

JÚLIA BATISTA CASTILHO DE AVELLAR

**As Metamorfoses do Eu e do Texto:  
o jogo ficcional nos *Tristia* de Ovídio**

BELO HORIZONTE  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
2015

JÚLIA BATISTA CASTILHO DE AVELLAR

**As Metamorfoses do Eu e do Texto:  
o jogo ficcional nos *Tristia* de Ovídio**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras na área de Literaturas Clássicas e Medievais. Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Matheus Trevizam.  
Este trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

BELO HORIZONTE  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
2015

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

O96t.Ya-m Avellar, Júlia Batista Castilho de.  
As Metamorfoses do Eu e do Texto [manuscrito] : o jogo ficcional nos *Tristia* de Ovídio / Júlia Batista Castilho de Avellar. – 2015.  
320 f., enc.

Orientador: Matheus Trevizam.

Área de concentração: Literaturas Clássicas e Medievais.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Texto original em latim com tradução para o português dos poemas integrantes do *corpus* de estudo.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 307-320.

1. Ovídio. – *Tristia* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia lírica latina – História e crítica – Teses. 3. Poesia lírica latina – Traduções para o português – Teses. 4. Exílio na literatura – Teses. Trevizam, Matheus. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 871.2



Dissertação intitulada *As Metamorfoses do Eu e do Texto: o jogo ficcional nos "Tristia" de Ovídio*, de autoria da Mestranda JÚLIA BATISTA CASTILHO DE AVELLAR, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literaturas Clássicas e Medievais/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Matheus Trevizam - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet - FALE/UFMG

Profa. Dra. Patricia Prata - UNICAMP

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araujo Ávila  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 15 de dezembro de 2015.

Para o Bruno.  
*Te in toto pectore semper habeo.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo auxílio e confiança.

Aos meus pais, Ricardo e Adriana, primeiros mestres que me ensinaram o valor do estudo, pelo apoio, compreensão e amor.

Aos meus avós, Mário e Rosa, pelo carinho imensurável; às minhas irmãs, Natália e Marcela, pela convivência animada.

Ao Prof. Matheus Trevizam, orientador prestativo e atualizado, tutor comprometido e exemplo de pesquisador, pela oportunidade enriquecedora, senso crítico aguçado e imenso zelo.

Aos professores da Faculdade de Letras da UFMG, que participaram da minha formação desde a graduação, pois plantaram sementes de aprendizado e deixaram suas marcas neste trabalho. Em especial, aos professores de latim e de grego, que me fascinaram com a deslumbrante área de língua e literatura clássicas.

Às professoras membros da banca e aos professores suplentes, pelo interesse e disposição em serem leitores de meu trabalho:

à Profa. Patricia Prata, pelas sugestões bibliográficas e pelas ricas observações teóricas;

à Profa. Sandra Bianchet, *ingeniosae magistrae*, pelas aulas sempre inspiradoras;

ao Prof. Antônio Martinez, pelo incentivo constante e por ser um modelo de quem ama aquilo que faz;

ao Prof. Teodoro Assunção, pelos comentários perspicazes e enriquecedores.

À Profa. Heloísa Penna, que une latim e criatividade, pelo grande estímulo, desde os Festivais de Cultura até as aulas que ministrei na graduação.

Ao Prof. Sérgio Alcides, à Profa. Maria Cecília Coelho e a seus respectivos grupos de estudo, pela oportunidade de participar, durante o mestrado, de discussões que voltaram o meu olhar para outras áreas.

À coordenação do POSLIT, especialmente à Profa. Myriam Ávila, e aos funcionários do POSLIT, Letícia, Norival e Eliete, sempre solícitos e atenciosos.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq/Brasil), pela bolsa que possibilitou minha dedicação a esta pesquisa.

A todos aqueles que se fizeram presentes no meu processo de formação.

## RESUMO

Este trabalho destaca o jogo ficcional nos *Tristia* (“Tristezas”), de Públio Ovídio Nasão, coletânea de poemas fundadores da lírica de exílio na tradição ocidental, e sua manifestação nos âmbitos do eu-poético e do próprio texto, de modo a problematizar as leituras puramente biografistas que tenderam a estigmatizar e diminuir o valor literário da obra. Ao fim, apresentamos uma tradução anotada das elegias dos *Tristia* que compõem o *corpus* de análise. No âmbito do “eu”, são abordadas as mais variadas *personae* assumidas por Nasão, o eu-poético exilado, que se metamorfoseia em bárbaro, poeta fracassado, anti-herói épico, mitólogo. Quanto ao “texto”, demonstra-se, a partir da análise de trechos metapoéticos, que também ele revela-se múltiplo, tensionando verdade e ficção, já que as informações nele expostas apresentam-se ora como biográficas e verdadeiras, ora como brincadeiras e gracejos literários. Esse jogo ficcional de alternâncias, perpassado pela ironia, culmina com a metamorfose do eu-poético exilado em seu próprio livro, que, mais do que outra máscara, é outro eu-poético. Nasão exilado transfere a voz poética à sua própria obra e, transformado nela, permanece até hoje vivo graças à literatura.

**Palavras-chave:** Elegia romana; Ovídio; *Tristia*; Jogo ficcional; Metapoesia; Poesia de exílio.

## ABSTRACT

This study focuses on the fictional game in Ovid’s *Tristia* (‘Sadnesses’), collection of elegies which founded the exile poetry in the Western tradition, and its manifestation in the areas of first-person speaker and of text itself, in order to question the purely biographical readings that tended to stigmatize and decrease the literary value of the work. At the end, we present an annotated translation of the *Tristia*’s elegies that compose the analytical corpus. The first chapter discusses the various *personae* assumed by Naso, the exiled first-person speaker, who metamorphoses into barbarian, failed poet, epic anti-hero and mythographer. The second chapter, based on the analysis of meta-poetic passages, shows that the text proves to be multiple, wavering between truth and fiction: sometimes the information is presented as biographical and true, sometimes as literary fiction or jokes. Finally, the third chapter explains that this fictional game of alternations permeated by irony culminates in the metamorphosis of the exiled first-person speaker in his own book, which, rather than any other mask, is another poetic ‘I’. The exiled Naso transfers the poetic voice to his book and, transformed into his own work, remains alive today thanks to literature.

**Key-words:** Latin elegy; Ovid; *Tristia*; Fictional game; Meta-poetry; Exile poetry.

## SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS DE NOMES DE AUTORES E OBRAS .....	10
INTRODUÇÃO .....	13
Sobre a tradução.....	28
CAPÍTULO I: AS DIVERSAS TEXTURAS DO EU.....	30
1.1. <i>Naso relegatus</i> : o eu-poético exilado .....	38
1.1.1. Descrições da pena e do exilado.....	38
1.1.2. Metáforas do exílio .....	48
1.2. <i>Naso barbarus</i> : a máscara do estrangeiro.....	59
1.2.1. Os povos do Ponto: o estrangeiro como representação da barbárie .....	60
1.2.2. O eu-poético entre dois mundos: romano na barbárie e bárbaro em Roma.....	65
1.3. <i>Naso indoctus poeta</i> : a máscara do poeta fracassado .....	74
1.3.1. A autodepreciação poética .....	78
1.3.2. Poemas sem polimento .....	85
1.3.3. Contexto de produção inadequado .....	90
1.3.4. Uma <i>ars poetica</i> ovidiana .....	93
1.4. <i>Naso heros</i> : a máscara do (anti)-herói épico .....	95
1.4.1. A constituição de um herói épico .....	95
1.4.2. O anti-herói ovidiano: ironia e efeitos paródicos .....	101
1.5. <i>Naso mythologus</i> : o eu-poético contador de mitos.....	108
CAPÍTULO II: AS DIVERSAS FACES DO TEXTO .....	116
2.1. <i>Vita uerecunda est Musa iocosa mea</i> .....	126
2.2. <i>Ponitur in nostris fabula nulla malis</i> .....	140
2.2.1. Uma realidade incrível.....	148
2.2.2. Mútuas interferências da arte e da vida .....	153
2.2.3. A elegia IV, 10: uma autobiografia literária .....	158
2.3. Entre realidade e ficção: a metapoesia .....	165
CAPÍTULO III: METAMORFOSES DO EU E DO TEXTO .....	170
3.1. A <i>persona</i> do livro: um retrato do autor .....	176
3.2. As múltiplas faces do <i>liber</i> .....	188
3.3. <i>Liber poeta</i> : o livro como eu-poético .....	195
3.4. <i>Naso liber</i> : a metamorfose do poeta.....	204
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	215
TRADUÇÃO DAS ELEGIAS SELECIONADAS DOS <i>TRISTIA</i> .....	217
Elegia I, 1.....	218
Elegia I, 5.....	226

Elegia I, 7.....	230
Elegia I, 11.....	234
Elegia II, 349-62 .....	238
Elegia III, 1 .....	240
Elegia III, 2.....	244
Elegia III, 7.....	246
Elegia III, 9.....	250
Elegia III, 10.....	252
Elegia III, 14.....	258
Elegia IV, 1.....	262
Elegia IV, 4.....	268
Elegia IV, 10.....	274
Elegia V, 1 .....	284
Elegia V, 4.....	288
Elegia V, 12 .....	292
Elegia V, 14.....	296
NOTAS .....	300
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	307

## LISTA DE ABREVIATURAS DE NOMES DE AUTORES E OBRAS

- Apul. = L. Apuleius (Apuleio)  
*Apol.* Apologia siue de Magia.  
*Met.* Metamorphoseon libri.
- Aug. = C. Iulius Caesar Octavianus Augustus (Augusto)  
*Res gest.* Res gestae Diui Augusti.
- Aur.-Vict. = Sextus Aurelius Victor Afer (Aurélio Vítor)  
*Caes.* De Caesaribus.
- Aus. = Ausonius (Ausônio)  
*Cent.* Cento Nuptialis.
- Catul. = C. Valerius Catullus (Catulo)  
*Carm.* Carmina.
- Caes. = C. Iulius Caesar (César)  
*Gal.* De bello Gallico.
- Cens. = Censorinus (Censorino)  
*Die nat.* De die natali.
- Cic. = M. Tullius Cicero (Cícero)  
*Fin.* De finibus.  
*Leg.* De legibus.  
*Part. or.* Partitiones oratoriae.  
*Q. fr.* Epistulae ad Quintum fratrem.  
*Sen.* De senectute, Cato Maior.  
*Tusc.* Tusculanae disputationes.
- Hes. = Hesiodus (Hesíodo)  
*Theog.* Theogonia.
- Hier. = Sophronius Eusebius Hieronymus (São Jerônimo)  
*Chron.* Chronicum.
- Hom. = Homerus (Homero)  
*Il.* Ilias.  
*Od.* Odyssea.

Hor. = Q. Horatius Flaccus (Horácio)

*Carm.* Carmina.

*Ep.* Epistulae.

*Ep. Pis.* Epistula ad Pisones.

Hyg. = C. Iulius Hyginus (Higino)

*Fab.* Fabulae.

Macr. = Ambrosius Theodosius Macrobius (Macróbio)

*Somn.* Commentarium in Somnium Scipionis.

Marcian. = Aelius Marcianus (Marciano)

*Dig.* Digesta.

Mart. = M. Valerius Martialis (Marcial)

*Epigr.* Epigrammaton libri.

Ov. = P. Ovidius Naso (Ovídio)

*Am.* Amores.

*Ars.* Ars amatoria.

*Fast.* Fasti.

*Her.* Heroides.

*Met.* Metamorphoseon libri.

*Pont.* Epistulae ex Ponto.

*Tr.* Tristia.

Petr. = Petronius Arbiter (Petrônio)

*Satyr.* Satyricon libri.

Pind. = Pindarus (Píndaro)

*Ol.* Olympica.

Plat. = Plato (Platão)

*Rep.* Respublica.

Plin. = 1. C. Plinius Secundus (Plínio, o Velho)

*Nat.* Naturalis Historia.

= 2. C. Plinius Caecilius Secundus (Plínio, o Jovem)

*Ep.* Epistulae.

Pomp. = Sextus Pomponius (Pompônio)

*Dig.* Digesta.

Prop. = Sextus Propertius (Propércio)  
*El. Elegiae.*

Quint. = M. Fabius Quintilianus (Quintiliano)  
*Inst. Institutio oratoria.*

*Rhet. Her.* Rhetorica ad Herennium.

Sen. = L. Annaeus Seneca (Sêneca, o Velho)  
*Contr. Controversiae.*

Sidon. = C. Apollinaris Sidonius (Sidônio Apolinário)  
*Carm. Carmina.*

Stat. = P. Papinius Statius (Estácio)  
*Sil. Silvae.*

Suet. = C. Suetonius Tranquillus (Suetônio)  
*Aug. Vita Diui Augusti.*  
*Vit. Verg. De poetis, Vita Vergilii.*

Tac. = P. Cornelius Tacitus (Tácio)  
*Dial. Dialogus de oratoribus.*

Tib. = Albius Tibullus (Tibulo)  
*El. Elegiae.*

Virg. = P. Vergilius Maro (Virgílio)  
*Aen. Aeneis.*  
*Buc. Bucolica (Eclogae)*  
*Georg. Georgica.*

Vlp. = Domitius Ulpianus (Ulpiano)  
*Dig. Digesta.*

## INTRODUÇÃO

Dentre os poetas do período augustano, Ovídio é considerado pela crítica um dos mais refinados e inovadores em relação à tradição clássica representada por Aristóteles e Horácio. Conte (1999: 342) atribui à poética ovidiana repetidas manifestações antimiméticas e antinaturalistas, observadas, por exemplo, nas frequentes alusões à natureza literária da obra e aos seus modelos. Hardie refere-se às *Metamorfoses* como o “mais autoconsciente poema fictício” (2006b: 1)<sup>1</sup> e destaca na poesia ovidiana a “problemática relação entre o real parecendo artifício e a realidade”, afirmando mesmo que “a linha de Cervantes, Sterne e Diderot pode ser traçada diretamente do antigo romance em prosa, mas também de Ovídio” (2006b: 4-5).<sup>2</sup> Jolivet (2001) evidencia a mistura de gêneros nas epístolas elegíacas das *Heroides* e comenta o virtuosismo da ficção ovidiana, que projeta cartas fictícias em obras da tradição literária épica e dramática. Na *Ars amatoria*, por sua vez, observa-se uma paródia da poesia didática: o gênero, caracterizado pelo metro em hexâmetro, pelo domínio do tom sério e por instruções muitas vezes bastante técnicas e detalhadas, com Ovídio veicula ensinamentos de sedução e conquista amorosa, por meio do tom brincalhão de uma *Musa iocosa* (Tr. II, 354)<sup>3</sup> e do metro do dístico elegíaco. Já nos versos iniciais de *Amores*,<sup>4</sup> o *lusus* ovidiano manifesta-se na alusão irônica do termo *arma* à épica virgiliana, em forma de *recusatio*. Enfim, esses exemplos mostram que, nos mais diversos gêneros literários, as obras ovidianas revelam sofisticada exploração de procedimentos como ironia ou efeitos paródicos,<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> [...] *the most self-consciously fictive poem*. Todas as traduções de textos em língua estrangeira ainda não publicados em português são de nossa responsabilidade. O texto na língua de origem será sempre indicado em nota.

