(Ovídio, *Met.* IV, 394-398)

coisa maior que a crença, as teias começam a se tornar verdes
e a tapeçaria que pende começa a cobrir-se de folhas com a aparência
[de hera. 395
Parte se transfigura em videiras, e os fios que existiram há pouco
são mudados em sarmento; do fio de tecer sai um pânpano;
a púrpura destina o brilho aos cachos coloridos.
(Ovídio, *Met.* IV, 394-398, trad. nossa)

No trecho acima, que apresenta a transformação das teias das filhas de Míneas por Baco, percebe-se uma detalhada descrição da metamorfose, em que os verbos predominantemente no presente (*começam, pende, começa, sai, adapta*), somados ao uso reflexivo de “cobrir-se” e “se transfigura”, fazem parecer que a mudança do elemento acontece simultaneamente à leitura do episódio mitológico, como se o leitor a acompanhasse em tempo real. A expressão “são mudados” (*mutantur*) também reforça essa sensação de imediatismo da transformação,

causando a impressão de que o leitor, de maneira sincrônica, assiste à punição efetuada por Baco. Esse último aspecto é evidente, sobretudo, pelo fato de a expressão estar na voz passiva – ou seja, há algo/alguém sofrendo a ação verbal em destaque, no caso, as teias tecidas pelas irmãs, em um ato repressor do deus dos vinhos.

O episódio de transformação de Clície é também descrito de forma detalhada, mas, diferentemente do trecho anterior, há algumas pequenas diferenças: com verbos predominando também no presente, a diferença ocorre no modo como a transformação é linguisticamente descrita: há uma linguagem que enfatiza mais o subjetivo do ser metamorfoseado que a própria descrição física da transformação:

*Membra ferunt haesisse solo, partemque coloris
luridus exsanguis pallor conuertit in herbas;
est in parte rubor; uiolaeque simillimus ora
flos tegit. Illa suum, quamuis radice tenetur,
uertitur ad Solem, **mutataque seruat** amorem.”* 270
(Ovídio, *Met.* IV, 266-270, grifo nosso)

Contam que os membros se fixaram no solo, e a palidez, amarelada,
converte parte de sua cor em plantas sem sangue;
em uma parte há o rubor, e uma flor, muito semelhante à violeta,
cobre a face. Ela, embora esteja parada por meio da raiz,
vira-se em direção a seu Sol, e, **mudada, mantém** o amor.” 270
(Ovídio, *Met.* IV, 266-270, trad. nossa, grifo nosso)

Ainda que haja uma descrição da transformação física do corpo da personagem feminina, é como se a proximidade se desse, na verdade, entre o leitor e os sentimentos de Clície, que ainda permanecem na nova forma inanimada. Isso pode ser reforçado pela expressão “transformada, mantém” (*mutataque seruat*), em que a primeira palavra, na forma de participio verbal que indica uma ação de transformação sofrida por Clície e já finalizada, não é um impedimento para finalizar também seu amor por Apolo. Por isso, a forma “mantém” se apresenta no presente.

A presença desse trecho é tão forte na narrativa ovidiana que Solodow (1988, p. 188) acrescenta que “as palavras *mutata seruat* podem quase servir de mote para as *Metamorfoses*”.¹¹ Isso se relaciona ainda com o aspecto descrito por ele como “continuidade”, pois o elemento que se conserva após a metamorfose, na nova forma, não se limita aos traços físicos, pelo contrário, o subjetivo, ou a interioridade do ser, também podem ser continuados, como ocorre nesse episódio em questão, ponto marcado linguisticamente pela forma *seruat*.

¹¹ “The words *mutata servat* might almost serve as a motto for the *Metamorphoses*”. (SOLODOW, 1988, p. 183).

Outro aspecto citado por Calvino que aproxima o texto do leitor é o uso da segunda pessoa do discurso, o tu, com quem se fala, por meio do vocativo, quando alguns personagens são diretamente invocados ou citados, fazendo parecer que o próprio leitor foi quem as invocou e, por isso, delas se aproximou:

*At cruor in florem mutabitur. An tibi quondam
femineos artus in olentes uertere mentas,
Persephone, licuit: nobis Cinyreius heros
inuidiae mutatus erit ?” — Sic fata cruorem* 730
(Ovídio, *Met. X*, 728-731, grifos nossos)

“Mas o sangue será mudado em uma flor. **Se acaso, Perséfone**, antigamente foi permitido a ti metamorfosear as articulações femininas em hortelãs perfumadas: a nós, por inveja, o herói de Címiras não existirá mudado?” – Tendo assim falado, espalhou o sangue 730
(Ovídio, *Met. X*, 728-731, trad. nossa, grifo nosso)

No trecho acima, Vênus, ao tentar salvar seu amado Adônis, toma como exemplo o caso de uma metamorfose feita por Perséfone, e, ao fazê-lo, usa a segunda pessoa do discurso e a chama, mesmo Perséfone não estando presente na narrativa ou na situação narrada como sendo a pessoa a quem Vênus se dirige. É, portanto, o uso do presente da personificação, que causa dois efeitos: primeiro, entendemos como uma tentativa de trazer Perséfone para a cena, e, ao trazê-la, fica sugerida indiretamente, como segundo efeito, a sua história de metamorfose em planta – Perséfone transformou em planta a ninfa por quem Plutão, seu marido, se apaixonou. Com isso, a evocação à deusa do submundo serve de precedente para transformação de Adônis, para o que Vênus pretende e consegue fazer: transformá-lo em uma flor.

Para além disso, nota-se como outro recurso ovidiano de proximidade do texto a inserção de discursos diretos de personagens como uma maneira de dar voz a elas. A partir desse mecanismo de escrita, o uso da segunda pessoa gera uma aproximação entre a personagem e o leitor: este último é também trazido para a cena, se situando mais próximo da personagem. Sendo assim, a inserção de discursos provoca também uma ênfase ao momento em que a cena acontece:

*Uiribus absumptis expalluit illa citaeque
Uicta labore fugae spectans Peneidas undas
“fer pater” inquit “opem si flumina numen habetis.
Qua nimium placui, mutando perde figuram!”* 545
*Uix prece finita torpor grauis occupat artus:
mollia cinguntur tenui praecordia libro,
in frondem crines, in ramos brachia crescunt,
pes modo tam uelox pigris radicibus haeret,
ora cacumen habet; remanet nitor unus in illa.* 550
(Ovídio, *Met. IV*, 543-551, grifos nossos)

Estando as forças consumidas, ela empalideceu e,
 vencida pelo esforço da rápida fuga, observando as ondas do Peneu,
diz “pai, traz a ajuda, se vós, rios, tendes poder. 545
Destrói a aparência com a qual tanto agradei, mudando-a!”
 Apenas terminada a prece, um pesado torpor se apodera
 das articulações: os seios macios são envolvidos com uma fina casca,
 os cabelos crescem em folhagem, os braços crescem em ramos,
 o pé há pouco tão veloz se fixa em raízes lentas, 550
 o cimo possui a face; um brilho único resta nela.
 (Ovídio, *Met.* IV, 543-551, trad. nossa, grifos nossos)

No trecho acima, que mostra a transformação de Dafne em loureiro pelo pai, a personagem feminina o invoca – as ondas do Peneu – usando a segunda pessoa do discurso do singular e do plural, o tu (“pai, traz a ajuda”) e o vós (“se vós, rios, tendes poder”), como se o leitor se identificasse no lugar daquele personagem que clama, isto é, o discurso direto causa uma presentificação. Em seguida, um sucessivo encadeamento de verbos no presente estreita esse envolvimento entre a narrativa e o leitor, como se, novamente, ele acompanhasse a metamorfose em tempo real, em uma fluidez do texto da qual ele quase faz parte.

Dessa transformação, evidencia-se, principalmente, a mudança dos pés em raízes, o que marca definitivamente a permanência na nova forma em loureiro, como se Dafne literal e metaforicamente criasse raízes na nova forma. É interessante perceber que a perda é retratada por contrastes: Dafne tem seus pés transformados em raízes, ou seja, sua velocidade se perde para se tornar algo fixo. Porém, no episódio em questão, essa perda pode ser interpretada como positiva, considerando o fato de a própria personagem suplicou pela mudança na forma: “diz “pai, traz a ajuda, se vós, rios, tendes poder. / Destrói a aparência, com a qual tanto agradei, mudando-a!” (OVÍDIO, *Met.*, I, 545-546. trad. nossa). Portanto, é a perda que simboliza aquilo que salva a personagem do assédio do deus.

Para além disso, observando a forma verbal que aparece no texto original “*mutando*”, traduzida como “mudando”, nota-se uma tentativa de representar essa aproximação sobre a qual Calvino discorre a partir de uma forma verbal que indica uma ação contínua em português, isto é, no gerúndio: há o desenvolvimento de uma ação em andamento que parece ser coexistente com a leitura do mito. Ademais, é possível também relacionar esse sentido de ação ininterrupta a partir do verbo “*mutando*” na contínua descrição da transformação que o poeta faz da metamorfose de Dafne, na sua detalhada descrição, que já é um dos indícios do fascínio de Ovídio pelos processos intermediários dos seres, apontado por Solodow (1988, p. 188).¹²

¹² “The marked interest which Ovid displays for in-between states fits with his general interest in processes, physical ones above all. He is fond of recording in detail the changes which come over his characters” (SOLODOW, 1988, p. 188).

E é nessa detalhada descrição empregada por Ovídio em grande parte dos episódios mitológicos narrados por ele que as metamorfoses ganham destaque como um processo contínuo. Entretanto, ao contrário do que ocorre em alguns episódios da obra em questão, há metamorfoses narradas em descrições sintéticas, conforme ilustram, respectivamente, os trechos de Siringe, Cila e Medusa:

*uenerit. Hic illam cursum inpedientibus undis,
ut se **mutarent** liquidas orasse sorores,
Panaque, cum prensam sibi iam Syringa putaret,
corpore pro nymphae calamos tenuisse palustres.*
(Ovídio, *Met.*, I, 702-705, grifo nosso)

As águas impedindo-lhe a corrida neste lugar,
pediu às líquidas irmãs para que a **mudassem**,
e Pã, uma vez que já considerasse Siringe sua presa,
segurou os caniços pantanosos no lugar do corpo da ninfa. 705
(Ovídio, *Met.*, I, 702-705, trad. nossa, grifo nosso)

*Illa metu puppim dimisit, et aura cadentem
sustinuisse leuis, ne tangeret aequora, uisa est.*
Pluma fuit: plumis in auem **mutata** uocatur
ciris, et a tonso est hoc nomen adepta capillo. 150
(Ovídio, *Met.*, VIII, 148-151, grifos nossos)

Ela, com medo, abandonou a popa, e o ar leve pareceu
ter sustentado a que caía, para que não tocasse a superfície do mar.
Fez-se pluma: por causa das penas, **mudada** em uma ave, 150
é chamada garça, e possui este nome por causa do cabelo cortado.
(Ovídio, *Met.*, VIII, 148-151, trad. nossa, grifos nossos)

*Hanc pelagi rector templo uitiasse Mineruae
dicitur. Auersa est et castos aegide uultus
nata Iouis textit; neue hoc inpune fuisset,
Gorgoneum crinem turpes **mutauit** in hydros.
Nunc quoque, ut attonitos formidine terreat hostes,
pectore in aduerso, quos fecit, sustinet angues.”*
(Ovídio, *Met.*, IV, 789-804, grifo nosso) 790

É dito que o comandante do alto mar violou esta no templo
de Minerva. A filha de Júpiter afastou-se e cobriu o casto rosto 790
com a égide; e para que isto não tivesse ficado impune,
mudou os cabelos da Górgona em torpes cobras.
Agora também, para que aterrorize os inimigos, atônitos de
pavor, sustenta em frente ao peito serpentes que criou.”
(Ovídio, *Met.*, IV, 789-804, trad. nossa, grifo nosso)

É interessante perceber a mudança de tempo e modo em “mudassem” (*mutarent*), “mudada” (*mutata*) e “mudou” (*mutauit*) nas cenas em que há menos descrição da transformação, pois são justamente essas formas que resumem a ação referida. Assim, em “mudassem”, temos o prenúncio do que ocorrerá a partir da súplica da própria protagonista,

remetendo ao seu desejo de transformação, afinal, é a isso o que remete o modo e tempo verbal – o pretérito imperfeito do subjuntivo.