<sup>2</sup> [...] *problematic relationship between real-seeming artifice and reality. The line of Cervantes, Sterne, and Diderot may be traced back directly to the ancient prose novel, but also to Ovid*.

<sup>3</sup> O texto-base em latim utilizado para todas as citações de trechos dos *Tristia* foi o estabelecido por *Les Belles Lettres*. Todas as traduções de passagens em latim presentes neste trabalho são de nossa responsabilidade, salvo indicado o contrário.

<sup>4</sup> *Ov. Am. I, 1-4*: “Armas e violentas guerras preparava-me para anunciar em ritmo solene, / sendo a matéria conveniente ao metro. Igual era o verso inferior – diz-se que Cupido / riu e surrupiou um pé”. – *Arma graui numero uiolentaque bella parabam / edere, materia conueniente modis. / Par erat inferior uersus – risisse Cupido / dicitur atque unum surripuisse pedem*.

<sup>5</sup> Compreendemos a “paródia” como um tipo de relação intertextual que se fundamenta na inversão, frequentemente com efeitos de humor, de um modelo, por meio de seu rebaixamento. Segundo Vasconcellos (2001: 170), um “efeito possível da alusão é o de ironia; levada ao extremo, temos a paródia, uma das formas de intertextualidade mais comuns e fáceis de detectar”. Um nítido exemplo de paródia pode ser observado no *Satyricon*, de Petronio, quando o narrador Encólpio (Petr. *Satyr.* 132, 8) compõe um centão a partir de versos de Virgílio (*Aen.* IV, 469-470; *Buc.* V, 16; *Aen.* IX, 436). Ora, os versos do modelo, que se referiam a Dido cabisbaixa ao reencontrar Eneias no Mundo Inferior, passam a se referir, no *Satyricon*, ao membro viril de Encólpio, tomado de impotência sexual e incapaz de se erguer (para mais detalhes, BIANCHET, 2010: 87-90). Também se observa uma inversão paródica quando, na fábula milesiana da matrona de Éfeso (Petr. *Satyr.* 111-

além de reunirem autorreferências que explicitam seu caráter literário e ficcional e demonstram a consciência dos mecanismos poéticos de funcionamento do texto.

Todavia, o posicionamento da crítica em relação à poesia de exílio ovidiana, categoria em que se incluem os *Tristia*, objeto desta pesquisa, durante muito tempo mostrou-se diferente. A obra, datável de 8 a 12 d.C.<sup>6</sup> e composta por cinco livros de elegias, várias delas na forma de cartas em dísticos elegíacos, tematiza o exílio<sup>7</sup> do eu-poético Nasão (homônimo do autor) em Tomos, cidade às margens do Mar Negro, e a viagem empreendida para lá a partir de Roma. Comparados com as obras de Ovídio acima citadas, os *Tristia* pareceram despertar menor interesse entre os estudiosos e, quando objeto de estudo, foram foco de investigações centradas muitas vezes não na construção literária propriamente dita, mas na busca de “pistas” para a solução do grande enigma da causa do exílio ovidiano.

De acordo com o eu-poético dos *Tristia*, a causa do exílio é atribuída a um “poema” e a um “erro” – *carmen et error* (*Tr.* II, 207). O *carmen* é geralmente associado à *Ars amatoria* (todo o livro II dos *Tristia* é uma apologia dessa obra anterior), poema sobre a arte da conquista e com diversos exemplos de adultério, composto ironicamente sob a forma de um tratado didático. Ora, uma obra com tais ensinamentos se opunha à política augustana de estímulo de casamentos e de coibição do adultério por meio de leis – *Lex Iulia de maritandis ordinibus* (18 a.C.) e *Lex Iulia de adulteriis coercendis* (17 a.C.)<sup>8</sup> –, o que justificaria o fato

---

112), a personagem, inicialmente aproximada da figura de Dido, pela citação de versos virgilianos no texto de Petronio, revela-se, no desenvolver da história, o oposto de uma matrona romana e uma versão “degradada” da personagem virgiliana (para mais detalhes, CONTE, 1996: 104-139; VASCONCELLOS, 2001: 170-173). Nesses casos, o que se verifica é um rebaixamento do modelo épico, que, ao sofrer uma inversão, perde seu caráter sublime e elevado, passando a corresponder a uma imagem degradada do modelo. O procedimento paródico pode ser notado, ainda, no *Culex*, poema que integra a *Appendix Vergiliana*, no qual um mosquito é equiparado a Eneias (para mais detalhes, POLASTRI, 2013), e na *Apocolocyntosis*, de Sêneca, em que é narrada a (falsa) apoteose do imperador Cláudio, que, ao invés de deus, é um tolo (por isso, apoteose de um “abóbora”). Ora, os poemas ovidianos parecem seguir o mesmo funcionamento paródico de inversão de um modelo, conforme demonstraremos em algumas partes do presente trabalho. Não obstante, as inversões operadas são notavelmente mais sutis, não chegando a rebaixar o modelo a ponto de degradá-lo, mas, ainda assim, gerando o humor de um riso irônico. Em razão disso, optamos pela denominação “efeito paródico” ao fazer referência às inversões irônicas presentes nas obras de Ovídio.

<sup>6</sup> Embora a datação da maior parte das elegias seja incerta, parece ser concorde entre os estudiosos esse período de escrita da obra completa (cf. ANDRÉ, 2008: XXVIII-XXIX; e WHEELER, 1996: XXXIII-XXXVII). Claassen (2008: 13), por sua vez, data a obra entre o fim de 9 d.C. e o início de 13 d.C.

<sup>7</sup> É importante destacar que, embora utilizemos frequentemente o termo “exílio” para fazer referência à pena ovidiana, já que ele possui um sentido bastante amplo em português, os latinos distinguiam as situações de *relegatio* e *exilium*. A *relegatio*, que parece ter sido o caso ovidiano, era uma pena em que o condenado não perdia seus bens nem sua condição de cidadão romano, mas era enviado para viver em um local de onde não podia se afastar. O *exilium*, por sua vez, era o agravamento da pena de uma *relegatio* e implicava a perda dos bens e do título de cidadão (cf. ANDRÉ, 2008: XVI-XVII; WHEELER, 1996: XVIII). Questões jurídicas a respeito desses dois termos serão aprofundadas na primeira seção do capítulo 1, sobre o eu-poético exilado, a partir de fontes antigas.

<sup>8</sup> A *Lex Iulia de maritandis ordinibus* (“Lei Júlia sobre os casamentos entre as ordens”) estabelecia uma série de proibições de casamento, como a união de senadores ou seus filhos a mulheres libertas, adúlteras ou de mau

de ela ser considerada um dos motivos de “perda” do eu-poético. O *error*, entretanto, não é explicitado em momento algum pelo eu-poético dos *Tristia*, o que gerou uma série de estudos tentando desvendar o mistério, muitas vezes com as hipóteses as mais fantasiosas.

Claassen (2008: 3), por exemplo, cita algumas das conjecturas dos estudiosos: inicialmente, a teoria mais popular era a de Ovídio ter cometido um delito sexual leve; depois, de ter tido alguma vinculação, sexual ou política, com Júlia Menor, neta de Augusto; no início do século XX, Robinson Ellis (*apud* CLAASSEN, 2008: 3) propôs que o *error* era de caráter religioso, consistindo na violação dos sagrados mistérios de Ísis ou então de alguma cerimônia como a da *Bona Dea*; atualmente, predomina uma interpretação política do *error*. Luisi (2008: 30-43) também expõe um detalhado panorama das possíveis hipóteses, retomando as teorias de diversos estudiosos. Na opinião de Della Corte (*apud* LUISI, 2008: 30), Ovídio teria visto a neta de Augusto, Júlia Menor, em uma atitude contrária à moral; inclusive, ela foi relegada também no ano 8 d.C. Segundo Verdière, por sua vez, a causa seria uma aventura amorosa de Ovídio com um membro da casa dos Júlios, o que Luisi julga pouco provável, já que, nesse caso, a pena teria sido a morte (2008: 30). O estudioso ainda menciona a hipótese de o erro ter motivações de caráter político, vinculadas a uma corrente filoantoniana de oposição ao Principado, da qual Ovídio seria partidário (2008: 31).

André (2008: IX-XV) exhibe uma lista de hipóteses para o *error*: (1) Segundo registro do poeta Sidônio Apolinário (V d.C.), Ovídio teria sido amante de Júlia, filha de Augusto, nomeada falsamente de Corina.<sup>9</sup> Também ela foi relegada, mas em 2 a.C. (2) O erro estaria vinculado, na verdade, a Júlia Menor, neta de Augusto, que foi relegada no mesmo ano que o poeta, 8 d.C: Ovídio teria emprestado sua casa para que Júlia se encontrasse com um amante. (3) Ovídio teria se misturado às intrigas referentes a Agripa Póstumo, filho de Agripa e Júlia e neto de Augusto, que foi deserdado e deportado em 7 d.C. O poeta estaria envolvido nas manobras para libertá-lo, ou teria sido testemunha dos preparativos de Lívica, esposa de

---

comportamento, a fim de regular as uniões entre cidadãos romanos. Além disso, buscava estimular o casamento e a procriação, por meio da concessão de benefícios a pessoas casadas e com filhos e pela imposição de severas desvantagens sociais e econômicas a pessoas solteiras ou casais sem filhos (BERGER, 1953: 553-554).

A *Lex Iulia de adulteriis coercendis* (“Lei Júlia sobre a coerção dos adultérios”), por sua vez, foi responsável por fixar os casos de adultério passíveis de punição como crime, as penalidades e as formas e termos de acusação (BERGER, 1953: 553). A partir dela, o adultério passa a ser um crime público, passível de julgamento em tribunal, e não mais uma questão de ordem e resolução em âmbito privado. Em casos de adultério, a lei determinava que o marido era forçado a se divorciar, e as punições da esposa eram a relegação para uma ilha e o confisco de um terço de suas propriedades, junto com parte do dote. Ademais, o pai da mulher adúltera tinha o direito de matá-la e também ao seu amante se os surpreendesse na casa do marido (BERGER, 1953: 352).

<sup>9</sup> Sidon. *Carm.* 23, 158-161: “E tu, ó doce Nasão, conhecido pelos poemas lascivos e enviado para Tomos, outrora demasiadamente submisso à filha de César, de nome fictício Corina.” – *Et te carmina per libidinosa / notum, Naso tener, Tomosque missum, / quondam Caesareae nimis puellae, / ficto nomine subditum Corinnae.*

Augusto, para eliminar o ex-herdeiro por envenenamento. (4) Um dos trechos em que Nasão se lamenta de seu *error*, “Por que vi aquilo?” – *Cur aliquid uidi?* (*Tr.* II, 103), fez com que se suspeitasse que Ovídio, voluntariamente ou não, teria assistido a uma cerimônia religiosa proibida aos homens. Para Ellis (*apud* ANDRÉ, 2008: XII), tratar-se-ia do culto de Ísis; para Herrmann (*apud* ANDRÉ, 2008: XII), Ovídio teria contemplado Lúvia (então com 66 anos de idade) nua em ocasião da celebração do culto da *Bona Dea*. (5) Ovídio teria frequentado círculos de oposição ao império, como o de Paulo Fábio Máximo, ou o grupo que defendia a sucessão de Augusto por Germânico. (6) Ovídio teria assistido a uma experiência de adivinhação em que foram reveladas a morte próxima de Augusto e a ascensão de Agripa ao trono. (7) Ovídio, hostil ao regime imperial, teria participado de reuniões clandestinas de um círculo de oposição de tendência neopitagórica.

Em suma, embora não se possa comprovar a veracidade de tais hipóteses, que permanecem no campo da especulação, abordagens dessa natureza foram durante muito tempo um dos principais enfoques dos estudiosos e acabaram por desviar a atenção do texto literário, para centrá-la em aspectos da vida do autor-empírico Ovídio. Ademais, os *Tristia* foram frequentemente considerados de menor caráter literário, sobretudo devido às repetições e à recorrência de lamentos do eu-poético acerca da situação de exílio. Não faltaram leituras superficiais e biografistas,<sup>10</sup> que ou justificavam sua qualidade inferior por meio das péssimas condições de produção a que o autor estava submetido (seja no naufrágio iminente de seu navio, no livro I, seja em meio às terras bárbaras, nos quatro livros restantes), ou julgavam as elegias uma expressão pura e sincera do espírito desolado do autor, atravessado por sofrimentos e tristezas. Nessa perspectiva, Darcos (2009: 14) considera ser possível traçar um retrato espiritual de Ovídio a partir de sua poesia. O estudioso (2009: 25) retira das obras informações sobre o homem e, com base nos poemas ovidianos, afirma, por exemplo, que Ovídio se vinculava ao “sistema de crenças órfico-pitagóricas”: “Ovídio se inclina facilmente ao mágico e ao misterioso, dos quais a poesia, os ritos ou a metamorfose são formas”.<sup>11</sup> Por outro lado, Darcos (2009: 34) ainda identifica em Ovídio uma “predisposição ao moralismo cristão”, visto que em sua obra de exílio podem ser observados diversos valores tipicamente cristãos, como a pobreza, a caridade, a humildade e a piedade. A isso se soma sua leitura de caráter psicologizante, segundo a qual o exílio teria causado uma “neurastenia” no poeta, que

---

<sup>10</sup> Videau-Delibes (1991: 11-12) lista uma série de críticos – Teuffel (1880), R. Pichon (1897), J. Bayet (1934), Y. Bouynot (1957) – que julgaram a poesia de exílio ovidiana negativamente e a caracterizaram como imperfeita com base em uma interpretação literal das afirmações feitas pelo eu-poético (personagem Nasão) dos *Tristia*.