Em “mudada” (*mutata*), o particípio passado, em sua forma nominal, resume a transformação finalizada, já ocorrida por Cila no lugar de uma possível descrição minuciosa da metamorfose, juntamente com a oração “fizeram-se pluma” (*pluma fuit*), que desempenha o papel de marcar a transformação linguisticamente, pois o verbo marca a mudança imediata da personagem. É como se, entre os versos 149 e 150, houvesse uma omissão da descrição e o *mutata* e o *fuit* dessem conta de eles próprios sintetizarem todo o processo. Em “mudou” (*mutavit*), o pretérito perfeito do indicativo também sintetiza a metamorfose de Medusa, como se não fosse preciso narrar mais nada, tendo em vista que a ação já ocorreu por completo e já passou.

Com base nessa discussão, as narrativas mitológicas das *Metamorfoses* se constituem dessa mescla de elementos e recursos utilizados por Ovídio. Sendo assim, no que concerne à descrição dos trechos, seja ela detalhista¹³ ou concisa¹⁴, o que se nota é que, na primeira, a metamorfose do ser é incorporada ao procedimento metamórfico, isto é, o ser transformado faz parte do próprio processo de transformação. Já na segunda, nas descrições sintéticas, o ser metamorfoseado consiste em ser principalmente um produto desse processo. Com isso, o texto fica em aberto para que o próprio leitor construa minuciosamente em sua leitura o processo de metamorfose narrado.

2.2 Das categorias de Solodow: a perda e a continuidade

A partir do que Solodow (1988) categoriza em relação à narrativa ovidiana sobre as metamorfoses dos seres, daremos ênfase a dois dos quatro aspectos elencados por ele, a saber, a continuidade e a perda, por entendermos sua relevância para a análise de alguns dos episódios de transformações em plantas ou em animais. Sendo assim, retomando os referidos aspectos, a continuidade corresponde à relação que se mantém entre a forma antiga do ser metamorfoseado e a sua nova forma, enquanto a perda diz respeito àquilo que se perde no processo de transformação.

¹³ Dos trechos analisados, verificou-se um detalhamento maior nas descrições de transformações dos seguintes personagens: Dafne, Acteão, Clície, teias das filhas de Míneas, Estelião, Galântis, Dríope, Cerastas, Mirra, Alcíone, Cercopes e Adônias.

¹⁴ Do *corpus* de análise, são sintéticas as descrições de transformações dos personagens Io, Siringe, Medusa, Cila e Aqueloo.

No mito de transformação de Galântis, Alcmena narra como foi o parto de Hércules, seu filho ilegítimo com Júpiter. Por este ter sido um bebê muito grande, Alcmena sentiu muitas dores e dificuldade em parir. Por isso, invocou Ilítia para ajudar-lhe no parto, mas não recebeu a ajuda porque Ilítia era serva de Juno, esposa de Júpiter. Assim, Lucina (epíteto de Juno) impediu o parto, entrelaçando os dedos das mãos. Nesse momento, Galântis, serva de Alcmena, desconfiou da situação, mentiu para Juno que a criança nascera, e, com isso, a rainha dos deuses soltou as mãos, permitindo que o parto ocorresse. Então, Galântis ri ao ver a deusa enganada, razão pela qual é transformada em doninha por Juno.

Nesse episódio, assim como a própria cor de seu cabelo se mantém na continuidade da forma antiga para a nova forma em doninha, essa categoria é marcada explicitamente, e com maior destaque - tendo em vista que ele é o primeiro aspecto citado -, na menção ao caráter essencial da ama de Alcmena, enfatizado como diligente também na nova forma tomada como doninha:

*Numine decepto risisse Galanthida fama est:
ridentem prensamque ipsis dea saeua capillis
traxit, et e terra corpus releuare uolentem
arcuit inque pedes mutauit bracchia primos.*

Strenuitas antiqua manet, nec terga colorem
amisere suum: forma est diuersa priori.

320

*Quae quia mendaci parientem iuuerat ore,
ore parit nostrasque domos, ut et ante, frequentat.*
(Ovídio, *Met.*, IX, 316-323, grifo nosso)

Enganada a deusa, a fama é que Galântis riu:
a deusa furiosa puxou a que ria, agarrada pelos próprios cabelos,
e conteve a que queria elevar o corpo da terra
e mudou os braços em patas dianteiras.

A diligência antiga permanece, nem o dorso
perdeu sua cor: a forma é diferente da anterior.

320

Ela, porque auxiliara, com a boca mentirosa, a que pare,
pare pela boca e frequenta, como antes, nossas casas.
(Ovídio, *Met.*, IX, 316-323, trad. nossa, grifo nosso)

Já a perda principal para a personagem é retomada nos versos 316, 322 e 323. Neles, Galântis perde a sua voz – com a qual debochou de Juno – para, por meio da boca, parir: é este o castigo da deusa, já que a serva a atrapalhou quando Alcmena paria Hércules.

Nesse sentido, destacamos a continuidade e a perda de Galântis pois, como afirma Raimundo de Carvalho (2010, p. 7), “os relatos da transformação de um ser em outro só se concluem com a transformação da voz. Isso se dá principalmente quando se trata da transformação de um ser humano em animal ou árvore”. Isso se mostra na cena de transformação de Galântis em animal, por meio da perda de sua voz e da permanência na forma

de doninha, metaforizadas pela subversão do uso de sua boca (em vez de rir, ela parirá) como uma forma de punição.

Esse argumento de Raimundo de Carvalho (2010) é também percebido no episódio de transformação de Acteão, um caçador que foi punido por Diana depois de vê-la despida se banhando. Na punição, ele é transformado em veado, o qual é morto, no fim da narrativa, por seus próprios cães de caça:

Ut uero uultus et cornua uidit in unda, 200
“me miserum!” dicturus erat: uox nulla secuta est.
Ingemuit: uox illa fuit, lacrimaeque per ora
non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit.
(Ovídio, *Met.*, III, 200-203, grifos nossos)

Quando, de fato, viu os semblantes e os chifres na água, 200
estava prestes a dizer “pobre de mim!”: **nenhuma voz acompanhou.**
Gemeu: essa foi a voz, e lágrimas derramaram
pelo rosto não seu; **somente o antigo intelecto permaneceu.**
(Ovídio, *Met.*, III, 200-203, trad. nossa, grifos nossos)

Percebemos acima novamente a perda da voz como um fator determinante na transformação do ser, como algo que torna real a metamorfose em sua consciência – que permanece racional:

Um dos momentos cruciais do processo é a descrição da transformação da voz humana em voz de animal ou a descrição da perda dessa faculdade em função da perda da identidade anterior e a passagem para o reino vegetal ou mineral. O detalhe trágico é que à transformação corporal não se segue uma transformação na consciência do ser transformado. Transformados em animais ou árvores, *os antigos seres humanos permanecem mentalmente humanos!* E é justamente a percepção da mudança da voz o sinal que evidencia a mudança de estado. (CARVALHO, 2010, p. 7-8)

Nesse sentido, vê-se que o personagem Acteão exemplifica bem a tragicidade relativa à mudança do ser metamorfoseado. Nessa linha, é perceptível no trecho de sua metamorfose o valor atribuído à fala como algo constituinte do ser (humano), tanto é que a menção a essa faculdade ocorre antes de a sua consciência humana na nova forma ser referida, isto é: o ser não toma ciência – no nível intelectual – de sua transformação para, depois, recorrer à fala, mas o contrário, pois é ela, conforme a argumentação acima de Carvalho, que revela a mudança de estado.

Nem sempre, o aspecto relacionado ao traço humano que se mantém após a metamorfose é algo relacionado ao intelecto ou à racionalidade. Às vezes, ele pode aparecer como outros traços biológicos comuns aos seres animados, como é o caso de Dríope e de Mirra, transformadas em árvores, as quais também perdem a sua voz no processo de transformação.

Como continuidade, da primeira, destacamos a sua temperatura quente que se mantém em árvore, como algo indicativo de vida humana em seu íntimo:

*Plura loqui nequeo. Nam iam per candida mollis
colla liber serpit, summoque cacumine condor.
Ex oculis remouete manus: sine munere uestro
contegat inductus morientia lumina cortex!”* 390
*Desierant simul ora loqui, simul esse, diuque
corpore mutato rami caluere recentes.*
(Ovídio, *Met.*, IX, 388-393, grifo nosso)

“Não consigo falar mais. Pois uma casca flexível já avança
pelo meu branco pescoço, e sou escondida até a ponta mais alta.
Tirai as mãos dos olhos: que, sem o vosso favor, 390
a induzida casca cubra os olhos que morrem”.
Ao mesmo tempo, a boca deixou de falar e de existir, e, por muito tempo,
mudado o corpo, os recentes ramos ficaram aquecidos.
(Ovídio, *Met.*, IX, 388-393, trad. nossa, grifo nosso)

Da transformação de Mirra, enfatizamos sua capacidade de sentir dor no processo metamórfico, materializada pelo seu choro em formato de gotas mornas que dela escorrem:

*Numen confessis aliquod patet: ultima certe
uota suos habuere deos. Nam crura loquentis
terra superuenit, ruptosque obliqua per ungues* 490
*porrigitur radix, longi firmamina trunci;
ossaque robur agunt, mediaque manente medulla
sanguis it in sucos, in magnos bracchia ramos,
in paruos digiti, duratur cortice pellis.*
Iamque grauem crescens uterum perstrinxerat arbor 495
*pectoraque obruerat collumque operire parabat,
non tulit illa moram uenientique obuia ligno
subsedit mersitque suos in cortice uultus.*
Quae quamquam amisit ueteres cum corpore sensus,
flet tamen, et tepidae manant ex arbore guttae. 500
*Est honor et lacrimis, stillataque robore murra
nomen erile tenet nulloque tacebitur aeuo.*
(Ovídio, *Met.*, X, 488-502, grifos nossos)

Alguma divindade está aberta àqueles que confessam: os últimos
votos certamente encontraram os seus deuses. Pois a terra sobrevém 490
por cima das pernas da que fala, a raiz, oblíqua, se alonga
através das **unhas rompidas**, apoios do longo tronco;
os ossos se tornam madeira e, permanecendo a medula no meio,
o sangue vai para as seivas, os braços para grandes ramos,
os dedos, para pequenos, a pele é endurecida em casca.
E agora a árvore crescendo **apertara o pesado útero** 495
e **esmagara o peito** e se preparava para esconder o pescoço,
ela não suportou a demora, e, indo ao encontro da madeira
que nasce, abaixou e mergulhou seu rosto na casca.
Embora tenha perdido com o corpo os antigos sentidos,
ela, entretanto, chora, e gotas mornas escorrem da árvore. 500
(Ovídio, *Met.*, X, 488-502 trad. nossa, grifos nossos)

Esse último aspecto continuado é tão impressionante quanto a racionalidade que, às vezes, se mantém, tanto que Alison Sharrock, Daniel Möller e Mats Malm (2020, p. 3) consideram o esforço de Mirra para dar à luz “[...] como o exemplo mais extremo de dor antropomórfica em uma forma alterada supostamente estável, que na verdade mantém seu sentimento humano [...]”.¹⁵

Para além disso, chama a atenção a extrema descrição minuciosa do processo transformador da personagem, com verbos predominando no presente, como se a metamorfose ocorresse simultânea à leitura do episódio. Ademais, é interessante pensar que os antigos sentidos perdidos com o corpo (humano) não a impedem de se expressar por meio de um atributo de um ser animado (o choro), pois o que se perdeu foi apenas a sua biologia – o corpo – e não a sua subjetividade – sua sensibilidade. Logo, a essência do ser não é algo inerente apenas à forma humana, visto que ela permanece na forma inanimada como árvore.

No mito de Io, filha de Ínaco, esta era amante de Júpiter, marido de Juno. Desconfiada da traição, Juno desceu à terra e encontrou Júpiter com uma novilha, a qual ela pediu de presente. Então, Argo, um gigante de cem olhos fiel à deusa Juno, vigiou a vaca, que era, na verdade, Io transformada em novilha por Júpiter, para que Juno não descobrisse a traição, como se vê principalmente nos últimos versos: “Ele pressentira a chegada da esposa e, em novilha brilhante, / mudara a aparência da filha de Ínaco.” (OVÍDIO, *Met.*, I, 609-610, trad. nossa).

No trecho de tradução desse episódio, destacado abaixo, ao contrário do que ocorreu nos episódios anteriores de transformação, a perda e a continuidade não são diretamente identificadas, tendo em vista que a cena de metamorfose inicial da personagem se resume nos dois últimos versos supracitados, sem nenhum detalhamento maior:

*atque suos coniunx ubi sit circumspicit, ut quae
deprenti totiens iam nosset furta mariti. 605
Quem postquam caelo non repperit, “aut ego fallor;
aut ego laedor” ait, delapsaque ab aethere summo
constitit in terris nebulasque recedere iussit.
Coniugis aduentum praesenserat inque nitentem
Inachidos uultus mutauerat ille iuuencam. 610
(Ovídio, *Met.* I, 604-610)*

e olha em volta onde está seu esposo, uma vez que já conhecia
os adultérios do marido frequentemente pego em flagrante. 605
Depois que não o encontrou no céu, diz “ou eu sou traída,
ou eu sou injuriada”, e, tendo descido do mais alto céu,
firmou-se nas terras e ordenou as névoas retirarem-se.
Ele pressentira a chegada da esposa e, em novilha deslumbrante,
mudara a aparência da filha de Ínaco. 610

¹⁵ “[...] the most extreme example of anthropomorphic pain in a supposedly stable changed form, which actually maintains its human feeling [...]” (MALM et al, 2020, p. 3).

(Ovídio, *Met.* I, 604-610, trad. nossa)

Dissemos metamorfose inicial porque Io foge ao padrão de transformações que perpassam *Metamorfoses*, pois ela regressa à sua forma original na sequência da narrativa – passando, portanto, por duas transformações – e é então que a perda e a continuidade aparecem. A primeira, novamente, está na voz da personagem, que encontra dificuldades para se comunicar com o pai para avisar-lhe que a novilha, na verdade, é ela; já a segunda acontece na brancura da pele de vaca que permanece ao voltar para a forma humana.

Com base nisso, o principal da análise desse episódio de transformação está no aparecimento do uso do verbo *mutauerat*, variante de *mutatas*, na transformação em vaca. É interessante perceber que o verbo, que é também o termo-chave para resgatar metamorficamente as metamorfoses dos personagens, aparece somente na cena em que há menos descrição da transformação de Io, pois no seu regresso à forma humana, que é expressamente mais detalhado, não há esse uso.

Nesse sentido, a menção desse verbo em uma descrição extremamente sintética de metamorfose faz remeter à impermanência do processo metamórfico: uma vez que esta transformação não é eterna, não há o que se aprofundar em sua subjetividade para marcar tal mudança, já que sua forma é instável. É como se o poeta subvertesse a ocorrência dessa palavra em cenas de transformações da mesma forma que Io subverte o padrão de metamorfoses, e essa subversão é representada assim no texto literário.

2.3 O entrelugar da metamorfose

As metamorfoses ovidianas, para além dos aspectos já apresentados no que diz respeito às análises que elas nos permitem fazer, abrem margem também para um questionamento reflexivo central no processamento da nova forma do ser: em que lugar ele se situa? E esta reflexão está no cerne do interesse de Ovídio por processos intermediários:

A aguda consciência de Ovídio sobre a transição e seu significado se manifesta em uma certa característica de seu estilo que, apesar de sua ocorrência frequente, passou despercebida. **Ele é particularmente atraído para descrever estados intermediários, geralmente durante o processo de transformação.** (SOLODOW, 1988, p. 186, grifo nosso, trad. nossa)¹⁶

¹⁶ “Ovid's keen consciousness of the transition and its significance is manifested in a certain feature of his style which, despite its frequent occurrence, has gone unremarked. He is particularly drawn to describing in-between states, usually during the process of transformation” (SOLODOW, 1988, p. 186).

É nesse estado intermediário que a metamorfose se indefine, não se colocando de forma definida no mundo dos vivos, nem dos mortos, evidenciando a imprecisão, de caráter reflexivo, de planos aos quais o ser (possivelmente) pertence. No trecho de transformação dos Cerastas, temos apresentado, de forma explícita, que a forma metamorfoseada corresponde, de fato, ao lugar inconclusivo:

*“Exsilio poenam potius gens impia pendat,
uel nece, uel siquid medium est mortisque fugaeque.
Idque quid esse potest, nisi uersae poena figurae?”*
(Ovídio, *Met.* X, 232-234, grifo nosso)

“Que este povo ímpio pague depressa a pena com o exílio,
ou com a morte, ou o que quer que esteja no meio da morte e do desterro.
E o que pode ser isso, senão a pena da forma metamorfoseada?”
(Ovídio, *Met.* X, 232-234, trad. nossa, grifo nosso)

Aqui, temos a transformação como sendo algo designado para representar uma forma de punição que não se identifica nem no plano da morte, nem no plano da vida, metaforizado pelo exílio – afinal, somente os vivos podem ser exilados. Processo semelhante pode ser apontado no episódio de transformação de Mirra, a qual suplica às divindades que a retirem do mundo dos vivos e dos mortos:

*uixque uteri portabat onus. Tum nescia uoti
atque inter mortisque metus et taedia uitae
est tales complexa preces: “O siqua patetis
numina confessis, merui nec triste recuso
supplicium. Sed ne uiolem uiuosque superstes
mortuaque extinctos, ambobus pellite regnis
mutataeque mihi uitamque necemque negate.”* 485
(Ovídio, *Met.* X, 481-487, grifo nosso)

E com custo o fardo do útero carregava. Então, desconhecida da súplica, entre o medo da morte e os desgostos da vida, abraçou tais preces: “Ó, divindades, se estais abertas aos que confessam, mereci e não recuso o triste castigo. Para que eu, sobrevivendo, não prejudique os vivos e, morta, os extintos, me repeli de ambos os reinos,
e a mim, mudada, negai a vida e a morte.” 485
(Ovídio, *Met.* X, 481-487, trad. nossa, grifo nosso)

No trecho acima, no último verso, Mirra, em sua fala, deixa evidente que sua forma mudada é a maneira pela qual ela evitará ambos os reinos referidos. É como se Ovídio brincasse com o leitor e instaurasse um terceiro plano – o da indefinição – para além daqueles que Calvino (1993) menciona estarem constantemente aproximados, conforme discutido anteriormente. Esse plano seria o local limítrofe entre o plano dos vivos e o dos mortos.

Outro momento que evidencia esse aspecto transitório entre mundos – sejam eles quais forem – das *Metamorfoses* é a cena de transformação dos Cercopes. Porém, de maneira um pouco diferente das metamorfoses citadas anteriormente, a alusão ao limiar entre o mundo dos vivos e dos mortos se dá pela própria forma metamorfoseada e por sua descrição: os Cercopes se tornam animais disformes, isto é, dessemelhantes e semelhantes ao homem ao mesmo tempo:

*Quippe deum genitor, fraudem et periuria quondam
Cercopum exosus gentisque admissa dolosae,
in deforme uiros animal mutauit, ut idem
dissimiles homini possent similesque uideri,*
(Ovídio, *Met.* XIV, 91-94, grifos nossos)

De fato, o pai das divindades, odiando, um dia, o prejuízo e os perjúrios dos Cercopes e os crimes da gente enganadora, **mudou os homens em animal disforme, para que pudessem parecer ao mesmo tempo dessemelhantes e semelhantes ao homem,** (Ovídio, *Met.* XIV, 91-94, trad. nossa, grifos nossos)

Se esta forma assumida for, de fato possível, ela parece se situar em um plano indefinido, no qual a própria nomeação do ser é de difícil identificação. Nesse sentido, a respeito do ser metamorfoseado nas cenas ovidianas, “capturado por um momento antes de sua metamorfose estar completa, ele representa aquela ausência de definição, clareza e fixidez [...]” (SOLODOW, 1988, p. 187)¹⁷.

Logo, quando entendemos que o fascínio de Ovídio pelas fases intermediais das transformações afetam diretamente aquilo que está no âmago da obra – a identidade do ser, ou, nesse espaço curto de tempo até a conclusão da metamorfose, a falta de identidade –, a narrativa se justifica como objeto de análise, uma vez que as metamorfoses suscitam diferentes reflexões no decorrer de todo seu processo. Mais que isso,

essas fases intermediárias são exemplos intensos e vívidos do fluxo do qual a metamorfose remove os personagens. Eles são o extremo da indeterminação e da falta de forma, o contraste da fixidez. Ao insistir em momentos em que uma figura não é nem uma coisa nem outra, quando temporariamente carece de identidade, Ovídio aguça nosso senso de permanência que a metamorfose trará (SOLODOW, 1988, p. 188)¹⁸.

¹⁷ “Caught for a moment before its metamorphosis is complete, it represents that absence of definition, clarity, and fixity [...]” (SOLODOW, 1988, p. 187).

¹⁸ “these intermediate phases are intense, vivid examples of the flux from which metamorphosis removes the characters. They are the extreme of indeterminacy and shapelessness, the to fixity. By dwelling on moments when a figure is neither one foil thing nor another, when it temporarily lacks identity, Ovid sharpens our sense of the permanence which metamorphosis will bring” (SOLODOW, 1988, p. 188).

Sendo assim, a metamorfose do ser pode, portanto, ser entendida como um processo intenso e extremo. Intenso, porque contesta de forma direta a identidade do ser; e extremo porque, antes de mudar a sua forma humana para outra não humana e de deixar permanente tal mudança (na maioria dos casos)¹⁹, a transformação o coloca no extremo oposto: a ausência de forma e de fixidez.