<sup>11</sup> *Ovide est facilement enclin au magique et au mystérieux, dont la poésie, les rites ou la métamorphose sont des formes.*

o conduziu a fixações mórbidas, daí a grande frequência de metáforas associadas à morte na poesia de exílio (DARCOS, 2009: 57).<sup>12</sup> Ou ainda a consideração de que a relegação, sob a forma de um ostracismo universal, fez com que Ovídio se sentisse afastado do mundo inteiro, a ponto de ser possível falar em uma “depressão melancólica” (DARCOS, 2009: 61).<sup>13</sup>

Além disso, do texto foram frequentemente retiradas informações sobre a vida e o exílio do autor-empírico Ovídio, muitas vezes se atribuindo à obra literária um valor documental. Nesse sentido, Claassen (2008: 5) destaca que “as abordagens historicistas tendiam a duvidar da ‘sinceridade’ ou da ‘verdade factual’ dos *Amores*, mas viravam as costas e aceitavam como fatos literais tudo que o poeta escolheu representar na poesia de exílio”.<sup>14</sup> Não obstante, dentre o que chegou até nós, não há nenhum documento oficial ou registro sobre o exílio do autor, nem comentários de seus contemporâneos acerca do assunto. Existem apenas menções posteriores, que podem muito bem ter resultado da própria poesia de exílio ovidiana.<sup>15</sup> Plínio, o Velho, retomando a questão ainda no século I d.C., afirma que Ovídio, ao fim de sua vida, quando vivia no Ponto Euxino, teria escrito uma obra sobre os animais da região.<sup>16</sup> Também no século I d.C., o poeta Estácio menciona a presença de Ovídio em Tomos, apresentando-o em suas *Siluae* em meio a uma lista de poetas elegíacos.<sup>17</sup> Depois disso, o exílio de Ovídio será referido apenas no século IV d.C., por Aurélio Vítor<sup>18</sup> e por São Jerônimo<sup>19</sup> e, no século V, por Sidônio Apolinário (*Carm.* 23, 158-61), já citado na nota 7. Diante disso, nota-se que as fontes mencionando o exílio ovidiano são, em geral, posteriores e não plenamente seguras, o que levou alguns teóricos, como Fitton Brown (1985), até mesmo a pôr em dúvida a ocorrência do exílio.

A isso se soma o fato de que as interpretações biografistas da poesia de exílio desconsideram o aspecto ficcional inerente a qualquer obra literária e, ao atribuir ao autor

---

<sup>12</sup> *Sa neurasthénie le conduit à des fixations morbides.*

<sup>13</sup> *Sa relégation devient à ses yeux la forme d'un ostracisme universel, et il se sent l'allogène du monde entier, à un tel point qu'on peut parler d'une 'dépression' mélancolique.*

<sup>14</sup> *Historicists tended to doubt the 'sincerity' or 'factual truth' of the Amores, but turned around and accepted as literal fact all that the poet chose to represent in the exilic poetry.*

<sup>15</sup> As fontes antigas sobre o exílio de Ovídio, que expomos a seguir, foram listadas por Williams (2002: 26).

<sup>16</sup> Plin. *Nat.* 32, 152: “A estes acrescentamos os animais citados por Ovídio, que não se encontram em nenhum outro [autor], mas que talvez existiram no Ponto, onde ele compôs aquela obra [*Halieutica*] em seus últimos anos.” – *His adiciemus ab Ouidio posita animalia, quae apud neminem alium reperiuntur, sed fortassis in Ponto nascentia, ubi id uolumen supremis suis temporibus inchoauit.*

<sup>17</sup> Stat. *Sil.* I, 2, 253-5: “O velho Calímaco e Propércio do vale úmbrio / teriam buscado louvar o dia, e também Nasão, não triste / mesmo em Tomos, e Tibulo, rico em sua lareira acesa.” – *Callimachusque senex Vmbroque Propertius antro / ambissent laudare diem, nec tristis in ipsis / Naso Tomis diuesque foco lucente Tibullus.*

<sup>18</sup> Aur.-Vict. *Caes.* I, 24: “Pois [Augusto] condenou ao exílio o poeta Ovídio, ou Nasão, pelo motivo de ter composto os três livros da *Ars amatoria*.” – *Nam poetam Ouidium, qui et Naso, pro eo, quod tres libellos amatoriae artis conscripsit, exilio damnauit.*

<sup>19</sup> Hier. *Chron.* 171 g: “O poeta Ovídio morreu no exílio e foi enterrado perto da cidade de Tomos.” – *Ouidius poeta in exilio diem obiit et iuxta oppidum Tomos sepelitur.*

afirmações feitas pelo eu-poético, revelam uma confusão entre autor-empírico e personagem-autor construída no texto, uma imagem criada literariamente. Um exemplo disso é a abordagem de Delpeyroux (1993), que, embora discuta sobre questões de gêneros literários, ao atribuir aos *Tristia* um caráter autobiográfico, deixa transparecer certa confusão em passagens como “Ovídio, escrevendo suas *Cartas de exílio*, os *Tristia* e as *Pônticas*, faz coincidir na pessoa de *ego* sua *persona* poética e seu **eu real**” (1993: 181, grifo nosso).<sup>20</sup> Mesmo em alguns trabalhos mais recentes de revalorização dos *Tristia*, não se empreendeu claramente a distinção entre essas duas categorias.

Hardie (2006b: 1, grifo nosso), por exemplo, parece igualar vida e poesia ao atribuir às coletâneas ovidianas de exílio um caráter confessional de autoexpressão do poeta:

A vida alcançou o poeta quando Ovídio foi enviado para o exílio às margens do Mar Negro em 8 d.C. A partir de então, ele se voltou para uma **dolorosa autoexpressão** nas cartas versificadas do exílio. [...] essas **obras confessionais** na primeira pessoa do singular foram longamente desprezadas como inferiores; sua auto-obsessão repetitiva não foi compreensivelmente lida como a **história de uma alma em sofrimento**, mas tomada como um índice da expulsão de Ovídio do fértil jardim do fingimento poético.<sup>21</sup>

Além disso, ao comentar, em outro estudo, sobre a poesia de exílio ovidiana, Hardie (2006a: 283) ainda destaca: “A resposta faz com que o literário recaia no pessoal: não é sua poesia, mas sua própria pessoa, da vida real, que Ovídio deseja comunicar ao seu público”.<sup>22</sup> Outro exemplo dessa abordagem manifesta-se na introdução de Paes (1997) à sua tradução de elegias de Ovídio. Inicialmente, o autor comenta sobre a inexistência de sinceridade na lírica elegíaca e sobre a constituição de uma *persona*, de modo a mencionar inclusive os estudos de Veyne acerca da lírica de Propércio. Esclarecem-se o jogo poético e o pacto estabelecido entre leitor e texto, e a aparente “sinceridade” do eu-lírico é compreendida como um artifício poético. Porém, pouco depois, Paes (1997: 22, grifo nosso) afirma que

---

<sup>20</sup> *Ovide, écrivant ses Lettres de l'exil, les Tristes et les Pontiques, fait coïncider dans la personne de ego sa persona poétique et son moi réel.* No caso de considerar os *Tristia* uma obra autobiográfica, é importante destacar que se trata, na verdade, de uma autobiografia literária, já que se constrói no texto uma imagem de uma personagem Nasão poeta.

<sup>21</sup> *Life caught up with the poet when Ovid was sent into exile on the shore of the Black Sea in ad 8. Thereupon he did turn to a plangent self-expression in the verse letters from exile. [...] these confessional works in the first-person singular were for long dismissed as inferior; their repetitive self-obsession was not read sympathetically as the history of a soul in pain, but taken as an index of Ovid's expulsion from the fertile garden of poetic feigning.*

<sup>22</sup> *The answer collapses the literary into the personal: it is not his poetry but his own, real-life, person that Ovid wishes to communicate to his audience.*

já nos poemas de exílio, embora a mediação das convenções literárias continue a se fazer sentir desde a profusão de alusões mitológicas, **diminui grandemente a distância entre expressão e experiência** [...]. Com exprimir assim, na imediatez do **registro confessional**, o amargor de **vivências de ordem pessoal**, as *Tristes* vinham inaugurar um “novo gênero” na poesia da Antiguidade.

Diante de colocações desse tipo, buscamos exatamente a distinção de três figuras: o autor-empírico Públio Ovídio Nasão (ou autor de carne e osso), que nasceu no século I a.C., escreveu diversas obras literárias e que, das três categorias, é a única que não será objeto deste estudo;<sup>23</sup> o autor/*poeta* Ovídio (ao qual às vezes nos referimos por meio do adjetivo “ovidiano”), autor-implícito que se deixa entrever nas passagens de ironia e reflexão literária,<sup>24</sup> o qual se materializa em uma personagem-autor Nasão, imagem de autor/*poeta* depreendida do texto e nele construída; o eu-lírico ou eu-poético, voz que assume a primeira pessoa no discurso e que, nos *Tristia*, muitas vezes é o próprio Nasão (sobretudo como *relegatus*, às vezes como *mythologus*), mas também seu livro/carta. Ademais, já no plano do enunciado, observa-se que o eu-poético Nasão, enquanto *relegatus*, veste diversas máscaras, já que apresenta a si mesmo no texto como possuidor de diferentes imagens, metamorfoseando-se ora em bárbaro, ora em anti-herói épico, ora em poeta fracassado.

Holzberg (2006: 52), por exemplo, destaca que Ovídio, em sua obra, assume os mais variados papéis/*personae*: o de *poeta/amator*, nos *Amores*; o de escritor de cartas, nas *Heroides*; o de *praeceptor amoris*, na *Ars amatoria* e nos *Remedia amoris*; o de *mythologus*, nas *Metamorphoses*; o de *antiquarius*, nos *Fasti*; e o de *relegatus*, na poesia de exílio. Ora, por meio da presente pesquisa, pretende-se demonstrar que o eu-poético dos *Tristia*, esse *ego relegatus*, na verdade coexiste com outros papéis (ou *personae*): o papel de *mythologus*, nas elegias III, 9 e IV, 4, ao serem narrados os mitos de Medeia e de Ifigênia e o papel de *liber*, nas elegias III, 1 e V, 4, em que o livro/carta do exilado torna-se eu-poético. Além disso, o próprio papel de *relegatus* se desdobra em subpapéis: o de *indoctus poeta*, ao serem feitas considerações sobre a perda de *ars* e *ingenium* no contexto do exílio; o de (anti)-herói épico, ao equiparar-se a Ulisses e Eneias; o de *barbarus*, ao afirmar ter desaprendido o latim. Investigaremos, portanto, o funcionamento desses diversos papéis (e subpapéis) assumidos

---

<sup>23</sup> Quanto à questão da sinceridade (*fides*) na poesia lírica, Hernadi afirma (*apud* ACHCAR, 1994: 53): “A sinceridade do poeta, isto é, o tipo e o grau de correspondência entre sua personalidade real e sua imagem (implicada por suas “máscaras” favoritas), não tem qualquer relevância estética. Para o leitor casual, a convincente aparência de sinceridade é suficiente, e os melhores críticos estruturais sabem que seu trabalho se completa quando dão conta dos meios verbais através dos quais essa aparência foi suscitada com êxito”.

<sup>24</sup> A instância que definimos como “autor-implícito” aproxima-se das noções de *poeta* e *hidden author* propostas por Conte (respectivamente 1994 e 1996), as quais serão devidamente comentadas no princípio do Capítulo 1, bem como as demais categorias aqui mencionadas.

pelo eu-poético, a construção da personagem-poeta Nasão, uma imagem de poeta criada literariamente, e as suas relações com o texto, as manifestações de um autor-implícito Ovídio.

Nesse sentido, são notáveis, principalmente em passagens metapoéticas, as diferentes naturezas com que se apresentam as informações do próprio texto: ora são assumidas como verdadeiras e biográficas, e o texto, merecedor de crédito; ora demonstram-se brincadeira ficcional e criação literária. Assim, por um lado, Nasão ratifica em seus versos o caráter verdadeiro dos males e sofrimentos a que estava submetido no exílio, como se sua poesia pudesse ser compreendida como a expressão direta dos infortúnios vividos em Tomos. No entanto, em outros momentos, é assumido explicitamente o caráter fictício e inventivo das criações literárias, e a poesia é considerada mentira e ficção. Nesse sentido, o eu-poético distingue claramente a vida do autor e suas obras: “minha vida é moderada, a Musa, jocosa” – *uita uerecunda est Musa iocosa mea* (Tr. II, 354). Diante disso, o eu-poético, ao apresentar possibilidades distintas para a interpretação de seus versos, empreende uma reflexão altamente metaliterária sobre a possibilidade de diferentes recepções de um texto poético.

Desse modo, será possível demonstrar que o jogo ficcional das *personae* poéticas nos *Tristia*, associado ao sistema de autorreferências literárias metapoéticas e avaliações quanto às informações expostas no texto, constitui um dos elementos fundamentais de sofisticação e refinamento literário da obra. Sob esse aspecto, dada a influência da poesia helenística sobre a elegia romana,<sup>25</sup> é possível que os elementos de sofisticação ovidiana tenham tido como um dos modelos a ironia de Calímaco. Inclusive, podem ser estendidas e associadas ao jogo ficcional que observamos nos *Tristia* as colocações de Veyne (1985: 34-5) sobre a poética calímaciana:

Donde vem a *irony* de Calímaco [...]? De dizer ou de insinuar coisas contraditórias ao pé da letra e de reduzir sua responsabilidade ao que ele disse literalmente [...]. Uns “verão a brincadeira” (mas havia brincadeira ali?) e outros tomarão o texto ao pé da letra; o poeta, por sua vez, brincava ou era sério? Nem uma coisa nem outra [...]. Calímaco fundou uma estética sobre um fato semiótico: a independência da significação literal; [...] um texto que, longe de ser um espelho da realidade, é equívoco até a vertigem; uma escritura que não se basta uma vez que não exprime nada...

Ademais, ao destacar o pacto ficcional e o caráter de construto literário do gênero da elegia erótica romana, Veyne (1985: 61) afirma que “os elegíacos não são sérios; comportam-se como se fossem cenaristas de sentimentos que fingem viver em seu próprio nome”. Isso é reforçado pela citação de Boucher, segundo a qual “o epíteto *iucundum* indica o que o público

---

<sup>25</sup> As origens helenísticas da elegia amorosa romana são discutidas, por exemplo, por Day (1938).

esperava da elegia: não alguma confiança, alguma participação numa aventura espiritual, mas um prazer estético: a brincadeira é um traço da poesia pessoal em Roma” (*apud* VEYNE, 1985: 62). Ora, o *lusus* ovidiano nos *Tristia* parece fundar-se nesses mesmos princípios, embora se trate de elegia de exílio.<sup>26</sup>

Assim, embora o estudo de Veyne centre-se na elegia amorosa e aborde mais amplamente os textos de Propércio e Tibulo, várias das características do gênero aplicam-se também à elegia de exílio ovidiana. São exemplos disso o papel semiótico da elegia, segundo o qual o “Ego” consiste em um construto literário que não corresponde ao mundo real nem deve ser tomado como expressão confessional; a própria definição da elegia romana como uma “poesia que só requer o real para abrir uma fenda imperceptível entre ele e ela; uma ficção que, ao invés de ser coerente consigo mesma e de fazer concorrência desse modo com o cartório de registro civil, desmente-se a si mesma” (VEYNE, 1985: 10); e o fato de que “o poeta se apresenta mascarado, ironiza, zomba; tudo é irregular e dissimétrico” (VEYNE, 1985: 56).

Além disso, a fim de evitar uma interpretação dos *Tristia* puramente biografista, partimos da distinção entre o autor-empírico Públio Ovídio Nasão, o autor-implícito Ovídio, espécie de autoconsciência que observa a formação do texto de fora, e o eu-poético (ora o livro/carta de Nasão, ora Nasão como *mythologus*, ora Nasão como *relegatus*).<sup>27</sup> A isso ainda se soma o fato de que, nos *Tristia*, quando o eu-poético Nasão assume a *persona* de *relegatus*, ele representa a si mesmo, no âmbito do enunciado, utilizando diversas máscaras.

Essas três categorias (autor-empírico, autor-implícito e eu-poético) podem ser claramente observadas nas *Heroides*, em que há um autor-empírico Públio Ovídio Nasão,

---

<sup>26</sup> É interessante notar que Veyne, apesar de reforçar o jogo humorístico e ficcional que estrutura a elegia erótica romana, realiza, todavia, uma leitura biografista e psicologizante das elegias de exílio ovidianas: “Ninguém jamais acreditou, nós o dissemos, que Ovídio tenha de forma alguma contado sua vida em seus *Amores*: sua poesia denota muito o humor e o quadro dos costumes; Ovídio é, entretanto, o único dentre nossos três poetas [Propércio, Tibulo e Ovídio] do qual sabemos que teve paixões em sua vida: ele mesmo no-lo diz, muito contra a sua vontade, em seus poemas de exílio, onde, resignando-se a perder o que já estava perdido, confessa o que dificilmente poderia negar” (VEYNE, 1985: 102).

<sup>27</sup> Eco (1994) também distingue para uma obra literária três instâncias: “autor-empírico”, “autor-modelo” e “narrador”. O autor-empírico consiste na pessoa física que escreve a história e que, por pertencer ao mundo real, escapa ao âmbito do texto. O narrador, por sua vez, é a voz que assume a primeira pessoa. Finalmente, entre essas duas categorias, o estudioso insere o autor-modelo, definido como simétrico do leitor-modelo. Trata-se de uma “voz anônima” (ECO, 1994: 20), frequentemente identificada com o estilo, e que “se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo” (ECO, 1994: 21). O leitor-modelo, por sua vez, é definido como “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. Um texto que começa com ‘Era uma vez’ envia um sinal que lhe permite de imediato selecionar seu próprio leitor-modelo, o qual deve ser uma criança ou pelo menos uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável” (ECO, 1994: 15). Embora não sigamos, no presente trabalho, a terminologia de Eco, o conhecimento de seus conceitos foi inspirador para o estabelecimento de nossa própria categorização.

pessoa física; há, para cada epístola, um eu-poético diferente (Penélope, Dido, Medeia, Safo e outros); e, por fim, um elemento coesivo e organizador de todas as epístolas, que permite que elas sejam reunidas em uma mesma coletânea, que as caracteriza estilisticamente e que as identifica como possuidoras do mesmo autor das outras obras ovidianas, de modo a constituir-se um “autor” Ovídio. O estudo aqui proposto parte exatamente da identificação dessas categorias nos *Tristia*: um autor-empírico, que não será objeto de estudo; um autor Ovídio, que se materializa na personagem-poeta Nasão, e o eu-poético (ora o Nasão *relegatus*, ora o Nasão *mythologus*, ora o livro ou a carta de Nasão antropomorfizados).

Segundo uma perspectiva do sujeito lírico como construto literário, Achcar (1994: 43) problematiza a “concepção romântica de sinceridade como verdade poética”, ainda hoje existente, e destaca que é “muito frequente o entendimento de sinceridade como *correspondência* (alguma forma de correspondência, psicológica, sociológica, filosófica) entre o eu-lírico e a experiência extrapoética do poeta”. Considerando tal orientação inadequada ao estudo da lírica greco-latina, o estudioso retoma as reflexões de Archibald W. Allen (1950) quanto à aproximação de sinceridade à *fides* da retórica antiga, isto é, um “pacto de lealdade” entre a obra e o público: “*Fides*, pois, se associa ao ‘efeito de verdade’ (*ueritatem*) que o discurso deve produzir, não à sua verdade relativamente à personalidade do autor” (ACHCAR, 1994: 44). Com base, por sua vez, nas contribuições da linguística, Achcar (1994: 48) define o eu-lírico como um “enunciador fictício, e sua enunciação mimetiza um enunciado de realidade”. Com isso, são diferenciados o emissor real (ausente, segundo o estudioso, na lírica), o eu do enunciado e, finalmente, um “emissor estrutural”, postulado pela ficção “existencial” da lírica, que, na verdade, consiste em uma *persona* do emissor real. Assim, Achcar (1994: 50) defende “não que o sujeito lírico seja real, mas sim que o sujeito real se traduz ficticiamente em sujeito lírico. [...] o poeta lírico será sempre um  *fingidor*, ainda que o eu-lírico finja a *dor* que ele, poeta (quem saberá?) *deveras sente*”.

A distinção entre “autor” e “personagem”, “homem” e “papel”, também foi o ponto de partida de Videau-Delibes (1991) no estudo dos *Tristia*, mas seu propósito central consistiu na busca de especificidades do gênero da elegia romana. Ao comparar as elegias dos cinco livros dos *Tristia* com textos da elegia amorosa romana, a estudiosa evidenciou uma continuidade temática e estilística entre eles, mas também divergências e elementos exteriores vindos da

epopeia. Além disso, suas análises destacaram a existência de uma poética de ruptura nos *Tristia*, marcada por termos opostos de uma dualidade.<sup>28</sup>

Williams, por sua vez, ao apontar a duplicidade da *persona* poética ovidiana na poesia de exílio, refere-se, citando o título da obra de Fränkel, à sua “condição ambígua como ‘poeta entre dois mundos’, Roma e Tomos” (WILLIAMS, 2006: 234),<sup>29</sup> e identifica uma “perda de centro no eu-poético ovidiano de exílio” (WILLIAMS, 2006: 238).<sup>30</sup> Além disso, nota contradições entre as descrições ovidianas de exílio e os registros históricos acerca de Tomos (fontes de Heródoto e de Estrabão), de modo a observar distorções e exageros na construção do espaço de exílio, que poderiam comprovar seu caráter de criação ficcional. Para Williams, porém, tais distorções constituem a expressão de uma *persona* poética cuja crise interna manifesta-se por meio de hipérboles, e as descrições espaciais apenas refletem esse exagero.

O estudo aqui proposto não pretende investigar a veracidade do exílio ovidiano ou das informações presentes nas elegias, mas analisar as diferentes manifestações do eu-poético e as relações que ele estabelece com o texto e as informações nele veiculadas. No que diz respeito às informações apresentadas como biográficas, não se deseja averiguar sua veracidade, mas abordá-las tendo como pressuposto a existência de uma diferença entre realidade vivida e realidade da obra. Dessa forma, há que se considerar que, no ato artístico, “a realidade vivida [...] é transposta para um outro plano axiológico (o plano da obra)”, de modo a se poder afirmar que “o ato estético opera sobre sistemas de valores e cria novos sistemas de valores” (FARACO, 2005: 38).

Quanto às diferentes manifestações do eu-poético, mais do que duplamente cindido, como propõe Videau-Delibes (1991), ele parece fragmentar-se em diversas facetas, cuja identificação e descrição serão objeto de pesquisa. Além disso, a contraposição entre informações mitológicas, informações apresentadas como biográficas e autorreferências literárias nas elegias esclarecerá o jogo ficcional da obra. Assim, será possível evidenciar a sofisticação literária e o refinamento ficcional nas elegias de exílio dos *Tristia*, de modo a se minimizar o estigma de obra literária inferior que a crítica muitas vezes lhe imprimiu.<sup>31</sup>

A isso ainda se soma a importância dos *Tristia* enquanto obra considerada precursora

---

<sup>28</sup> Quanto ao espaço, por exemplo, o conceito de ruptura aplicou-se à descrição do universo do exilado, que se encontra em um lugar definido em oposição a Roma. Similarmente, no âmbito das personagens, também se observa a oposição entre dois estados diferentes, que distinguem os traços característicos do eu-lírico e do seu talento poético antes e depois das circunstâncias do exílio, bem como suas relações de amizade.

<sup>29</sup> [...] *ambiguous condition as ‘a poet between two worlds’, Rome and Tomis.*

<sup>30</sup> [...] *loss of centre in Ovid’s exilic self.*

<sup>31</sup> Dentre os estudos recentes de revalorização dos *Tristia*, merecem destaque, em âmbito nacional, os trabalhos de Prata (2002, 2007), a respeito do intertexto épico presente na obra, e o estudo de Carrara (2005), sobre a presença da figura da “dissimulação” no livro II dos *Tristia*.

do gênero poesia de exílio. Claassen (2009: 174) defende que Cícero e Ovídio podem ser vistos como os iniciadores da literatura de exílio, na medida em que os tópicos ciceronianos de lamentação são continuados por Ovídio. No entanto, enquanto Cícero escreveu cartas em prosa, Ovídio compôs, em versos, elegias em forma de cartas. Além disso, Williams (2006: 234) esclarece que, apesar dos paralelos entre as descrições ciceronianas e ovidianas dos sentimentos de um exilado, em Cícero estão ausentes as tensões mais introspectivas que se manifestam na resignação ovidiana ao exílio como uma condição permanente.

Ingleheart (2011: 1) também considera Ovídio como precursor da tradição ocidental do exílio do autor e acrescenta que ele “é o primeiro exemplo de um exilado cuja identidade primária é aquela de um escritor”,<sup>32</sup> podendo ser considerado o protótipo do poeta banido. Ainda que atribua a Ovídio o estatuto de arquétipo da literatura de exílio, a estudiosa também destaca o importante papel da prosa consolatória helenística escrita por filósofos na constituição de um discurso de exílio, bem como o da poesia de Alceu (VI a.C.), que, embora tenha sido exilado, não gerou tantas respostas literárias posteriores. De acordo com Ingleheart (2011: 11), “o discurso de exílio tem uma poderosa ressonância emocional em várias épocas e culturas, e por isso continua a ser apropriado pelas pessoas em uma variedade de situações diferentes”.<sup>33</sup> Nesse sentido, o livro organizado pela estudiosa contém uma série de ensaios mostrando a presença, na literatura posterior, de elementos tipicamente ovidianos, como a compreensão do exílio como uma forma de morte e a relação entre poesia e política. Assim, pode-se dizer que a poesia de exílio ovidiana, de certa forma, estabeleceu as diretrizes da literatura de exílio. Ecos do exílio de Ovídio, segundo o livro de Ingleheart (2011), podem ser notados em Dante, Petrarca, Du Bellay, Milton, Victor Hugo, Pushkin, bem como em diversas obras do século XX, quando “o retrato de um autor que foi punido com o exílio por causa de seus escritos tem fortes ressonâncias contemporâneas para um século que testemunhou numerosos regimes autocráticos e repressivos, nos quais o exílio e a censura eram ferramentas comuns de controle político” (2011: 16).<sup>34</sup>

Também André (1992) oferece um panorama da presença do tema do exílio na literatura, atribuindo a Ovídio o papel de cantor, por excelência, do exílio (1992: 37). Ele comenta primeiramente sobre a presença da temática na literatura grega, considerando Ulisses

---

<sup>32</sup> *Ovid is the earliest example of an exile whose primary identity is that of a writer.*

<sup>33</sup> *The discourse of exile has a powerful emotional resonance in many times and cultures, and for that reason continues to be appropriated by people in a variety of different situations.*

<sup>34</sup> *The portrait of an author who was punished with exile for his writing has strong contemporary resonances for a century which witnessed numerous autocratic, repressive regimes in which exile and literary censorship were common tools of political control.*

a figura mais representativa do exilado na história da literatura (1992: 59), e, depois, já em contexto romano, destaca o tema do exílio nas cartas de Cícero e nas consolações e poemas de Sêneca (1992: 71). No entanto, afirma que é em Ovídio que “se encontram reunidos os elementos fundamentais que, em séculos posteriores, virão a caracterizar esse gênero de literatura” (ANDRÉ, 1992: 82).<sup>35</sup> A partir daí, evidencia a presença ovidiana na poesia medieval, seja pelo recurso à sua figura como *exemplum* mitológico, seja pela imitação de algumas das elegias das suas obras de exílio (1992: 83). O estudioso cita uma série de escritores da época que tiveram como modelo as obras ovidianas de exílio, como, por exemplo, Teodulfo de Orleans (século VIII), bispo e poeta da corte de Carlos Magno que escreveu, em dísticos elegíacos, um poema *De suo exilio*; Ermoldo Nigélio (século VIII), que, desterrado em Estrasburgo, escreve uma carta ao rei Pepino IX, tal como Ovídio escrevera a Augusto; Hildebert de Lavardin (século IX) e ainda muitos outros. Além disso, são mencionadas as *Rimas* e as cartas de Dante, expulso de Florença por motivos políticos, bem como os escritos de Petrarca em que se manifesta uma autoconsciência de desterrado. Depois de apresentar também um panorama dos principais autores de obras com temática de exílio no período renascentista, com particular destaque para Joachim du Bellay, no século XVI, André (1992) dedica as partes restantes de seu livro à investigação do tema e dos *tópoi* do exílio na poesia neolatina do humanismo português, em especial nas obras de Henrique Caiado, António de Gouveia e Diogo Pires, a fim de estabelecer um diálogo entre a poesia de exílio ovidiana e a tradição humanista.