2.4 Natureza da metamorfose: fuga ou punição?

Dos episódios analisados neste trabalho, embora em todos houvesse transformações dos seres, estas se deram por diferentes razões. O primeiro caso merecedor de análise é o de Aqueloo, quando, em sua luta contra Hércules pelo amor de Dejanira, o deus-rio se transforma em serpente e, em seguida, em touro:

*Quid fore te credas, falsum qui uersus in anguem
arma aliena moues, quem forma precaria celat?"* 75
*Dixerat, et summo digitorum uincola collo
inicit: angebar ceu guttura forcipe pressus,
pollicibusque meas pugnabam euellere fauces.*
Sic quoque deuicto restabat tertia tauri 80
forma trucis: tauro mutatus membra rebello.
(Ovídio, *Met.* IX, 75-81)

O que acreditas haveres de ser, tu, que, metamorfoseado em falsa serpente, 75
movimentas armas alheias, a quem uma forma passageira esconde?"
Dissera, e lança algemas de dedos na parte superior do pescoço:
eu era apertado, pressionado nas goelas com uma tenaz,
e combatia para tirar a minha garganta dos polegares.
Assim também ao vencido a terceira forma, de feroz touro, 80
restava: mudado em touro nos membros, retomo a guerra.
(Ovídio, *Met.* IX, 75-81, trad. nossa)

O trecho acima é curioso pois a(s) metamorfose(s) de Aqueloo nada mais é (são) que recursos explorados pelo próprio deus como capacidades constituintes de seus traços, para poder lutar contra Hércules. Isso quer dizer que não há nenhum ser agindo sobre o processo metamórfico, seja para punir, seja para salvar, como ocorre nos demais episódios analisados, pois é ele mesmo que, por vontade própria, se metamorfoseia.

O episódio de transformação de Estelião é um dos indicativos do processo metamórfico como punição – inclusive, a maioria dos excertos analisados apontam para esta natureza de transformação.²⁰ Nele, um rapaz ofende a deusa Ceres e é castigado – pois, para os romanos,

¹⁹ Conforme já explicado, a metamorfose de Io é uma exceção à fixidez das formas.

²⁰ Dos episódios analisados, caracterizam-se como metamorfoses de punição as transformações dos personagens: Io (de forma indireta, pois Júpiter a transforma para ele não ser punido), Acteão (punido pela deusa Diana), Clície

era um crime extremamente ofensivo não respeitar a hospitalidade – por ela com a transformação em um animal que não é nominalmente expresso,²¹ mas, a partir de suas caracterizações, identificamos ser um estelião:

*Dum bibit illa datum, duri puer oris et audax
constitit ante deam risitque auidamque uocauit.
Offensa est neque adhuc epota parte loquentem
cum liquido mixta perfudit diua polenta.
Combibit os maculas, et quae modo bracchia gessit, 455
crura gerit; **cauda est mutatis addita membris;**
inque breuem formam, ne sit uis magna nocendi,
contrahitur; paruaque minor mensura lacerta est.
Mirantem flentemque et tangere monstra parantem
fugit anum latebramque petit; aptumque colori 460
nomen habet, uariis stellatus corpora guttis.
(Ovídio, *Met.*, V, 451-461, grifo nosso)*

Enquanto ela bebe o que foi dado, um garoto audacioso
e de face dura parou diante da deusa, riu e a chamou de gulosa.
A deusa se ofendeu e, ainda não bebida uma parte, molhou
o que fala com farinha de cevada misturada com o líquido.
O rosto impregna de manchas, e o que há pouco teve braços 455
tem patas; **uma cauda foi adicionada aos membros mudados;**
para que não exista grande força para prejudicar, é contraído
em uma forma reduzida, o tamanho é menor que um pequeno lagarto.
Ele foge da velha que se admira, que chora e que se prepara para tocar
o prodígio, e procura um esconderijo; possui o nome 460
apropriado à cor, estrelado no corpo com gotas coloridas.
(Ovídio, *Met.*, V, 451-461, trad. nossa, grifo nosso)

A natureza punitiva do processo é evidenciada nas escolhas lexicais de Ovídio ao usar a forma passiva para indicar que o rapaz desta narrativa sofreu a ação de ter tido uma cauda adicionada aos seus membros, que também foram mudados: “uma cauda foi adicionada aos membros mudados” (*cauda est mutatis addita membris*). Aqui, damos ênfase ao uso da forma verbal “*mutatis*”, também na voz passiva, como uma maneira de resgatar a temática da obra ovidiana em uma cena característica de punição. Júlia Avellar (2019, p. 245; 2023, p. 257) apontou, em seu estudo, o uso metapoético desse termo que Ovídio faz, nos *Tristia*, para se referir às *Metamorfoses*, inclusive, em um modo também de aludir ao exílio como uma espécie de punição para o próprio poeta, metaforizado pelo personagem Nasão, nessa obra posterior:

(autopunição), teias das filhas de Míneas (o deus Baco as pune), Medusa (Minerva a pune), Estelião (punido pela deusa Ceres), Galântis (punida pela deusa Juno), Dríope (a ninfa Lótis a pune), Cerastas (punidos por Vênus), Mirra (punida pelos deuses), e Cercopes (punidos por Júpiter).

²¹ Outro aspecto relevante dos episódios analisados é que a identificação do ser metamorfoseado após a transformação apenas se dá pela descrição de suas novas características, isto é, a nova forma não é nominalmente expressa. Isso ocorre com os personagens: Siringe, Clície, Estelião, Galântis, Cercopes e Adônís.

A mudança e a mobilidade, características da grandiosa obra anterior, recaem sobre a figura do próprio Nasão, que, tendo a sina mudada com a condenação ao exílio, também se transforma: “Quando, **mudada** a sorte, recordo quem sou e quem fui” – *Cum uice mutata, qui sim fuerimque, recordor* (Ov. Tr. IV, 1, 99, grifos nossos). O mesmo participio amiúde usado para descrever as *Metamorphoses* (*mutatas formas, mutata corpora*) é aqui atribuído à sorte da personagem-poeta (*uice mutata*), de modo a lhe conferir precisamente o caráter metamórfico que perpassa seu *carmen perpetuum*. (AVELLAR, 2019, p. 245-246; 2023, p. 257)

Com base nisso, o trecho que narra a metamorfose de Estelião, assim como os demais que compõem o *corpus* deste trabalho e que se caracterizam pela transformação como punição, são representações dessa alusão explicitada acima por Avellar (2019 e 2023), como uma maneira de estabelecer um paralelo entre a punição do poeta (com o exílio), ao ter sua sina mudada (*mutata*), e as personagens das metamorfoses que são punidas por meio da mudança da forma, marcada pela forma *mutatas* e suas variações.

Por outro lado, o episódio de transformação de Adônis também expõe a ação de uma deusa – Vênus –, mas de cujo objetivo era outro. Nesse mito, Adônis mantinha uma relação com Vênus. Ao sair para caçar um javali, foi morto pelo animal. Em função disso, a deusa toma Perséfone como exemplo e então consegue transformar Adônis em uma flor:

*At cruor in florem mutabitur. An tibi quondam
femineos artus in olentes uertere mentas,
Persephone, licuit: nobis Cinyreius heros
inuidiae mutatus erit ?” — Sic fata cruorem
nectare odorato sparsit: qui tactus ab illo
intumuit sic ut fuluo perlucida caeno
surgere bulla solet. Nec plena longior hora*
(Ovídio, *Met. X*, 728-734, grifos nossos) 730

“Mas o sangue **será mudado** em uma flor. Se acaso, Perséfone, antigamente foi permitido a ti metamorfosear as articulações femininas em hortelãs perfumadas: a nós, por inveja, o herói de Cíniras não **existirá mudado**?” – Tendo assim falado, espalhou o sangue com néctar perfumado: aquele, tocado por esse, inflou-se assim como uma bolha transparente costuma levantar da lama amarelada. A demora não foi mais longa que uma hora completa, (Ovídio, *Met. X*, 728-734, trad. nossa, grifos nossos) 730

As formas destacadas acima, “será mudado” (*mutabitur*) no verso 728, e “existirá mudado” (*mutatus erit*) no verso 731, são formas latinas que representam o uso da voz passiva, indicando que o sujeito – no caso, Adônis – sofre a ação de ser mudado. Logo, Vênus, nesse episódio, é quem viabiliza essa ação, correspondendo ao que teríamos como agente da passiva nessa estrutura sintática em questão (a de voz passiva). Porém, aqui, sua motivação não é punir

Adônis, mas, sim, salvá-lo²² de uma morte definitiva, colocando em um plano que não é nem da vida, nem da morte, mas o limítrofe entre os dois.

²² Do *corpus* de análise, são metamorfoses de fuga – para salvar o ser metamorfoseado – as das seguintes personagens: Siringe (transformada pelas irmãs líquidas), Cila (transformada pelo ar leve), Céix e Alcione (transformados pelos deuses superiores), Adônis (transformado por Vênus), e Dafne (transformada pelo seu pai, Peneu). Em relação a esta última, é interessante perceber que, em outros episódios miológicos, diferentemente desse, a figura paterna é a responsável pela punição da filha (não necessariamente por sua metamorfose como punição), como no caso das personagens Leucótoe (*Met.* IV, 190-270) e Perimele (*Met.* VIII, 590-610), que foram objetos de análise da Iniciação Científica intitulada “Fidelidade, punição e transformação nas *Metamorfofes*, de Ovídio: ecos intratextuais em Niso e Cila, Leucótoe e Clície e Perimele”, sob orientação da prof^a. Júlia Batista Castilho de Avellar, do Instituto de Letras e Linguística, registrada sob o processo SEI nº 23117.072913/2021-59 e realizado com bolsa SESu/MEC.

CAPÍTULO 3 – ANTOLOGIA TRADUZIDA

Em relação aos trechos escolhidos para análise neste estudo, foram feitas traduções voltadas para o aspecto gramatical, acadêmicas e justalineaes, para tentar ser o mais próximo possível das estruturas sintáticas e gramaticais do texto de partida, o texto-base em latim estabelecido por Hugo Magnus (1892), disponível no sítio eletrônico de domínio público, Perseus Collection. Para a elaboração das notas explicativas sobre os trechos traduzidos, foram usados o *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*, de Junito Brandão; o *Dicionário Etimológico da Mitologia Grega* online (DEMGOL), da Universidade de Trieste; o *Diccionario Espasa – Mitología griega y romana*, da Editora Espasa, dirigido por René Martin; o *Diccionario de Mitología griega y romana*, de Pierre Grimal; e o *Dicionário Latino-Português*, de Ernesto Faria. Além disso, antes de cada tradução, foi apresentado um resumo sobre o episódio mitológico em questão para contextualizar a história ao leitor, uma vez que a tradução se deu apenas de trechos recortados da narrativa como um todo.

Diante disso, foram traduzidas passagens específicas contendo a cena de metamorfose em plantas e em animais em que aparece a forma *mutatas* (e suas variantes), sendo a ordem de apresentação dos trechos equivalente à ordem em que aparecem no texto original: Dafne (*Met.* I, 540-551), Io (*Met.* I, 604-610), Siringe (*Met.* I, 697-711), Acteão (*Met.* III, 192-203), Clície (*Met.* IV, 256-270), Teias das filhas de Mínias (*Met.* IV, 389-398), Medusa (*Met.* IV, 789-804), Estelião (*Met.* V, 446-461), Cila (*Met.* VIII, 145-151), Aqueloo (*Met.* IX, 64-88), Galântis (*Met.* IX, 316-323), Dríope (*Met.* IX, 349-370; 388-393), Cerastas (*Met.* X, 232-237), Mirra (*Met.* X, 481-502), Adônis (*Met.* X, 728-739), Céix e Alcíone (*Met.* XI, 731-748), e Cercopes (*Met.* XIV, 91-100).