Os *Tristia* parecem de tal modo ter fundado uma tradição da literatura de exílio, que até mesmo na literatura brasileira é possível identificar elementos que dialogam com a poesia ovidiana dos *Tristia*. A título de exemplo, observe-se a análise de Alcides (2003: 77-108) acerca da poesia do árcade Cláudio Manuel da Costa, em especial no que diz respeito ao prólogo às suas *Obras*. De caráter programático, o prólogo de Cláudio Manuel pode ser denominado “pôntico”, na medida em que se compõe a partir de uma “colagem de alusões ovidianas” (ALCIDES, 2003: 93). Nele se verificam diversos temas e *tópoi* presentes nas

---

<sup>35</sup> O estudioso lista uma série de traços ou *tópoi* da literatura de exílio que foram definidos pela obra de Ovídio: “as causas do desterro e a afirmação de inocência; a consciência do tempo e do espaço, aliada à descrição da viagem, tempestuosa, como símbolo da distância intransponível que separa da origem; a caracterização disfórica da situação em terra alheia – paisagem inóspita e árida, clima insuportável, insegurança, isolamento linguístico, solidão, doença, velhice; busca de exemplos míticos ou históricos na tentativa da sua emulação; oscilação permanente entre a esperança e o desalento; presença da morte, como termo de comparação, como imagem obsessiva ou como desejo; funcionalização da memória, elemento dominante no processo de criação poética, mas também elo, ora de conflito, ora de confusão, com o real; por fim, concepção paradoxal e contraditória do canto, lugar de refúgio e de sofrimento, vínculo de lembrança da dor e da sua superação, espaço de morte e semente de imortalidade” (ANDRÉ, 1992: 82-83).

elegias de exílio, como, por exemplo, o pedido de indulgência aos leitores, a referência às dificuldades de Ovídio em compor versos em meio à tempestade que atingia seu navio rumo a Tomos e o entorpecimento do engenho do poeta. Com base nisso, Alcides (2003: 94) considera que as alusões ovidianas no prólogo de Cláudio Manuel estabelecem uma “clave” de leitura para os poemas que se seguem, de modo que, assim como Ovídio, o poeta árcade adota uma *persona* de exilado, mas exilado na própria pátria: “Foi a terra e a grosseria de seus habitantes que fizeram entorpecer o engenho de Cláudio Manuel, só que essa terra e essa gente não lhe eram estranhas, como a Cítia e os getas para Ovídio; era sua pátria” (ALCIDES, 2003: 101).

Diante desses significativos exemplos, observa-se que os *Tristia* não somente fundaram uma tradição de poesia de exílio, mas também são constantemente retomados por meio de uma longa história de recepção da obra. Com isso, a poesia de exílio ovidiana é continuamente ressignificada, e o “mito” do exílio é recriado, de modo que o poeta, morto metaforicamente pelo exílio, mantém-se vivo ainda hoje, imortalizado graças à literatura.

Esta dissertação compõe-se de três capítulos. O primeiro deles (“As diversas texturas do eu”) contém uma introdução teórica acerca das noções de eu-poético/*persona* e máscara e acerca da existência de diferentes níveis enunciativos na poesia elegíaca, de modo a ser possível distinguir, nos *Tristia*, um eu-exilado personagem (no plano do enunciado), um eu-poético exilado (no plano da enunciação) e uma imagem de poeta criada no interior da própria obra. O capítulo esclarece que o eu-poético Nasão assume a *persona* de *relegatus* (na maioria das elegias), mas também a *persona* de *mythologus*. Enquanto eu-poético exilado, ele ainda assume diversas máscaras ao longo da obra, metamorfoseando-se em várias figuras: em bárbaro, em poeta fracassado, em anti-herói épico. Além de caracterizar cada uma dessas “texturas” do “eu”, evidenciamos que esse jogo de múltiplas máscaras é perpassado pela ironia, na medida em que a descrição exposta no âmbito do enunciado frequentemente contradiz aquilo demonstrado pelo eu-poético no âmbito da enunciação. Na caracterização de cada uma das facetas do “eu”, são aprofundados aspectos a ela vinculados, de forma que o capítulo aborda questões como a pena de exílio e a sua representação metafórica na obra (eu-poético exilado); os povos bárbaros, a barbárie da região do Ponto e a condição ambígua inerente ao caráter de estrangeiro do exilado (máscara de bárbaro); reflexões sobre poemas, escrita poética e contexto de produção poética (máscara de poeta fracassado); relações entre

os gêneros épico e elegíaco e inversão com efeito paródico dos gêneros elevados (máscara de anti-herói épico). A partir disso, observa-se que a instância do “eu” nos *Tristia* se apresenta em constante metamorfose.

O segundo capítulo (“As diversas faces do texto”) aborda as diferentes naturezas com que as informações apresentam-se no texto: ora como biográficas e verdadeiras, ora como de caráter mitológico ou como brincadeiras e gracejos literários. A partir disso, analisamos os elementos que contribuem para o efeito de verdade do texto (por exemplo, o uso do gênero epistolar e a presença de informações apresentadas como biográficas) e aqueles que assinalam seu caráter ficcional (o emprego do gênero elegíaco, os símiles mitológicos, as hipérboles e os comentários metapoéticos). Ou seja, o capítulo enfoca a tensão entre realidade e ficção, com base no estatuto que o eu-poético atribui às informações presentes no texto. Por um lado, ele propõe uma leitura de suas elegias amorosas (em especial, da *Ars amatoria*) baseada na ficção, de modo a distinguir claramente a poesia da vida do autor. Por outro lado, no entanto, o eu-poético reclama a veracidade dos acontecimentos narrados nas elegias de exílio, consideradas um espelho de seu autor. Ao mesmo tempo, porém, as próprias descrições do lugar de exílio e a forma como a situação é apresentada, por mais que o eu-poético garanta seu estatuto verídico, desmentem sua realidade e transportam a situação para o plano ficcional. Assim, observa-se que também o texto se metamorfoseia, oscilando entre vida e poesia e entre realidade e ficção. Com isso, o capítulo empreende discussões acerca da relação entre realidade e ficção no texto poético, destacando as reflexões de caráter metaliterário presentes na obra.

Depois de os capítulos anteriores terem demonstrado a multiplicidade que perpassa a construção do eu-poético e do texto, o terceiro capítulo (“Metamorfoses do Eu e do Texto”) relaciona essas duas categorias, destacando os posicionamentos do “Eu” diante do “Texto” e, sobretudo, as transformações sofridas por cada um deles. Nasão, personagem-poeta, transforma-se em exilado, mas também em sua própria obra, bem ao modo do *tópos* da imortalização por meio da literatura. Assim, o *liber* é personificado e passa a constituir uma das máscaras que integram o jogo ficcional dos *Tristia* e, mais do que isso, torna-se ele próprio eu-poético de algumas elegias. Com isso, nota-se que a obra de exílio, como uma espécie de continuação das *Metamorfoses*, de Ovídio, transforma o seu próprio autor em personagem literária.

## Sobre a tradução

Ao fim, apresentamos nossa tradução das elegias selecionadas para análise, feita a partir do texto estabelecido por Jacques André na edição *Les Belles Lettres*. O *corpus* integra as elegias I, 1; I, 5; I, 7; I, 11; II, 349-62; III, 1; III, 2; III, 7; III, 9; III, 10; III, 14; IV, 1; IV, 4; IV, 10; V, 1; V, 4; V, 12 e V, 14 dos *Tristia*, selecionadas pelo fato de apresentarem reflexões sobre a escrita e a própria poesia por meio de comentários metapoéticos, podendo evidenciar mais claramente as relações entre eu-poético e texto e definir de modo mais preciso a imagem construída da personagem-autor Nasão.

Existem, para o português, quatro traduções dos *Tristia*, duas completas e duas parciais, bastante diferentes entre si. A de Augusto Velloso (1940), que se denomina “literal”, consiste em uma tradução completa da obra, mas de caráter didático, uma espécie de glosa do texto latino com o objetivo de orientar a leitura do texto de origem. Muitas vezes, ela mantém a ordem dos períodos em latim, quase que vertendo palavra por palavra para o português. A tradução de José Paulo Paes (1997), por sua vez, é parcial, contemplando apenas oito elegias: I, 1; I, 11; III, 2; III, 9; III, 14; IV, 8; IV, 10 e V, 7. Trata-se de uma tradução poética e metrificada, na qual o dístico elegíaco foi recriado por pares de versos de catorze e doze sílabas poéticas. Também é parcial a tradução presente na dissertação de Daniel Peluci Carrara (2005), que contempla todo o livro II dos *Tristia*. Por fim, a tradução completa mais recente, da tese de Patrícia Prata (2007), propõe-se a servir de apoio à leitura intertextual com a *Eneida* empreendida pela estudiosa. Trata-se de uma tradução acadêmica, verso a verso, não metrificada e sem o objetivo de manter no português os recursos estéticos do texto de origem.

Nossa presente tradução, embora sem pretensões literárias, tenta destacar alguns elementos poéticos da obra e do estilo ovidianos, como o uso frequente de aliterações, figuras etimológicas, trocadilhos e jogos de palavras. Ela foi feita em versos livres, de modo a possibilitar a remissão ao texto latino por meio da correspondência na numeração dos versos, e acrescida de notas explicativas, ao fim do texto, as quais buscam esclarecer aspectos culturais, históricos, linguísticos e literários referentes à obra. As notas foram elaboradas com base tanto em textos e fontes da Antiguidade, quanto a partir da consulta de comentários ou notas de edições modernas dos *Tristia*, como os de André (2008), Bonvicini (1999), Lechi (2012), Wheeler (1996). A grafia dos nomes presentes na tradução segue o *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*, de José Pedro Machado (2003). Para os nomes ausentes nos verbetes desse dicionário, seguiu-se a grafia proposta por Saraiva (2006).

Além disso, sempre que necessário para dotar o texto em português de maior fluidez e leveza, características do gênero elegíaco, não foram seguidas, no português, as estruturas ou formas do texto latino ao pé da letra,<sup>36</sup> embora se tenha buscado, em todas as opções realizadas, a convergência entre língua de origem e língua de chegada. Isso pode ser exemplificado pela transformação da voz passiva, às vezes, na tradução, em voz ativa; ou pela substituição de advérbios por adjetivos, a fim de, em ambos os casos, garantir maior clareza e força expressiva ao texto. No entanto, ainda que em geral tenha-se preferido a ordem direta das orações em português, algumas vezes foram feitas inversões ou mudanças na ordem dos termos, seja para obter efeitos sonoros, seja para colocar em posição de destaque alguma palavra ou expressão.

Ademais, considerando-se que a tradução cristaliza uma interpretação da obra, a presente tradução tenta demonstrar os aspectos teóricos que desenvolvemos em nossa análise dos *Tristia*, em especial o jogo de máscaras assumidas pelo eu-poético e as várias *personae* existentes. Se, por um lado, os escritos elegíacos são caracterizados como *levis*, *mollis* ou *suavis*, pareceu-nos adequado adotar, às vezes, um tom de maior leveza e uma linguagem mais fluida. Por outro lado, porém, uma vez que Nasão frequentemente se transfere para o universo épico, foi usada, em outros casos, linguagem mais elevada e solene. Desse modo, a tradução das elegias selecionadas pretendeu destacar o jogo ficcional e irônico presente na obra e, ao mesmo tempo, oferecer um texto em português que pudesse recriar alguns aspectos poéticos do original. A esse respeito, em alguns momentos de nossa análise da obra, são também comentadas certas opções tradutórias realizadas e os efeitos pretendidos por meio delas.

---

<sup>36</sup> Nesse sentido, já na Antiguidade, Horácio, em sua *Epistula ad Pisones* (v. 133-134), critica as traduções feitas palavra por palavra: “nem, servil tradutor, cuidarás de verter palavra por palavra” – *nec uerbo uerbum curabis reddere fidus / interpres* [...].

## CAPÍTULO I

### AS DIVERSAS TEXTURAS DO EU

Um dos elementos constituintes do jogo ficcional existente nos *Tristia*, de Ovídio, consiste na fragmentação e multiplicação de *personae* e máscaras que perpassam a voz poética em primeira pessoa presente no texto, de modo que esse “eu” adquira as mais variadas texturas. Ou seja, essa voz em primeira pessoa, que iremos a partir de agora designar por “eu-poético” (o correspondente ao narrador, em um texto em prosa), assume diversas facetas ao manifestar-se na obra.