Importante ressaltar que os episódios referenciados abaixo são mais longos que os trechos selecionados para a tradução. Inclusive, na totalidade de alguns desses episódios, acontecem metamorfoses de outros personagens em novos seres, cenas que não foram traduzidas porque não consta o termo-chave na narração de suas transformações. Nossa escolha se pautou no aparecimento do termo-chave *mutatas* e suas variantes, razão pela qual os trechos a seguir não correspondem ao episódio mitológico inteiro, mas, sim, à cena em que o termo aparece. Pensando nisso, o resumo que antecede a leitura do trecho traduzido serve de orientação ao leitor sobre o que acontece no todo do episódio em questão.

Dafne (*Met. I, 540-551*)

Cupido faz Apolo se apaixonar por Dafne, não sendo por esta correspondido. Ele a segue no campo, ela foge de medo, e pede, olhando as águas de Peneu, que transforme a sua bela aparência, responsável por despertar o desejo do deus. Assim, ela é transformada em loureiro, e Apolo faz dela sua árvore ao usar suas folhas em forma de coroa de louros. É a mesma coroa com que generais eram coroados na cerimônia do triunfo por vencer os inimigos.

Qui tamen insequitur pennis adiutus Amoris, 540
ocior est requiemque negat tergoque fugacis
inminet et crinem sparsum ceruicibus adflat.
Uiribus absumptis expalluit illa citaeque
Uicta labore fugae spectans Peneidas undas
“fer pater” inquit “opem si flumina numen habetis. 545
Qua nimium placui, mutando perde figuram!”
Uix prece finita torpor grauis occupat artus:
mollia cinguntur tenui praecordia libro,
in frondem crines, in ramos bracchia crescunt,
pes modo tam uelox pigris radicibus haeret, 550
ora cacumen habet; remanet nitor unus in illa.

Entretanto, aquele ajudado pelas penas do amor persegue, 540
é mais rápido, nega o descanso, está perto das costas
da fugitiva e sopra o cabelo espalhado nas nuca.
Estando as forças consumidas, ela empalideceu e,
vencida pelo esforço da rápida fuga, observando as ondas do Peneu,²³
diz “pai, traz a ajuda, se vós, rios, tendes poder. 545
Destrói a aparência com a qual tanto agradei, mudando-a!”
Apenas terminada a prece, um pesado torpor se apodera
das articulações: os seios macios são envolvidos com uma fina casca,
os cabelos crescem em folhagem, os braços crescem em ramos,
o pé há pouco tão veloz se fixa em raízes lentas, 550
o cimo possui a face; um brilho único resta nela.

²³ Deus-rio da Tessália, pai de Dafne.

Io (*Met.* I, 604-610)

Io, filha de Ínaco, era amante de Júpiter, marido de Juno. Desconfiada da traição, Juno desceu à terra e encontrou Júpiter com uma novilha, a qual ela pediu de presente. Argo era um gigante de cem olhos fiel à deusa Juno. A deusa o colocou como vigia da vaca, que era, na verdade, Io transformada em novilha por Júpiter, para que Juno não descobrisse a traição. Porém, Júpiter ordena que seu filho, Mercúrio, mate Argo. Mercúrio toca uma flauta, faz Argo dormir, e o mata logo em seguida. Então, Júpiter roga para que Io, depois de muito sofrer perseguida por Juno, retorne à sua forma, e assim acontece.

atque suos coniunx ubi sit circumspicit, ut quae
deprenti totiens iam nosset furta mariti. 605

Quem postquam caelo non repperit, “aut ego fallor,
aut ego laedor” ait, delapsaque ab aethere summo
constitit in terris nebulasque recedere iussit.

Coniugis aduentum praesenserat inque nitentem
Inachidos uultus mutauerat ille iuuentem. 610

e olha em volta onde está seu esposo, uma vez que já conhecia
os adultérios do marido frequentemente pego em flagrante. 605

Depois que não o encontrou no céu, diz “ou eu sou traída,
ou eu sou injuriada”, e, tendo descido do mais alto céu,
firmou-se nas terras e ordenou as névoas retirarem-se.
Ele pressentira a chegada da esposa e, em novilha deslumbrante,
mudara a aparência da filha de Ínaco. 610

Siringe (*Met. I, 697-711*)

Mercúrio conta para Argo que Siringe, uma náíade por quem Pã se apaixonara, fugira do deus. Na fuga, se deparou com um rio, que a impediu de prosseguir, o que a fez suplicar para que os rios a metamorfoseassem para salvá-la. Ela, então, foi transformada em caniço, com o qual Pã, em seguida, fez uma flauta, significando o elo entre os dois.

Sic quoque fallebat. Redeuntem colle Lycaeo
Pan uidet hanc pinuque caput praecinctus acuta
talía uerba refert” — restabat uerba referre
et precibus spretis fugisse per auia nympham, 700
donec harenosi placidum Ladonis ad amnem
uenerit. Hic illam cursum inpedientibus undis,
ut se mutarent liquidas orasse sorores,
Panaque, cum prensam sibi iam Syringa putaret,
corpore pro nymphae calamos tenuisse palustres. 705
Dumque ibi suspirat, motos in harundine uentos
effecisse sonum tenuem similemque querenti.
Arte noua uocisque deum dulcedine captum
“hoc mihi concilium tecum” dixisse “manebit!”
atque ita disparibus calamis compagine cerae 710
inter se iunctis nomen tenuisse puellae

Assim também enganava. Pã viu esta voltando da colina do Liceu²⁴
e, cingido por um pinheiro pontiagudo na cabeça, repete
tais palavras. Restava narrar as palavras e que,
desprezadas as súplicas, a ninfa fugiu por difíceis acessos, 700
até que chegou à corrente plácida de Ladão²⁵ arenoso.
As águas impedindo-lhe a corrida neste lugar,
pediu às líquidas irmãs para que a mudassem,
e Pã, uma vez que já considerasse Siringe sua presa,
segurou os caniços pantanosos no lugar do corpo da ninfa. 705
E enquanto, nesse momento, suspira, os ventos movendo-se
pela cana fizeram um som delicado e similar ao de quem lamenta.
A divindade, tomada pelo novo artifício e pela doçura da voz,
disse “permanecerá para mim esta união contigo!”
e assim, com a junção da cera nos diferentes caniços 710
unidos entre si, o nome da garota se conservou.²⁶

²⁴ Monte Liceu, localizado em uma montanha da Arcádia, em que os habitantes consagraram um templo a Júpiter.

²⁵ Deus-rio da Arcádia.

²⁶ “Siringe” é o nome que foi dado à flauta de Pã, a partir do nome da ninfa.

Acteão (*Met.* III, 192-203)

Acteão era um caçador que foi caçar com seus amigos no vale chamado Gargáfia. Lá, depois de finalizada a caça, ele anda pelo vale e encontra uma gruta, na qual há um lago em que se banhava a deusa Diana com o auxílio de suas ninfas. Acteão vê a deusa se banhar, e esta, irada pela situação, joga-lhe água na cabeça, de onde surgem chifres, dando-lhe início à transformação em veado - que, ao fim, é morto por seus próprios cães de caça.

“Nunc tibi me posito uisam uelamine narres,
si poteris narrare, licet.” Nec plura minata
dat sparso capiti uiuacis cornua cerui, 195
dat spatium collo summasque cacuminat aures,
cum pedibusque manus, cum longis bracchia mutat
cruribus et uelat maculoso uellere corpus.
Additus et pavor est. Fugit Autonoeius heros
et se tam celerem cursu miratur in ipso.
Ut uero uultus et cornua uidit in unda, 200
“me miserum!” dicturus erat: uox nulla secuta est.
Ingemuit: uox illa fuit, lacrimaeque per ora
non sua fluxerunt; mens tantum pristina mansit.

“Agora é permitido que narres, se puderes narrar,
eu ter sido vista por ti, deposta a veste.”

Sem mais ameaças, dá chifres de cervo longo à cabeça umedecida,
dá grandeza ao pescoço e torna pontiagudas as pontas das orelhas, 195
muda as mãos em pés, e os braços em longas patas
e cobre o corpo com pelagem manchada.

Também o pavor foi acrescentado. O herói de Autônoe²⁷ foge
e se espanta de ser tão rápido na própria corrida.

Quando, de fato, viu os semblantes e os chifres na água, 200
estava prestes a dizer “pobre de mim!”: nenhuma voz acompanhou.
Gemeu: essa foi a voz, e lágrimas derramaram
pelo rosto não seu; somente o antigo intelecto permaneceu.

²⁷ Uma das filhas de Cadmo, fundador de Tebas, e mãe de Acteão.

Clície²⁸ (*Met. IV, 256-270*)

Vênus tenta se vingar de Apolo, o deus do sol, depois que ele revela a Vulcano a traição da deusa, sua esposa, com Marte. Por essa razão, Vênus faz Apolo se apaixonar por Leucótoe, filha de Eurínome e Orcamo, dona de uma beleza admirável. Certo dia, Apolo assume a figura de Eurínome e se aproxima de Leucótoe, revela sua identidade, declara seu amor e, contra a vontade da amada, a viola. Clície, uma ninfa apaixonada pelo deus e por ele desprezada, se enfurece de ciúmes e denuncia o adultério ao pai de Leucótoe, Orcamo. O pai, de forma cruel, castiga a filha pelo ocorrido, enterrando-a viva em uma fossa, que ele cobre de areia, provocando-lhe a morte. Ela, então, é transformada por Apolo em incenso. Sofrendo pelo fim que teve sua amada, o deus Apolo não mais se relacionou com a ninfa Clície. Ela, porém, insiste em dedicar seu amor ao deus e, por nove dias, senta-se ao chão desarrumada, sofrendo de amor, privando-se de comida e de bebida, até que seus membros começam a se prender ao solo e ela se transforma em um girassol, que, fiel ao seu sentimento, acompanha o sol em todas as direções.

At Clytien, quamuis amor excusare dolorem,
indiciumque dolor poterat, non amplius auctor
lucis adit uenerisque modum sibi fecit in illa.
Tabuit ex illo dementer amoribus usa
nympha larum inpatiens, et sub Ioue nocte dieque 260
sedit humo nuda, nudis incompta capillis,
perque nouem luces expers undaeque cibique
rore mero lacrimisque suis ieiunia pauit
nec se mouit humo: tantum spectabat euntis
ora dei uultusque suos flectebat ad illum. 265
Membra ferunt haesisse solo, partemque coloris
luridus exsanguis pallor conuertit in herbas;
est in parte rubor, uiolaeque simillimus ora
flos tegit. Illa suum, quamuis radice tenetur,
uertitur ad Solem, mutataque seruat amorem.” 270

²⁸ Essa tradução do episódio de “Leucótoe e Clície” foi realizada na Iniciação Científica, vinculada ao PET Letras, intitulada *Fidelidade, punição e transformação nas Metamorfoses, de Ovídio: ecos intratextuais em Niso e Cila, Leucótoe e Clície e Perimele*, sob orientação da prof^a. Júlia Batista Castilho de Avellar, do Instituto de Letras e Linguística, registrada sob o processo SEI nº 23117.072913/2021-59 e realizada com bolsa SESu/MEC.

Ainda que o amor pudesse desculpar a dor,
 e a dor pudesse desculpar a denúncia, o produtor da luz não mais
 se dirigiu a Clície e determinou para si o fim do amor com ela.
 A partir disso, a ninfa, tendo usufruído loucamente dos amores,
 não tolerando os lares,²⁹ enfraqueceu, e sob o céu, durante noite e dia, 260
 fixou-se no solo nu, despenteada com os cabelos despojados,
 e, por nove dias desprovida de água e de alimento,
 sustentou o jejum com as suas lágrimas e com o orvalho puro,
 e não se moveu do solo: apenas observava a face do deus que partia
 e flexionava seu rosto na direção dele. 265
 Contam que os membros se fixaram no solo, e a palidez, amarelada,
 converte parte de sua cor em plantas sem sangue;
 em uma parte há o rubor, e uma flor, muito semelhante à violeta,
 cobre a face. Ela, embora esteja parada por meio da raiz,
 vira-se em direção a seu Sol, e, mudada, mantém o amor.” 270

²⁹ O texto em latim de Oxford, da edição de R. J. Tarrant, usado pela editora 34, traz a lição *nimborum patiens*, e a editora Les Belles Lettres traz a lição *nympharum impatiens*. Optamos pela forma presente no texto de Hugo Magnus, *nympha larum inpatiens*, em concordância com a sequência do texto, que narra estar Clície fora de casa.

Teias das filhas de Míneas (*Met. IV, 389-398*)

As filhas de Míneas não foram cultuar Baco nas celebrações em sua honra. Em vez disso, ficaram em casa tecendo e contando histórias. Por causa disso, em uma de suas primeiras manifestações, quando a última história é contada, Baco as pune, transformando suas teias em sarmento, e, na sequência do episódio, as filhas de Míneas, em morcegos.

Finis erat dictis. Sed adhuc Minyeia proles
urget opus spernitque deum festumque profanat, 390
tympana cum subito non adparentia raucis
obstrepuere sonis, et adunco tibia cornu
tinnulaque aera sonant; redolent murraeque crocique,
resque fide maior, coepere uirescere telae
inque hederæ faciem pendens frondescere uestis. 395
Pars abit in uites, et quæ modo fila fuerunt,
palmitæ mutantur; de stamine pampinus exit;
purpura fulgorem pictis adcommodat uuis.

Os ditos tiveram fim. Mas até agora as filhas de Míneas³⁰
ocupam-se com o trabalho e desprezam o deus e profanam a festa, 390
quando, subitamente, tambores não evidentes interromperam
com sons retumbantes, flauta feita de chifre recurvado e
bronzes sonoros ressoam; mirra e açafão exalam,
coisa maior que a crença, as teias começam a se tornar verdes
e a tapeçaria que pende começa a cobrir-se de folhas com a aparência de hera. 395
Parte se transfigura em videiras, e os fios que existiram há pouco
são mudados em sarmento; do fio de tecer sai um pâmpano;
a púrpura destina o brilho aos cachos coloridos.

³⁰ Rei de Orcômeno, cidade na Beócia. Era neto de Netuno, filho de Crises.

Medusa (*Met.* IV, 789-804)

Perseu narra como conquistou a cabeça de Medusa. Ele conta que adentrou a gruta em que Medusa dormia e cortou-lhe a cabeça. No fim do mito, menciona que ela havia sido violada por Netuno. Minerva, então, a pune e transforma os cabelos da Górgona em serpentes.

Hanc pelagi rector templo uitiasse Mineruae
dicitur. Auersa est et castos aegide uultus
nata Iouis texit; neue hoc inpune fuisset,
Gorgoneum crinem turpes mutauit in hydros.
Nunc quoque, ut attonitos formidine terreat hostes,
pectore in aduerso, quos fecit, sustinet angues.”

790

É dito que o comandante do alto mar violou esta no templo
de Minerva. A filha de Júpiter afastou-se e cobriu o casto rosto
com a égide; e para que isto não tivesse ficado impune,
mudou os cabelos da Górgona em torpes cobras.
Agora também, para que aterrorize os inimigos, atônitos de
pavor, sustenta em frente ao peito serpentes que criou.”

790

Estelião (*Met.* V, 446-461)

Ceres, mãe de Prosérpina, fica vagando à procura da filha sem saber de seu rapto por Plutão. Nessa procura, pausa para tomar água, quando encontra uma velha que lhe dá uma bebida doce. Enquanto bebe, um rapaz, Ascálabo,³¹ a chama de gulosa, desrespeitando a hospitalidade levada tão a sério pelos povos romanos. A deusa se irrita e joga-lhe o resto da bebida, transformando-o em um estelião.

Fessa labore sitim conlegerat oraque nulli
colluerant fontes; cum tectam stramine uidit
forte casam paruasque fores pulsauit: at inde
prodit anus diuamque uidet, lymphamque roganti
dulce dedit, tosta quod texerat ante polenta. 450
Dum bibit illa datum, duri puer oris et audax
constitit ante deam risitique auidamque uocauit.
Offensa est neque adhuc epota parte loquentem
cum liquido mixta perfudit diua polenta.
Combibit os maculas, et quae modo bracchia gessit, 455
crura gerit; cauda est mutatis addita membris;
inque breuem formam, ne sit uis magna nocendi,
contrahitur, paruaque minor mensura lacerta est.
Mirantem flentemque et tangere monstra parantem
fugit anum latebramque petit; aptumque colori 460
nomen habet, uariis stellatus corpora guttis.

³¹ Ascálabo significa “lagarto malhado” em grego, de acordo com o DEMGOL – Dicionário Etimológico da Mitologia Grega (multilíngue, online).

Cansada do esforço, sentira sede; e nenhuma fonte molhara
o rosto; quando, por acaso, viu uma casa coberta
de palha e bateu na pequena porta: de lá, uma velha
sai e vê a deusa, e, àquela que pede água, entregou algo doce,
que cobrira antes com farinha de cevada tostada. 450

Enquanto ela bebe o que foi dado, um garoto audacioso
e de face rude parou diante da deusa, riu e a chamou de gulosa.
A deusa se ofendeu e, ainda não bebida uma parte, molhou
o que fala com farinha de cevada misturada com o líquido.

O rosto impregna de manchas, e o que há pouco teve braços 455
tem patas; uma cauda foi adicionada aos membros mudados;
para que não exista grande força para prejudicar, é contraído
em uma forma reduzida, o tamanho é menor que um pequeno lagarto.

Ele foge da velha que se admira, que chora e que se prepara para tocar
o prodígio, e procura um esconderijo; possui o nome³² 460
apropriado à cor, estrelado no corpo com gotas coloridas.

³² Estelião é o tipo de lagarto malhado, cujas manchas parecem estrelas.

Quando o pai a viu (pois já pendia no ar 145
e, há pouco, se tornara uma águia marinha com asas amareladas),
dirigia-se a ela, para que dilacerasse, com o bico curvo, a que permanecia fixa.
Ela, com medo, abandonou a popa, e o ar leve pareceu
ter sustentado a que caía, para que não tocasse a superfície do mar.
Fez-se pluma: por causa das penas, mudada em uma ave, 150
é chamada garça, e possui este nome por causa do cabelo cortado.³⁴

³⁴ O nome *ciris* vem do verbo grego *keirein*, que tem o sentido de "cortar".

Aqueloo (*Met.* IX, 64-88)

Aqueloo, o deus-rio, narra sua luta contra Hércules pelo amor de Dejanira. Na luta, Aqueloo se transforma, primeiro, em serpente, e, depois, em touro, tendo seu chifre arrancado por Hércules. É este chifre que deu origem à cornucópia, representação da abundância entre os latinos.

Qui postquam flexos sinuauī corpus in orbēs
cumque fero moui linguam stridore bisulcam, 65
risit et inludens nostras Tirynthius artes
“cunarum labor est angues superare mearum,”
dixit “et ut uincas alios, Acheloe, dracones,
pars quota Lernaeae serpens eris unus echidnae?
Uulneribus fecunda suis erat illa, nec ullum 70
de centum numero caput est inpune recisum,
quin gemino ceruix herede ualentior esset.
Hanc ego ramosam natis e caede colubris
crescentemque malo domui domitamque reclusi.
Quid fore te credas, falsum qui uersus in anguem 75
arma aliena moues, quem forma precaria celat?”
Dixerat, et summo digitorum uincola collo
inicit: angebar ceu guttura forcipe pressus,
pollicibusque meas pugnabam euellere fauces.
Sic quoque deuicto restabat tertia tauri 80
forma trucis: tauro mutatus membra rebello.
Induit ille toris a laeua parte lacertos,
admissumque trahens sequitur depressaque dura
cornua figit humo meque alta sternit harena.
Nec satis hoc fuerat: rigidum fera dextera cornu 85
dum tenet, infregit truncaque a fronte reuellit.
Naides hoc, pomis et odoro flore repletum,
sacrarunt, diuesque meo Bona Copia cornu est.”

Depois que recurvei o corpo em círculos curvados
e movimentei a língua bífida com feroz estridor, 65
Tiríntio³⁵ riu e, insultando os nossos artificios, disse
“é trabalho da minha infância superar as serpentes,
e ainda que venças outras cobras, Aqueloo,
qual parte serás, serpente única, da hidra de Lerna³⁶?
Ela era fértil graças às suas feridas, e nenhuma cabeça 70
entre as cem foi impunemente cortada,
sem que a nuca ficasse mais forte com duas sucessoras.
A esta, múltipla por causa das cobras nascidas do corte
e crescente no perigo, eu domei, e, domada, dilacerei.
O que acreditas haveres de ser, tu, que, metamorfoseado em falsa serpente, 75
movimentas armas alheias, a quem uma forma passageira esconde?”
Dissera, e lança algemas de dedos na parte superior do pescoço:
eu era apertado, pressionado nas goelas com uma tenaz,
e combatia para tirar a minha garganta dos polegares.
Assim também ao vencido a terceira forma, de feroz touro, 80
restava: mudado em touro nos membros, retomo a guerra.
Ele cobre os braços com os músculos pelo lado esquerdo,
e segue o ato arrastando-me e crava na dura terra
os chifres abaixados e me deita na areia profunda.
Nem isso fora suficiente: enquanto a destra feroz segura 85
o chifre rígido, quebrou-o e arrancou-o do rosto mutilado.
As Náiades consagraram este, repleto de frutos e de flores perfumadas,
e, por causa do meu chifre, a Boa Abundância é rica.

³⁵ Epíteto de Hércules, em referência à cidade de Tirinto, onde o herói cresceu.

³⁶ A hidra de Lerna corresponde a um dos doze trabalhos de Hércules, os quais também foram: o leão da Nemeia; o javali de Erimanto; a corça de Cerineia; as aves do lago Estínfalo; os estábulos de Augias; o touro de Creta; as éguas de Diomedes; o cinto da Rainha Hipólita; os bois de Gérion; as maçãs de ouro das Hespérides; e o Cão Cérbero.

Galântis (*Met.* IX, 316-323)

Alcmena narra como foi o parto de Hércules, seu filho ilegítimo com Júpiter. Por este ter sido um bebê muito grande, Alcmena sentiu muitas dores e dificuldade em parir. Por isso, invocou Ilítia para ajudar-lhe no parto, mas não recebeu a ajuda porque Ilítia era serva de Juno, esposa de Júpiter. Assim, Lucina (epíteto de Juno) impede o parto, entrelaçando os dedos das mãos. Nesse momento, Galântis, serva de Alcmena, desconfia da situação, mente para Juno que a criança nascera, e, com isso, a rainha dos deuses solta as mãos, permitindo que o parto ocorra. Então, Galântis ri ao ver a deusa enganada, razão pela qual é transformada em doninha por Juno.

Numine decepto risisse Galanthida fama est:

ridentem prensamque ipsis dea saeua capillis

traxit, et e terra corpus releuare uolentem

arcuit inque pedes mutauit bracchia primos.