Como é usual no gênero elegíaco – tanto na elegia amorosa, primeiramente praticada por Propércio e Tibulo, aos quais se seguiu Ovídio, quanto na elegia de exílio, de certo modo, inaugurada por Ovídio –, esse eu-poético que se expressa em primeira pessoa é referido pelo nome do autor. Assim, o amante de Cíntia é Propércio, o de Délia é Tibulo, o de Corina é Nasão (o nome completo de Ovídio era Públio Ovídio Nasão). Também nas elegias de exílio, o relegado se nomeia Nasão. Ora, embora em textos de caráter não-ficcional seja possível identificar o sujeito da enunciação (neste caso, o eu-poético) com a pessoa que produz o texto, essa correspondência não é válida nos textos ficcionais (SANTOS & OLIVEIRA, 2001: 2).

Portanto, convém distinguir, nos textos literários, dois níveis de enunciação (SANTOS & OLIVEIRA, 2001: 3):<sup>37</sup> um nível de enunciação ficcional, cujo sujeito/“eu” (aquele que cria o enunciado) é o narrador ou o eu-poético; um nível de enunciação não-ficcional, cujo sujeito é o autor, a pessoa de carne-e-osso que compôs o texto, a quem chamaremos “autor-empírico”, de acordo com a nomenclatura de Eco (1994: 17). Desse modo, é preciso que esteja clara a diferença entre essas duas instâncias, sobretudo porque “os livros escritos na primeira pessoa podem levar o leitor ingênuo a pensar que o ‘eu’ do texto é o autor. Não é, evidentemente; é o narrador, a voz que narra” (ECO, 1994: 19-20). Diante disso, essa categoria do autor-empírico, exterior à obra literária, o Públio Ovídio Nasão, que viveu no século I a.C. e morreu – talvez exilado – no século I d.C., que escreveu inúmeras obras, entre elas, os

---

<sup>37</sup> Compreende-se aqui enunciação como o “ato produtor de linguagem verbal, a ação de produzir enunciados” (SANTOS & OLIVEIRA, 2001: 1). Observe-se que, a essa definição do termo, acrescentam-se ainda as seguintes noções: “a enunciação é a colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização” (BENVENISTE *apud* FIORIN, 2004: 162) e “a instância linguística logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado, o qual comporta seus traços e marcas” (GREIMAS & COURTÉS *apud* FIORIN, 2004: 162). Os enunciados, por sua vez, são os produtos do ato de dizer, “as realizações linguísticas concretas” (FIORIN, 2004: 161).

*Tristia*, não será objeto do presente trabalho. Na verdade, o que se pretende investigar é como, no nível da enunciação ficcional, interna, portanto, à obra, ocorre a multiplicação do “eu”.

Para tal, devem-se antes esclarecer alguns conceitos que serão utilizados. O primeiro deles diz respeito à noção de narrador (que chamaremos de eu-poético nos *Tristia*, já que não se trata de uma obra em prosa). Segundo Santos & Oliveira (2001: 4), o narrador é um “ser de papel”, uma “categoria textual à qual cabe a tarefa de enunciar o discurso”. Como voz que se expressa em primeira pessoa no texto, o narrador/eu-poético constitui-se como sujeito ou “eu da enunciação”. Por sua vez, existe também um sujeito ou “eu do enunciado”, que é o “ente que desempenha a ação à qual o enunciado faz referência” (SANTOS & OLIVEIRA, 2001: 2).<sup>38</sup> Todavia, apesar dessa distinção, é usual ocorrer nos textos ficcionais, em especial naqueles em primeira pessoa, um imbricamento de vozes, pois “o narrador também pode ser personagem”, de modo que, “além de sujeito da enunciação ficcional, também é o sujeito de muitos enunciados” (SANTOS & OLIVEIRA, 2001: 3). Com isso, observa-se uma “multiplicação dos sujeitos ficcionais”, na medida em que o narrador – sujeito da enunciação – se desdobra em personagem – sujeito do enunciado: “há um ‘eu’ que narra, e um ‘eu’ que é narrado” (SANTOS & OLIVEIRA, 2001: 17-18). Sob esse aspecto, considerando-se o funcionamento dos *Tristia*, pode-se pensar em um eu-poético Nasão, que assume a primeira pessoa nas elegias (eu da enunciação, que narra), o qual assume as *personae* de *relegatus* ou *mythologus*, e em uma personagem Nasão (eu do enunciado, que é narrado), o qual, como veremos, é representado na obra com várias máscaras (bárbaro, poeta fracassado, anti-herói épico). Essas duas instâncias, porém, aparecem muitas vezes fundidas, de forma que, mesmo sabendo de sua existência, nem sempre sua identificação será precisa e estanque.

Além dessa distinção entre um eu do enunciado e um eu da enunciação, personagem e eu-poético, é possível reconhecer, no próprio âmbito da enunciação dos *Tristia*, a existência de dois níveis textuais diferentes, de modo bastante similar ao que Holzberg (2002) e Conte (1994) descreveram com relação ao funcionamento da elegia amorosa ovidiana. Segundo Holzberg (2002: 46), o “narrador” em primeira pessoa e “herói” dos *Amores*, de Ovídio, desempenha um duplo papel: ele funciona simultaneamente como poeta elegíaco (*poeta*) e amante elegíaco (*amator*). Assim, o enredo dos *Amores* expõe as relações do amante elegíaco

---

<sup>38</sup> Para exemplificar “eu do enunciado” e “eu da enunciação”, os autores utilizam a seguinte frase do livro *Dom Casmurro*: “Capitu deu-me as costas, voltando-se para o espelhinho” (ASSIS, 2008: 966). E afirmam: “Não é difícil perceber que o sujeito do enunciado é, aqui, Capitu. Capitu é o agente que pratica as ações de dar as costas e voltar-se para o espelho – ações referidas no enunciado. Mas quem é o sujeito da enunciação? Quem afirma que ‘Capitu deu-me as costas...’? Quem está narrando a cena? Quem é esse ‘eu’ a quem Capitu dá as costas? O leitor de *Dom Casmurro* sabe que o nome desse eu é Bentinho, o narrador do livro” (SANTOS & OLIVEIRA, 2001: 2-3).

(*amator*) com sua *puella*, com base em uma série de *tópoi* (como, por exemplo, a invencibilidade do amor, o *seruitium amoris*, a *militia amoris*, o sofrimento amoroso, a infidelidade da *puella*), de modo a se constituir, num primeiro plano, como uma história de amor e sofrimento para o *amator*, como é usual no gênero. Todavia, em outro nível textual, o do *poeta*, essas mesmas experiências amorosas são entrevistadas como um construto literário artificial, e os *tópoi* são por vezes invertidos ironicamente ou levados ao exagero. Dessa forma, pela manipulação de elementos do código elegíaco, “esses poemas contêm não apenas um enredo erótico, mas também reflexões sobre poética” (HOLZBERG, 2002: 46),<sup>39</sup> o que destaca seu caráter metaliterário. Nota-se algo bastante similar também na poesia de exílio dos *Tristia*. No nível enunciativo do eu-poético exilado elegíaco, evidencia-se a construção de uma história do exílio, fundada nas desgraças e sofrimentos enfrentados pela personagem Nasão numa terra bárbara. Por sua vez, no nível enunciativo do *poeta*, manifesta-se uma autoconsciência literária que permite discussões acerca do fazer poético e da recepção literária.

As colocações de Conte (1994) são semelhantes. De acordo com o estudioso, na elegia amorosa ovidiana ocorre a separação, em dois níveis textuais diferentes, de duas funções que anteriormente coincidiam: “como amante, ele [Ovídio] compartilha o mesmo estatuto das outras personagens elegíacas; como poeta, ele domina o código e tira proveito desse privilégio para governar o jogo de personagens (CONTE, 1994: 47).<sup>40</sup> É exatamente por isso que Conte afirma que “a poesia de Ovídio tenta olhar a elegia, em vez de olhar com os olhos da elegia” (1994: 46),<sup>41</sup> do que resulta a ironia ovidiana, que é “o sinal de uma consciência crítica que observa a formação do texto do lado de fora e revela suas práticas implícitas” (CONTE, 1994: 47).<sup>42</sup> Em razão disso, as obras ovidianas mostram-se altamente metaliterárias, uma vez que, ao fazer literatura, despertam a atenção do leitor para o processo de construção do texto e para o código que determina as diretrizes do gênero elegíaco.

A esse respeito, merecem ainda ser lembradas as considerações de Conte (1996) ao analisar o *Satyricon*, de Petrónio, já que o estudioso distingue um “narrador mitomaníaco” e a categoria do *hidden author*, uma espécie de autoimagem implícita que Petrónio cria como autor de seu texto (e que, a nosso ver, parece se aproximar da categoria do *poeta* na elegia ovidiana). No *Satyricon*, Encólpio, o narrador em primeira pessoa, que frequentemente vincula a situações

---

<sup>39</sup> *These poems sustain not only an erotic plot but also a reflection on poetics.*

<sup>40</sup> [...] *as lover, he shares the same status as the other elegiac personas; as poet, he possesses the code and takes advantage of this privilege to govern the play of the personas from above.*

<sup>41</sup> *Ovid's poetry tries to look at elegy instead of looking with the eyes of elegy.*

<sup>42</sup> [...] *the sign of a critical consciousness that observes the text's formation from outside and reveals its implicit practices.*

literárias aquilo que viveu como personagem, identificando-se com papéis heroicos e personagens míticas, apresenta-se, segundo Conte (1996: 3), como um “narrador mitomaniaco”, que idealiza suas vivências ao transportá-las para o âmbito do mito literário. Essa figura do “narrador dramatizado”, isto é, “aquele que se apresenta no texto como diferente do poeta ou escritor e, nessa condição, exerce a função diegética” (BRANDÃO, 2005: 105-106), é diferente, portanto, da autoimagem do autor, que Conte denomina *hidden author*. Segundo ele, o *hidden author* é uma “autoimagem implícita que Petrônio cria como autor de seu texto. Também o leitor ideal, formando exatamente essa imagem do autor, isto é, concordando com ela, ganha forma no texto como um conjunto de valores em oposição àqueles de Encólpio” (CONTE, 1996: 22).<sup>43</sup> O estudioso ainda comenta sobre o fato de autor e narrador serem vozes em competição: “Uma voz, explícita, conduz a narrativa, ao expressá-la e interpretá-la [narrador]; a outra, como uma contravoz, alcança-nos apenas indiretamente: funciona como uma moldura externa, o único código de referência válido para avaliação [*hidden author*]” (CONTE, 1996: 22).<sup>44</sup> Nesse sentido, pode-se compreender o *hidden author* como uma espécie de autoconsciência que observa a formação do texto e seu funcionamento.

Ora, é precisamente essa distância entre o narrador Encólpio, mitomaniaco, e o *hidden author* que é responsável por instaurar no texto a ironia: “A sofisticada forma narrativa do romance petroniano explora exatamente a clara distinção entre autor e narrador. A ironia é gerada em função da disparidade entre os pontos de vista ativados na narrativa” (CONTE, 1996: 24).<sup>45</sup> Desse modo, enquanto Encólpio vê a si mesmo através dos mitos, o *hidden author*, junto com o leitor,<sup>46</sup> pode vê-lo de fora (num funcionamento bem semelhante ao da relação entre *amator* e *poeta* na elegia amorosa ovidiana). Com efeito, ao discutir esses dois níveis narrativos no romance, Conte menciona a elegia ovidiana e destaca que, na sua opinião, a diferença entre o “eu que age” (*experiencing 'I'*) e o “eu que narra” (*narrating 'I'*) em Petrônio não é tão significativa quanto na elegia de Ovídio: “em Ovídio, o duplo registro de vozes e o consequente efeito de desmascaramento das ficções é um traço metaliterário” (CONTE, 1996:

---

<sup>43</sup> *I have described as the 'hidden author' the implied self-image that Petronius creates as author of his text. The ideal reader too, by forming exactly this image of the author, that is by agreeing to it, takes shape in the text as a set of values in opposition to those of Encolpius.*

<sup>44</sup> *One voice, exposed, carries the narrative, expressing and interpreting it; the other, like a counter-voice, reaches us only indirectly: it functions like an external frame, the only valid code of reference for evaluation.*

<sup>45</sup> *The sophisticated narrative form of the Petronian novel plays precisely on the clear distinction between author and narrator. Irony is generated as a function of the disparity between the points of view activated in the narrative.*

<sup>46</sup> Para a percepção da ironia, no entanto, é necessária a colaboração de um leitor que atenda a certos requisitos, como perspicácia e educação literária adequada (CONTE, 1996: 35), isto é, um “leitor gramatofágico”, capaz de reconhecer e identificar as referências literárias (BRANDÃO, 2005: 179).

26).<sup>47</sup> De fato, no *Satyricon*, narrador e autoimagem implícita de autor são nitidamente diferenciáveis: o narrador é Encólpio; a autoimagem de autor é de Petrônio. Na elegia ovidiana, por sua vez, essas instâncias se misturam sob a mesma denominação, já que o eu-poético assume o nome do autor: Nasão.