Strenuitas antiqua manet, nec terga colorem

320

amisere suum: forma est diuersa priori.

Quae quia mendaci parientem iuuerat ore,

ore parit nostrasque domos, ut et ante, frequentat.

Enganada a deusa, a fama é que Galântis riu:
a deusa furiosa puxou a que ria, agarrada pelos próprios cabelos,
e conteve a que queria elevar o corpo da terra
e mudou os braços em patas dianteiras.

A diligência antiga permanece, nem o dorso
perdeu sua cor: a forma é diferente da anterior.

320

Ela, porque auxiliara, com a boca mentirosa, a que pare,
pare pela boca e frequente, como antes, nossas casas.

Dríope (*Met.* IX, 349-370; 388-393)

Dríope caminha pelo bosque com sua irmã e com seu filho no colo, até que resolve colher uma flor de lótus que estava perto do lago. Porém, a flor era, na verdade, a ninfa Lótis, que fugira de Priapo e se transformara para isso em árvore. Da flor colhida, escorre sangue, o que faz Dríope perceber se tratar de Lótis. Por causa disso, a ninfa prende os pés de Dríope, que tenta fugir, e a transforma em uma árvore de lótus.

Nescierat soror hoc. Quae cum perterrita retro
ire et adoratis uellet discedere nymphis, 350
haeserunt radice pedes. Conuellere pugnat,
nec quicquam nisi summa mouet. Subcrescit ab imo
totaque paulatim lentus premit inguina cortex.
Ut uidit, conata manu laniare capillos,
fronde manum impleuit: frondes caput omne tenebant. 355
At puer Amphissos (namque hoc auus Eurytus illi
addiderat nomen) materna rigescere sentit
ubera, nec sequitur ducentem lacteus umor.
Spectatrix aderam facti crudelis opemque
non poteram tibi ferre, soror; quantumque ualebam, 360
crescentem truncum ramosque amplexa morabar
et, fateor, uolui sub eodem cortice condi.
Ecce uir Andraemon genitorque miserrimus adsunt
et quaerunt Dryopen: Dryopen quaerentibus illis
ostendi loton. Tepido dant oscula ligno 365
adfusique suae radicibus arboris haerent.
Nil nisi iam faciem, quod non foret arbor, habebat
cara soror: lacrimae misero de corpore factis
inrorant foliis, et, dum licet oraue praestant
uocis iter, tales effundit in aera questus: 370
[...]
Plura loqui nequeo. Nam iam per candida mollis
colla liber serpit, summoque cacumine condor.
Ex oculis remouete manus: sine munere uestro 390

contegat inductus morientia lumina cortex!”

Desierant simul ora loqui, simul esse, diuque
corpore mutato rami caluere recentes.

A irmã desconhecera isso. Uma vez que ela, aterrorizada, desejasse
 ir para trás e se afastar das ninfas adoradas, seus pés foram 350
 fixos pela raiz. Luta para arrancá-los, e não move
 coisa nenhuma senão a parte mais alta. A partir do fundo, uma casca, lenta,
 nasce desde baixo e, pouco a pouco, comprime toda a virilha.
 Quando viu, tendo tentado rasgar os cabelos com a mão,
 encheu a mão de folha: as folhas possuíam toda a cabeça. 355
 Mas o garoto Anfisso (pois o avô Êurito dera este nome
 a ele) sente enrijecerem os peitos maternos, e o
 líquido de leite não segue o que puxa.
 Espectadora do feito cruel, eu estava presente e não podia
 trazer ajuda a ti, ó irmã; e o quanto tinha força, 360
 tendo abraçado os ramos e o tronco que cresce, demorava
 e, confesso, desejei ser coberta sob a mesma casca.
 Eis que o marido Andrêmon e o miserabilíssimo pai estão presentes
 e procuram Dríope: aos que procuram Dríope, mostrei-lhes
 um lótus. Dão beijos na madeira morna e se apegam, 365
 espalhados, às raízes de sua árvore.
 Agora, a estimada irmã nada possuía que não fosse árvore,
 senão a face: lágrimas molham as folhas,
 feitas de seu mísero corpo, e, enquanto é permitido e a boca dá
 caminho à voz, derrama para o ar tais lamentações: 370
 [...]

“Não consigo falar mais. Pois uma casca flexível já avança
 pelo meu branco pescoço, e sou escondida até a ponta mais alta.
 Tirai as mãos dos olhos: que, sem o vosso favor, 390
 a induzida casca cubra os olhos que morrem”.
 Ao mesmo tempo, a boca deixou de falar e de existir, e, por muito tempo,
 mudado o corpo, os recentes ramos ficaram aquecidos.

Os Cerastas (*Met.* X, 232-237)

Os Cerastas, habitantes da ilha de Chipre, consagrada a Vênus, matam um hóspede, o qual é vingado por essa mesma deusa, que os transforma em novilhos.

“Exsilio poenam potius gens impia pendat,
uel nece, uel siquid medium est mortisque fugaeque.

Idque quid esse potest, nisi uersae poena figurae?”

Dum dubitat, quo mutet eos, ad cornua uultum

235

flexit et admonita est haec illis posse relinqui:

grandiaque in toruos transformat membra iuuenos.

“Que este povo ímpio pague depressa a pena com o exílio,
ou com a morte, ou o que quer que esteja no meio da morte e do desterro.

E o que pode ser isso, senão a pena da forma metamorfoseada?”

Enquanto hesita em que os mude, curvou o rosto em direção aos chifres 235

e foi aconselhada estes poderem ser deixados a eles:

e transforma os grandes membros em novilhos ferozes.

Mirra (*Met.* X, 481-502)

Mirra se apaixona por seu pai Cíniras. Com a ajuda da ama, comete o incesto e acaba engravidando-se do pai. Depois que este descobre que a jovem com quem dormia era sua filha, ela foge sem destino até se cansar. Quando para, pede aos deuses que a retirem do mundo dos vivos e dos mortos, como punição pelo crime. O desejo é atendido e Mirra é transformada na árvore mirra.

uixque uteri portabat onus. Tum nescia uoti
atque inter mortisque metus et taedia uitae
est tales complexa preces: “O siqua patetis
numina confessis, merui nec triste recuso
supplicium. Sed ne uiolem uiuosque superstes 485
mortuaque extinctos, ambobus pellite regnis
mutataeque mihi uitamque necemque negate.”
Numen confessis aliquod patet: ultima certe
uota suos habuere deos. Nam crura loquentis
terra superuenit, ruptosque obliqua per ungues 490
porrigitur radix, longi firmamina trunci;
ossaque robur agunt, mediaque manente medulla
sanguis it in sucos, in magnos bracchia ramos,
in paruos digiti, duratur cortice pellis.
Iamque grauem crescens uterum perstrinxerat arbor 495
pectoraque obruerat collumque operire parabat,
non tulit illa moram uenientique obuia ligno
subsedit mersitque suos in cortice uultus.
Quae quamquam amisit ueteres cum corpore sensus,
flet tamen, et tepidae manant ex arbore guttae. 500
Est honor et lacrimis, stillataque robore murra
nomen erile tenet nulloque tacebitur aeuo.

E com custo o fardo do útero carregava. Então, desconhecida
da súplica, entre o medo da morte e os desgostos da vida,
abraçou tais preces: “Ó, divindades, se estais abertas
aos que confessam, mereci e não recuso o triste castigo.
Para que eu, sobrevivendo, não prejudique os vivos 485
e, morta, os extintos, me repeli de ambos os reinos,
e a mim, mudada, negai a vida e a morte.”
Alguma divindade está aberta àqueles que confessam: as últimas
súplicas certamente encontraram os seus deuses. Pois a terra sobrevém
por cima das pernas da que fala, a raiz, oblíqua, se alonga 490
através das unhas rompidas, apoios do longo tronco;
os ossos se tornam madeira e, permanecendo a medula no meio,
o sangue se altera para as seivas, os braços para grandes ramos,
os dedos, para pequenos, a pele é endurecida em casca.
E agora a árvore crescendo apertara o pesado útero 495
e esmagara o peito e se preparava para esconder o pescoço,
ela não suportou a demora, e, indo ao encontro da madeira
que nasce, abaixou e mergulhou seu rosto na casca.
Embora tenha perdido com o corpo os antigos sentidos,
ela, entretanto, chora, e gotas mornas escorrem da árvore. 500
Há honra também nas lágrimas, e, escorrida da madeira, a mirra
possui o nome da dona e não será calada em nenhum tempo.

Adônís (Met. X, 728-739)

Adônís, filho proveniente do incesto entre Mirra e Cíniras, mantém uma relação com Vênus. Ele sai para caçar um javali, que o mata durante a luta. Depois da fala de Vênus mencionando Perséfone, Adônís é transformado em uma anêmona vermelha para que seja, de alguma forma, salvo.

At cruor in florem mutabitur. An tibi quondam
femineos artus in olentes uertere mentas,
Persephone, licuit: nobis Cinyreius heros 730
inuidiae mutatus erit ?” — Sic fata cruorem
nectare odorato sparsit: qui tactus ab illo
intumuit sic ut fuluo perlucida caeno
surgere bulla solet. Nec plena longior hora
facta mora est, cum flos de sanguine concolor ortus, 735
qualem, quae lento celant sub cortice granum,
punica ferre solent. Breuis est tamen usus in illo:
namque male haerentem et nimia leuitate caducum
excutiunt idem, qui praestant nomina, uenti.”

“Mas o sangue será mudado em uma flor. Se acaso, Perséfone, antigamente
foi permitido a ti metamorfosear as articulações femininas
em hortelãs perfumadas:³⁷ a nós, por inveja, o herói de Cínicas 730
não existirá mudado?” – Tendo assim falado, espalhou o sangue
com néctar perfumado: aquele, tocado por esse, inflou-se
assim como uma bolha transparente costuma levantar
da lama amarelada. A demora não foi mais longa que uma hora completa,
quando nasceu do sangue uma flor da mesma cor, 735
tal qual a cor que as romãs, que escondem o grão sob a casca
flexível, costumam carregar. Entretanto, o uso é breve nela:
de fato, os ventos, que lhe emprestam o nome,³⁸ ao mesmo tempo derrubam
a flor que se adere mal e fraca por causa da excessiva leveza.

³⁷ Perséfone, esposa de Plutão, transformou a ninfa Menta – amante do rei do inferno – em hortelã.

³⁸ A flor anêmona tem seu nome proveniente do termo *anemos*, que significa "vento" em grego.

Céix e Alcíone (*Met.* XI, 731-748)

Céix era rei da Tessália, casado com Alcíone. Em uma de suas viagens marítimas, feita contra a vontade da esposa, faleceu devido às tormentas do mar. Alcíone, então, suplicava pela vida do marido a Juno, que se compadeceu com a situação e pediu que Íris, sua mensageira, recorresse a Hipnos, o deus do sono, para que ele enviasse a Alcíone uma visão do marido. O deus do sono envia Morfeu, um de seus filhos, que se transforma na figura de Céix e conta a Alcíone que o marido havia morrido no mar. Transtornada com a notícia, Alcíone corre em direção à praia, de onde viu, no mar, um corpo aproximar-se, e reconheceu o marido. Correndo em sua direção e sofrendo a sua morte, foi transformada em uma ave marinha. Os deuses se compadeceram e transformaram Céix em ave também.

Insilit huc, mirumque fuit potuisse: uolabat
percutiensque leuem modo natis aera pennis
stringebat summas ales miserabilis undas.