Ora, a duplicidade entre *amator* e *poeta* descrita para a elegia amorosa ovidiana, conforme proposto por Conte (1994) e Holzberg (2002), parece-nos, na verdade, desdobrar-se sobre a instância do *poeta*, e não simplesmente em uma distinção entre *amator* e *poeta*. Sob esse aspecto, pode-se pensar em um nível textual em que é possível identificar diferentes facetas da personagem elegíaca: tanto uma personagem amante elegíaco (*amator*), quanto uma personagem poeta elegíaco (aquele amante que escreve versos à *puella* amada). Ou seja, há uma personagem de poeta que se manifesta no plano do enunciado e que ocupa o mesmo nível das outras *personae* presentes na obra, como a do amante elegíaco. Trata-se do âmbito da representação que o narrador (ou eu-poético, no caso da elegia) faz de si mesmo no texto, como personagem: ele é um apaixonado (*amator*), mas também um escritor de versos à sua amada (“poeta”). Por sua vez, em outro nível, o da enunciação, verifica-se outra instância, a do *poeta*, não mais como personagem, mas como voz que expressa a consciência metaliterária e que possui maior distanciamento em relação ao enunciado – trata-se da figura denominada *poeta* por Conte e por Holzberg (que, a nosso ver, aproxima-se da noção de *hidden author*). Essa última instância, embora não possa ser identificada isoladamente como personagem no texto, pode ser percebida nas passagens de ironia e reflexões metaliterárias.

Esses desdobramentos, no entanto, parecem adquirir maior complexidade e sofisticação nos *Tristia*, graças à multiplicação de máscaras, *personae* e “eus”-poéticos na obra. Diante disso, identificamos três diferentes níveis, responsáveis pelo estabelecimento do jogo ficcional na obra:<sup>48</sup> no nível do enunciado, as categorias que denominaremos máscaras, que são as diversas representações de Nasão exilado no plano do texto, enquanto eu do enunciado (bárbaro, poeta fracassado, anti-herói épico); no nível da enunciação ficcional, o eu-poético e suas *personae* (eu-poético Nasão, que assume as *personae* de *relegatus* e *mythologus*, eu-poético livro); por fim, a figura do *poeta* (ou autor-implícito), que domina o código elegíaco e

---

<sup>47</sup> *In Ovid the double register of voices and the consequent effect of the unmasking of fictions is a meta-literary trait.*

<sup>48</sup> É importante salientar que esses três níveis podem aparecer misturados ou sobrepostos no texto, sem que seja possível separá-los nas análises efetuadas. No entanto, julgamos importante apresentar sua distinção, pois é exatamente a identificação desses diversos níveis e “eus” que permite a compreensão do jogo de *personae* presente nos *Tristia*.

se expressa por meio de considerações metaliterárias ou nos procedimentos de efeito paródico e irônico.<sup>49</sup>

Essa última categoria aproxima-se das noções de *poeta* e *hidden author* apresentadas por Conte, constituindo-se como uma espécie de imagem de autor construída no interior da obra,<sup>50</sup> a qual designaremos por *poeta* ou “autor” e nomearemos Ovídio (em oposição a “Nasão”, que é o eu-poético ou personagem, e a “Públio Ovídio Nasão”, que é o autor-empírico). Essa imagem de autor, portanto, diz respeito a um fato literário, é um efeito do texto: “Todo texto possui certa forma de arranjo e organização da linguagem que remete a uma unidade de concepção” (SANTOS & OLIVEIRA, 2001: 15-16). E essa unidade de concepção relaciona-se também com aquilo que chamamos estilo, constituindo-se como um elemento unificador de todas as obras ovidianas, isto é, é o que permite que os *Tristia* sejam atribuídos ao mesmo autor das *Metamorfoses* ou da *Ars amatoria*. Assim, é possível entrever esse autor-implícito Ovídio, por exemplo, nas considerações de caráter metaliterário presentes nas elegias, na ironia e nos efeitos paródicos, traços de um estilo ovidiano.

Ora, essa figura do autor-implícito, que apenas se deixa entrever em algumas passagens, irá se materializar na obra em uma personagem-autor ou personagem-poeta. Sob essa perspectiva, pode-se pensar o autor como um sujeito ficcional: “o escritor não veicula apenas os textos que escreve, mas também o texto de si mesmo, no qual ele desempenha o *papel* de escritor. Nesse sentido, também o autor é um sujeito ficcional” (SANTOS & OLIVEIRA, 2001: 16). Na mesma orientação, Calvino, em sua conferência “Os níveis de realidade em literatura”, destaca que a primeira personagem pressuposta em qualquer obra literária é exatamente a do autor, que consiste em uma projeção da pessoa real, do autor-empírico:

---

<sup>49</sup> Claassen (2008: 9; 2009: 171) também reconhece três instâncias na poesia de exílio ovidiana, mas segundo critérios distintos, que parecem não ter repercussão no jogo ficcional que identificamos na obra. Segundo Claassen, Ovídio, na poesia de exílio, apresenta-se como *poeta*, *uates* e *exsul*. Um esclarecimento de Roussel (2012: 24-25) acerca dessas categorias: o termo *poeta* designará “uma primeira faceta de Ovídio: aquela do poeta latino, de cultura romana, do autor de uma obra já reconhecida nos círculos literários de Roma. O termo *exsul* apontará para o exilado, isto é, para a personagem histórica vítima do decreto imperial, que experimenta a relegação nos limites do Império Romano. Quanto ao termo *uates*, ele designará o poeta inspirado, ‘o cantor de uma verdade poética atemporal’.” – [...] *une première facette d’Ovide: celle du poète latin, à la culture romaine, de l’auteur d’une oeuvre déjà reconnue dans les cercles littéraires de Rome. Le terme exsul renverra, lui, à l’exilé, c’est-à-dire au personnage historique victime du décret impérial, qui fait l’expérience de la relégation aux limites de l’empire romain. Quant au terme uates, il désignera le poète inspiré, ‘le chanteur d’une vérité poétique intemporelle’.*

<sup>50</sup> Nos estudos linguísticos de semântica enunciativa, essa imagem de autor, um autor implícito e abstrato, é denominada “enunciador”. Trata-se do “eu” que se manifesta no primeiro nível da enunciação, “o da enunciação considerada como o ato implícito de produção do enunciado e logicamente pressuposto pela própria existência do dito” (FIORIN, 2004: 163). Ou seja, é um eu implícito, não projetado no enunciado (o eu que se anuncia no enunciado é, por sua vez, o “narrador”), mas pressuposto.

A condição preliminar de qualquer obra literária é esta: a pessoa que escreve tem de inventar aquele primeiro personagem que é o autor da obra. Que uma pessoa coloque a si mesma por inteiro numa obra que escreve é uma frase que se diz frequentemente mas que nunca corresponde à verdade. É sempre apenas uma projeção de si mesmo que o autor põe em jogo na escritura, e pode ser tanto a projeção de uma parte verdadeira de si mesmo como a projeção de um eu fictício, de uma máscara (2009: 376).

A esse respeito, convém observar que, nos *Tristia*, essa personagem-poeta é denominada Nasão e é muitas vezes referida pelo eu-poético em terceira pessoa e apresentada como autor de obras literárias (como as *Metamorfoses*). Em razão disso, julgamos pertinente distinguir o eu-poético e a imagem de um poeta/autor Nasão construída na obra. A escolha do nome “Nasão” para identificar essa personagem-poeta deve-se ao fato de ela ser assim nomeada na própria obra em estudo e nas demais obras elegíacas ovidianas. Segundo Videau-Delibes (1991: 13), Nasão é o modo com que Ovídio sempre nomeia seu herói elegíaco.

Feitas tais considerações sobre a categoria do *poeta* ou autor-implícito, passemos para o segundo nível mencionado, o do eu-poético, definido como a voz que se expressa em primeira pessoa e, portanto, constitui-se como sujeito da enunciação ficcional, como eu narrante. Nos *Tristia*, é interessante notar, o jogo ficcional de multiplicação do “eu” já se evidencia explicitamente neste nível, uma vez que, além de Nasão, eu-poético da maior parte das elegias, também o livro (ou a carta) de Nasão pode assumir a primeira pessoa, tornando-se eu-poético, como ocorre nas elegias III, 1 e V, 4. Esse desdobramento da voz poética, se, por um lado, permite que Nasão seja identificado com sua obra, por outro, torna-o um terceiro, uma personagem a quem o livro se refere.

Além da existência desses dois “eus”-poéticos, observa-se, ainda, que o eu-poético Nasão assume, ao longo da coletânea, diferentes *personae*. Às vezes, ele assume o papel de *mythologus*, como nas elegias III, 9 e IV, 4, ao narrar os mitos de Medeia e de Ifigênia. Assim, por um instante, Nasão deixa de ser o eu do enunciado, o assunto principal das elegias. Não obstante, o que predomina e perpassa toda a obra é o papel de *relegatus* e, neste caso, o eu-poético (sujeito/eu da enunciação) coincide com uma personagem Nasão (sujeito/eu do enunciado).

Passa-se, dessa forma, para o terceiro nível, o do enunciado, no qual se manifestam as representações dessa personagem Nasão – que, não esqueçamos, é também eu-poético – como *relegatus*. No entanto, a unidade dessa representação é apenas aparente, e o que inicialmente

seria considerado uma *persona* de *relegatus* é, na verdade, uma multiplicidade de máscaras,<sup>51</sup> visto que são várias as facetas com que Nasão se apresenta: ele é estrangeiro, anti-herói épico, poeta fracassado. Diante disso, denominaremos cada uma dessas representações de Nasão no plano do enunciado de máscaras.

Em resumo, distinguimos nos *Tristia*, para a presente análise, três níveis textuais, dois no âmbito da enunciação e um no âmbito do enunciado. O primeiro é a “voz anônima”, a “consciência crítica” do *poeta*, a imagem de autor que dá unidade à obra e observa sua formação de fora (Ovídio). O segundo nível da enunciação é o do eu-poético, que se desdobra em Nasão *relegatus*, em Nasão *mythologus* e em livro (ou carta). O terceiro nível, do enunciado, é o das várias máscaras que Nasão veste ao representar-se a si mesmo no texto. Assim, em meio a esse jogo ficcional, de metamorfoses de máscaras, *personae* e eu-poético, agregam-se nessa voz em primeira pessoa múltiplos “eus”, como se, a partir disso, fosse criada a história de uma personagem-autor Nasão, na qual se fundem os mais variados papéis. Com isso, o eu faz-se texto, faz-se história de um exilado.

---

<sup>51</sup> No presente trabalho, denominamos *personae* as representações assumidas pelo eu-poético ao longo da obra, a saber: *relegatus*, *mythologus* e *liber*. O termo “máscaras”, por sua vez, será usado para distinguir as subcategorias em que se divide a *persona* de *relegatus* assumida por Nasão, a saber: bárbaro, poeta fracassado, (anti)-herói épico.

## 1.1. *Naso relegatus*: o eu-poético exilado

Não é possível saber categoricamente quais foram as reais circunstâncias do exílio de Públio Ovídio Nasão, autor-empírico, ou mesmo se ele de fato foi exilado, questão que tem sido posta em xeque por alguns estudiosos. Não obstante, no que diz respeito a Nasão, eu-poético e protagonista dos *Tristia*, possuímos essas certezas, ainda que sejam de caráter literário. Nasão foi expulso de Roma e enviado para Tomos, Nasão viveu entre os bárbaros às margens do Ponto Euxino, Nasão representou a si mesmo nos *Tristia* como *exul* ou *relegatus*. E é precisamente esse eu-poético exilado, pintado literariamente, que pretendemos abordar nesta seção.

### 1.1.1. Descrições da pena e do exilado

Um primeiro ponto importante consiste na descrição que o eu-poético faz da pena que sofreu. Sua punição caracteriza-se pela proibição de retornar a Roma e pela condenação ao isolamento do exílio em um local específico, o Ponto Euxino. Na elegia I, 1, Nasão, dirigindo-se a seu livro, manda-lhe seguir para Roma, já que ao poeta “não é lícito ir” (*domino non licet ire tuo*, v. 2, grifo nosso), mas ao livro, sim (*tu, cui licet*, v. 57). Roma é proibida ao eu-poético – *interdicta mihi, Roma* (*Tr.* IV, 1, 106) –, que se encontra para sempre privado do solo pátrio – *at mihi perpetuo patria tellure carendum* (*Tr.* I, 5, 83).

Segundo Luisi (2008: 20), essa punição referida consistiu em “uma espécie de vingança particular” de Augusto contra Ovídio, pelo fato de a pena não ter envolvido a decisão do senado nem a ordem de um juiz, mas ter sido efetuada com rapidez mediante a ordenação do imperador, sem nem mesmo o direito de defesa do réu. O próprio eu-poético afirma que sua punição resultou da ira de Augusto:

*Nos freta sideribus totis distantia mensos  
detulit in Geticos Caesaris ira sinus* (*Tr.* I, 5, 61-2, grifo nosso).

Eu, após percorrer mares distantes de todas as estrelas,  
às praias géticas trouxe-me a **ira de César**.

*Cum maris Euxini positos ad laeua Tomitas  
quaerere me laesi principis ira iubet* (*Tr.* IV, 10, 97-8, grifo nosso).

Quando a **ira do Príncipe ofendido** me ordena  
aos tomitas, a oeste do mar Euxino.

Em ambos os trechos, observa-se que a “ira de César/do Príncipe”, sujeito oracional, funciona como o agente responsável pelo exílio, e são notáveis os verbos empregados: *iubet* remete à autoridade de Augusto, que tem o poder (e o direito) de dar ordens e exilar aqueles que deseja; *detulit*, por sua vez, acrescenta à noção de “trazer, levar” a ideia de um movimento de cima para baixo, de modo a sugerir a “queda” de Nasão diante do “raio de Júpiter”, duas metáforas usadas no contexto do exílio.