Dumque uolat, maesto similem plenumque querellae
ora dedere sonum tenui crepitantia rostro.

735

Ut uero tetigit mutum et sine sanguine corpus,
dilectos artus amplexa recentibus alis
frigida nequiquam duro dedit oscula rostro.

Senserit hoc Ceyx, an uultum motibus undae
tollere sit uisus, populus dubitabat: at ille

740

senserat, et tandem superis miserantibus, ambo
alite mutantur. Fatis obnoxius isdem
tunc quoque mansit amor, nec coniugiale solutum est

foedus in alitibus: coeunt fiuntque parentes,
perque dies placidos hiberno tempore Septem
incubat Alcione pendentibus aequore nidis.

745

Tunc iacet unda maris: uentos custodit et arcet
Aeolus egressu praestatque nepotibus aequor.

Atira-se para este lugar, e admirável foi ter conseguido: voava
e, atravessando o leve ar com as asas há pouco nascidas,
a ave infeliz encostava na parte mais alta das ondas.

E enquanto voa, sua boca crepitante entregou ao tênue bico
um som similar a algo triste e pleno de lamentação.

735

De fato, quando tocou o corpo mudo e sem sangue,
tendo abraçado com as recentes asas as articulações queridas,
deu-lhe, em vão, beijos frios com o duro bico.

Que Céix tenha sentido isso, ou que tenha parecido erguer
o rosto com os movimentos da água, o povo duvidava: mas
ele sentira, e enfim, os deuses superiores tendo compaixão,
ambos são mudados em ave. Submetido aos mesmos destinos,
então o amor também permaneceu, e a aliança conjugal não foi
desmanchada nas aves: se unem e são feitos pais,

740

e durante sete dias plácidos, no inverno, Alcíone choca
em ninhos que estão suspensos no mar. Então,
a onda do mar está calma: Éolo mantém os ventos,
retém-lhes a saída e garante aos netos um mar tranquilo.

745

Os Cercopes (*Met.* XIV, 91-100)

Os livros XIII e XIV fazem parte do que é chamado de “mini Eneida” inserida no interior das *Metamorfoses*, em que alguns eventos não tão desenvolvidos por Virgílio, autor daquela obra, são retomados por Ovídio. Nesse contexto, Eneias para na ilha dos Cercopes, povos criminosos que Júpiter transforma em animais disformes.

Quippe deum genitor, fraudem et periuria quondam
Cercopum exosus gentisque admissa dolosae,
in deforme uiros animal mutauit, ut idem
dissimiles homini possent similesque uideri,
membraque contraxit naresque a fronte resimas 95
contudit et rugis perarauit anilibus ora
totaque uelatos flauenti corpora uillo
misit in has sedes nec non prius abstulit usum
uerborum et natae dira in periuria linguae:
posse queri tantum rauco stridore reliquit. 100

De fato, o pai das divindades, odiando, um dia, o prejuízo e os perjúrios dos Cercopes³⁹ e os crimes da gente enganadora, mudou os homens em animal disforme, para que pudessem parecer ao mesmo tempo dessemelhantes e semelhantes ao homem, contraiu os membros e esmagou as narinas recurvadas no rosto e traçou a face com rugas de velhas e lançou os corpos inteiros, cobertos com pelo amarelado, para estas habitações e também retirou, antes, o uso das palavras e da língua nascida para os terríveis perjúrios: deixou apenas poder lamentar com um murmúrio rouco.

95

100

³⁹ Os Cercopes eram dois irmãos bandidos que habitavam a região da Lídia e que agrediam e assassinavam os viajantes. Eram filhos de Tía, uma das filhas de Oceano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises e das traduções feitas neste trabalho, percebe-se que o termo *mutatas* invoca diferentes cenas de transformações na obra ovidiana, que se diferenciam tanto pela temática da transformação, quanto pela descrição de tais cenas, uma vez que, em algumas, é possível notar a presença de um extenso detalhamento e, em outras, essa presença é mínima. Além disso, das quatro categorias elencadas por Solodow (1988), entendemos que a perda e a continuidade são fundamentais para compreender o que há de reflexivo nos episódios, uma vez que as identidades dos seres são tratadas de maneira reflexiva, ao se questionar: o que se mantém de humano no ser transformado?

Nesse sentido, tanto as cenas de transformação em que as categorias mencionadas são mais elaboradas, quanto as que apontam especificamente para o lugar da metamorfose demonstram o que Solodow (1988) diz ser o fascínio de Ovídio por processos, pelos estados intermediários dos seres: “O interesse marcante que Ovídio demonstra pelos estados intermediários se encaixa em seu interesse geral por processos, físicos acima de tudo. Ele gosta de registrar em detalhes as mudanças que ocorrem em seus personagens.” (SOLODOW, 1988, p. 188)⁴⁰.

Porém, no caso dos episódios aqui analisados, a própria ausência de detalhamento na cena de transformação de Io em novilha, por exemplo, em que há o uso do verbo *mutauerat*, simboliza esse fascínio ovidiano, pois a falta de descrição dessa metamorfose inicial, como já discutido, acontece porque Io não se mantém em uma forma fixa, isto é, ela vive nesse estado intermediário dos seres transformados.

Para além disso, foi possível identificar que as cenas de transformação em animais ou em plantas, nas quais aparece o termo-chave escolhido para esse estudo, são frutos especialmente de punições, as quais ocorrem, por sua vez, majoritariamente, por personagens celestiais. Ademais, foi possível também identificar o resgate que há no uso metamórfico do termo-chave nas descrições das metamorfoses, pois suas diferentes aparições suscitaram interpretações distintas, e contribuíram para a compreensão do sentido dos trechos de metamorfoses, indicando ações finalizadas ou não, de forma ativa ou passiva, aludindo para a natureza desses processos.

⁴⁰ “The marked interest which Ovid displays for in-between states fits with his general interest in processes, physical ones above all. He is fond of recording in detail the changes which come over his characters.” (SOLODOW, 1988, p. 188)

Feitas essas considerações, o estudo específico do termo *mutatas* e de suas variações foi importante por permitir que fosse identificado mais um nível de metamorfose no texto: o uso da forma verbal, que alude diretamente para o processo designado de forma a intensificá-lo e torná-lo mais real para o leitor.

Por fim, com a tradução dos trechos selecionados, foi possível aprofundar no conhecimento da língua latina, e, com a produção deste trabalho, contribuir para futuros estudos relacionados ao poeta Ovídio e sua obra *Metamorfoses*.

REFERÊNCIAS

ALBERTO, P. F. Introdução. In: OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. P. Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007, p. 11-32.

AVELLAR, J. B. C. **As metamorfoses do eu e do texto**: o jogo ficcional nos *Tristia* de Ovídio. 2015. 320 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-A59FDP>.

AVELLAR, J. B. C. Capítulo I: As diversas texturas do eu. In: AVELLAR, J. B. C. **As metamorfoses do eu e do texto**: o jogo ficcional nos *Tristia* de Ovídio. 2015. 320 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-A59FDP>.

AVELLAR, J. B. C. *Carmina maior imago sunt mea*: A criação do mundo nas *Metamorfoses* e nos *Tristia*, de Ovidio. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E EM ESTUDOS DA LINGUAGEM, 1., 2016, Mariana. **Anais da XIV Semana de Letras da UFOP...** Mariana, 2016, v. 1, p. 304-314. ISSN 2595-0932.

AVELLAR, J. B. C. de. **Uma teoria ovidiana da literatura**: os *Tristia* como epitáfio de um poeta-leitor. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

AVELLAR, J. B. C. **Uma teoria ovidiana da literatura**: os *Tristia* como epitáfio de um poeta-leitor. 2019. 611 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/30644>.

BERNINI, G. L. **Apollo and Daphne**. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apollo_and_Daphne_\(Bernini\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apollo_and_Daphne_(Bernini).jpg).

BRANDÃO, J. **Dicionário Mítico-etimológico**. Petrópolis: Vozes, 2014.

CALVINO, I. Ovídio e a contiguidade universal. In: **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; p. 31 - 42.

CARAVAGGIO, M. M. **Medusa**. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio - Medusa - Google Art Project.jpg>.

CARDOSO, Z. de A. **A literatura latina**. 3. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

CARVALHO, R. N. B. **Metamorfoses em tradução**. 2010. 158 f. Relatório de Pós-Doutoramento – Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovidio-raimundocarvalho.pdf>.

DEMGOL. **Dicionário Etimológico da Mitologia Grega (multilíngue, online)**. Direção: Ezio Pellizer e Gennaro Tedeschi. Gruppo di Ricerca sul Mito e la Mitografia (GRIMM), Università

di Trieste. Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf.

DIEDRICH, B. "São aqueles que não olham que viram pedra": Medusa e as (re) interpretações do feminino. 2022. 174 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/10204>.

DIAS, D. L. Nota introdutória. In: OVÍDIO. **Metamorfoses**. Edição bilíngue. Trad. D. L. Dias. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 33-39.

FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latim-português**. 3. ed. Rio de Janeiro: MEC, 1962. Disponível em: <https://dicionariolatino.com/>.

FITTON BROWN, A. D. The unreality of Ovid's Tomitan exile. **Liverpool Classical Monthly**, Liverpool, vol. 10, n. 2, p. 18-22, 1985.

GRIMAL, P. **Diccionario de Mitología griega y romana**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1951.

LE BARBIER, J. F. **Birth of Heracles**. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Birth_of_Heracles_by_Jean_Jacques_Francois_Le_Barbier.jpg.

MALM, M. *et al.* **Metamorphic Readings: Transformation, Language, and Gender in the Interpretation of Ovid's Metamorphoses**. Oxford University Press, 2020.

MARTIN, R. **Diccionario Espasa Mitología Griega y Romana**. Madrid: Espasa, 2005.

MONSIAU, N. **Scylla e Nisus**. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scylla_et_Nisus_Nicolas-Andr%C3%A9_Monsiau.jpg.

MYERS, K. Sara. **Ultimus Ardor: Pomona and Vertumnus in Ovid's Met. 14.623-771**. The Classical Journal, vol. 89, no. 3, 1994, pp. 225-50. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3297593>.

OLIVA NETO, J. A. Apresentação. In: OVÍDIO. **Metamorfoses**. Edição bilíngue. Trad. D. L. Dias. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 7-31.

OVID. **Metamorphoses**. [Online] Ed. Hugo Magnus. Gotha (Germany): Friedr. Andr. Perthes, 1892. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.02.0029>.

OVÍDIO. **As Metamorfoses**. Org. M. Furlan; Z. G. Nunes. Trad. Claudio Aquati *et al.* Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Edição bilíngue. Trad. D. L. Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

OVÍDIO. **Tristia/Tristezas**. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Júlia Avellar. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

RINEHART, W. H. **Clytie**. The Metropolitan Museum of Art. New York. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/11922>.

SILVA, Beatriz Lúcia da. **Vertumno e Pomona em textos latinos**: estudo e composição de uma antologia traduzida. 2023. 81 p. Monografia (Graduação em Letras-Português) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/37340/1/VertumnoePomonaTextos.pdf>.

SILVA, M. M. P. *Quis hoc credat?* O leitor e as *Metamorfoses* de Ovídio. **Revista Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, 2011, v. 3, n. 2, p. 49-80, jul.-dez. 2011. ISSN 1983-3636.

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

TEMPESTA, A. **Purpureum parentis capillum Minoi offert Scylla**. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_X-3-266.

THE BRITISH MUSEUM. **Bowl**. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1925-1008-1.

VOLK, K. **Ovid**. Malden: Wiley-Blackwell, 2010.