A esse respeito, convém mencionar que, em diversos momentos, Augusto é nomeado *deus* e até mesmo assimilado a Júpiter, atribuições que já faziam parte da própria propaganda ideológica do Príncipe. Embora, segundo Drücker (*apud* VIDEAU-DELIBES, 1991: 234), a qualificação hiperbólica de Augusto e, especialmente, a denominação divina fossem consideradas banais na época – como demonstram-no Propércio (*El.* IV, 11, 60) e Horácio (*Carm.* III, 4, 42 e ss.; III, 5, 1-4), tal caracterização do imperador adquire nos *Tristia* um caráter verdadeiramente ambíguo.<sup>52</sup>

A aproximação, num primeiro momento, parece ser uma atribuição elogiosa, visto que Júpiter era comumente considerado o senhor e pai dos deuses, dotado de imenso poder, assim como Augusto seria o protetor e “Pai da Pátria”.<sup>53</sup> Todavia, Júpiter era também o deus que punia com seus raios: “Também eu confesso temer as armas de Júpiter que experimentei, / creio ser atacado, quando troveja, por fogo hostil.” – *Me quoque, quae sensi, fateor Iouis arma timere, / me reor infesto, cum tonat, igne peti* (*Tr.* I, 1, 81-82). Isso se evidencia quando o eu-poético afirma que do alto palácio de César teria caído um raio sobre a sua cabeça, *fulmen uenit in hoc caput* (*Tr.* I, 1, 72). Depois disso, sua “casa golpeada” – *ictae domus* – passou a ser evitada pela maior parte de seus antigos amigos (*Tr.* V, 4, 34). Nesse sentido, o raio de Júpiter, transferido a Augusto, representa a punição destinada a Nasão e se manifesta em uma situação de tempestade, que, metaforicamente, figura exatamente o exílio. Por isso, Nasão é atacado quando troveja, ou mesmo quando “o deus trovejou” – *cum deus in tonuit* (*Tr.* V, 14, 27). Assim colocado como sujeito de *intonuit*, esse “deus” que é Augusto revela-se, de certa forma, o causador da tempestade que recaiu sobre Nasão, ou ainda ele próprio a tempestade que arruinou o protagonista. A esse respeito, Barchiesi (1997: 25 e 42) afirma que

---

<sup>52</sup> As ambiguidades da personagem Augusto se manifestam claramente na relação entre o eu-poético e o imperador, a qual envolve uma tensão entre sinceridade e ironia, oscilando entre adulação panegírica e crítica sutil e velada. Para análises da figura de Augusto nos *Tristia*, cf. Videau-Delibes (1991: 233-268); Williams (2002: 366-373); Carrara (2005: 52-61); Claassen (2008: 29-40). As ideias que apresentamos a seguir foram desenvolvidas de forma detalhada em nosso artigo “Entre a ira e a clemência: ambiguidades de Augusto nos *Tristia* de Ovídio” (AVELLAR, 2015: 14-30).

<sup>53</sup> O título de *Pater Patriae* recebido por Augusto, em 2 a.C., é mencionado na autobiografia do imperador (*Res gest.* 35) e em sua biografia escrita por Suetônio (*Aug.* 58).

a associação de Augusto a Júpiter permite que seus raios sejam compreendidos como uma representação da repressão imperial, que teria sido a causa da queda de Ovídio.<sup>54</sup>

No entanto, se o imperador é considerado *deus*, ele não apenas pune, mas também concede algumas graças. Ele permitiu que Nasão, mesmo exilado de Roma, mantivesse os bens e a cidadania romana e, acima de tudo, poupou-lhe a vida, o que é considerado um *munus dei*, uma “graça do deus” (*Tr.* I, 1, 20). Estabelece-se, assim, uma imagem ambígua do imperador: por um lado, Augusto é um *deus clemens*, que poupou a vida de Nasão; por outro, ele é um *durus deus*, marcado pela ira e pelo ódio, responsável por ter lançado seu raio contra o protagonista. Nesse contexto, a “graça” da vida concedida pelo imperador é, ironicamente, transformada no pior castigo existente, já que a situação do exílio é diversas vezes representada por meio da metáfora da morte, conforme ainda veremos.<sup>55</sup>

De qualquer modo, é preciso destacar o fato de que Nasão teve seus bens e seu estatuto de cidadão romano mantidos. Em razão de afirmações dessa natureza, os estudiosos classificam sua pena como uma *relegatio*, e não um *exilium*. Embora não se tenha acesso hoje a um código de leis da época de Ovídio, alguns textos jurídicos um pouco posteriores podem ser esclarecedores para a compreensão dessas duas noções.

No âmbito jurídico, a *relegatio* era definida pela interdição de certas províncias ou cidades ao relegado, podendo ser uma pena perpétua ou temporária.<sup>56</sup> Além disso, os

---

<sup>54</sup> Além disso, a própria figura de Júpiter, se considerada a tradição literária, já se apresenta como ambígua. Por exemplo, na passagem sobre a “teodiceia do trabalho”, no livro I das *Geórgicas*, de Virgílio, Júpiter é apresentado simultaneamente como um deus punidor e um deus providencial. Ele é, por um lado, o “Pai” (*pater ipse*, Virg. *Georg.* I, 121) que, ao pôr fim à Idade de Ouro, obrigou aos homens que criassem diversas técnicas (*artes*, Virg. *Georg.* I, 133); permitindo, assim, o desenvolvimento da humanidade. Por outro, ele impôs a aridez dos esforços do trabalho, criou elementos nocivos aos homens e suprimiu as facilidades da sobrevivência. Essa duplicidade resultaria de uma mistura, no texto virgiliano, de elementos hesiódicos (em *Os trabalhos e os dias*, prevalece a perspectiva do trabalho como um castigo de Zeus sobre os homens) e estoicos (na tradição estoica, é atribuída ao deus uma atuação providencial, em favor dos homens). A esse respeito, Gale (2000: 58-70) destaca, na “teodiceia do trabalho”, a presença de intertextos de Hesíodo, Arato e Lucrecio.

<sup>55</sup> Essas ambiguidades na figura de Augusto podem ser associadas a um processo de retorização da literatura, discutido, por exemplo, por Tácito, no *Dialogus de oratoribus*, a partir do discurso da personagem Materno. Segundo este, já a partir de meados do governo de Augusto (*Tac. Dial.* 38, 2), as circunstâncias políticas do período imperial levaram ao acúmulo do poder nas mãos de um governante único, eliminando a necessidade de debates e discussões, ou seja, a finalidade da eloquência, muito mais útil nos tempos da República (*Tac. Dial.* 41, 4). Diante disso, verifica-se uma migração da eloquência para o âmbito literário: a expressão das ideias e críticas contra o regime, antes apresentadas aberta e diretamente pela antiga oratória, transportam-se para a literatura e passam a se configurar veladamente, por meio, por exemplo, da linguagem figurada ou de alusões mitológicas. Ora, os *Tristia* parecem exemplificar essa eloquência literária, visto que, à primeira vista, constroem uma imagem elogiosa de Augusto para, depois, desconstruí-la ironicamente. Para o aprofundamento dessas questões, conferir nosso já mencionado artigo (AVELLAR, 2015).

<sup>56</sup> Vlp. *Dig.* 48.22.14: “Relegado é aquele a quem se proíbe [residir] em uma província ou em Roma e adjacências, para sempre ou temporariamente.” – *Relegatus est is cui interdicatur prouincia aut urbe continentibusue in perpetuum uel ad tempus.*

condenados a essa pena não perdiam seus bens nem direitos de cidadão romano.<sup>57</sup> O *exilium*, por sua vez, consistia em um agravamento da pena da *relegatio*,<sup>58</sup> e envolvia a perda dos bens e direitos nela mantidos. Diante dessas informações, é comum que Nasão seja classificado como um *relegatus in perpetuum* (ANDRÉ, 2008: XVII). A isso se soma, em especial, o próprio esclarecimento do eu-poético dos *Tristia* de que, no édito que o condenara, Augusto não o tinha denominado *exul*.<sup>59</sup>

Apesar disso, é notável o fato de coexistirem nos *Tristia* diversos termos para fazer referência ao exílio e ao exilado: Nasão se nomeia *exul*, *profugus* e *relegatus*, e sua situação é chamada de *exilium* e *fuga*. Embora a escolha desses termos possa ser, em alguns casos, motivada pelo contexto em que ocorrem nas elegias, conforme exemplificaremos a seguir, parece-nos não prevalecer em seu uso o rigor jurídico. Optamos por distingui-los em nossa tradução dos *Tristia*, ainda que no presente estudo tenhamos escolhido empregar sempre os termos “exílio” e “exilado” em seu sentido genérico, e não jurídico, para designar a situação ovidiana.

Além das já citadas referências de Nasão ao édito imperial, que o classificara como *relegatus*, esse termo também se faz presente na elegia I, 7, quando o eu-poético escreve a um amigo que incrustou a efígie de Nasão em um anel de ouro e que, apenas desse modo, pode ver “a cara face do relegado” – *cara relegati ora* (*Tr.* I, 7, 8). Nota-se que, nesse contexto, o eu-poético opta pelo termo *relegatus*, e não por *exul* ou *profugus*, a fim de minimizar sua culpa, visto que seu amigo carrega um anel com sua efígie. A esse respeito, Wheeler (1996: XVIII) esclarece que, no período republicano (a evidência provém do caso de Cícero), os amigos de um *exul* seriam punidos se o ajudassem. Assim, mesmo tratando-se de época posterior, uma vez que o anel com a efígie de um *exul* poderia incriminar a pessoa que o porta, Nasão esclarece ser apenas um “relegado”.

---

<sup>57</sup> Vlp. *Dig.* 48.22.7.3: “Quem tiver sido relegado, seja temporariamente, seja para sempre, não só mantém a cidadania romana, como também não perde o direito de testar.” – *Siue ad tempus siue in perpetuum quis fuerit relegatus, et ciuitatem romanam retinet et testamenti factionem non amittit*; Pomp. *Dig.* 48.22.17.1: “O relegado mantém sua condição intacta, assim como os bens que possui e o poder sobre os escravos, seja ele relegado temporariamente, seja para sempre.” – *Relegatus statum suum integrum retinet et bona quae habet et potestatem in liberos, siue ad tempus siue in perpetuum relegatus est*.

<sup>58</sup> Marcian. *Dig.* 48.19.4: “Os relegados ou os deportados para uma ilha devem permanecer longe dos locais interditos. E nos servimos deste direito, quando o relegado não deixar os lugares proibidos: sob outros aspectos, impõe-se exílio perpétuo a quem foi na verdade relegado temporariamente, relegação para uma ilha ao relegado para sempre, deportação ao relegado para uma ilha, pena de morte ao deportado para uma ilha.” – *Relegati siue in insulam deportati debent locis interdictis abstinere. Et hoc iure utimur, ut relegatus interdictis locis non excedat: alioquin in tempus quidem relegato perpetuum exilium, in perpetuum relegato insulae relegationis, in insulam relegato deportationis, in insulam deportato poena capitis adrogatur*.

<sup>59</sup> Ov. *Tr.* II, 137: “De fato, relegado, e não exilado nele [no édito] sou chamado” – *Quippe relegatus, non exul dicor in illo*; *Tr.* V, 2b, 13-4: “Eu próprio não sou denominado exilado pelas palavras de teu édito” – *Nec exul / edicti uerbis nominor ipse tui*.

Uma das mais interessantes ocorrências desses termos se faz presente na elegia I, 5, quando Nasão estabelece uma série de comparações entre suas desventuras e as de Ulisses. Dentre as diferenças apresentadas,

*Ille habuit fidamque manum sociosque fideles;  
me profugum comites deseruere mei.  
Ille suam laetus patriam uictorque petebat;  
a patria fugi uictus et exul ego (Tr. I, 5, 63-6, grifo nosso).*

Ele teve tropa fiável e fiéis aliados;  
**desterrado**, desampararam-me meus companheiros.  
Ele, alegre e vencedor, voltava à sua pátria;  
eu, vencido e **exilado**, da pátria **parti**.

Na passagem acima, Nasão não mais se classifica como *relegatus*, mas sim *profugus* e *exul*. Em cada um dos dísticos, ele insere uma antítese entre as duas personagens: no primeiro verso, hexâmetro, metro por excelência da poesia épica, não por acaso são narrados os feitos e ações bem-sucedidas de Ulisses, referido pela anáfora do pronome *ille* no início do verso; por sua vez, no pentâmetro, o verso desigual, que determina o dístico e, portanto, revela que se trata de poesia elegíaca, e não épica, são apresentados os fracassos de Nasão. Assim, o protagonista dos *Tristia* é definido como o oposto do herói épico, tanto no plano estrutural dos versos, quanto em seu conteúdo.

No primeiro dístico, por exemplo, destaca-se, por meio dos adjetivos *fidam* e *fideles*, a fidelidade da tropa e dos companheiros de Ulisses, que permaneceram junto ao herói, em oposição ao abandono dos amigos de Nasão. Nesse verso, é notável o fato de o eu-poético denominar-se *profugus*, que significa inicialmente “fugir para adiante”, “escapar” e, por extensão, “ir para o exílio”, “desterrar-se” (SARAIVA, 2006: 958). Assim, mais do que “fugitivo”, sentido inicial de *profugus*, o termo passa a significar, no âmbito poético dos *Tristia*, “desterrado”. Diante disso, diferenciamos os termos *profugus* (“desterrado”) e *exul* (“exilado”), bem como as situações de *fuga* (“desterro”) e *exilium* (“exílio”) nas traduções, a fim de destacar as nuances de sentido que às vezes se manifestam em seu emprego.

Não obstante, na passagem citada, Nasão é ora referido como *profugus*, ora como *exul*. O emprego de *profugus*, no primeiro dístico, pode ser explicado pelo contexto épico aludido no trecho. Uma vez que estabelece comparações com o herói épico Ulisses e afirma enfrentar provas e obstáculos muito mais desafiadores do que ele, Nasão assume uma máscara de herói épico, mesmo que, na verdade, acabe por se revelar um herói fracassado (cf. seção 4 deste capítulo). Ora, na constituição de tal máscara épica, é extremamente significativo o uso do

mesmo adjetivo *profugus* na caracterização de Eneias após a queda de Troia, nos versos iniciais da *Eneida*:

*Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris  
Italiam fato profugus Lauiniaque uenit  
litora, multum ille et terris iactatus et alto  
ui superum saeuae memorem Iunonis ob iram [...]* (Virg. *Aen.* I, 1-4).

Canto as armas e o varão que, pelo fado desterrado,  
primeiro chegou das praias troianas na Itália e nos litorais  
de Lavínio. Ele, muito lançado por terras e por mar,  
pela força dos deuses e pela memorável ira de Juno cruel [...].

Ou seja, a retomada desse mesmo adjetivo nos *Tristia*, em uma passagem que se relaciona à épica, parece aproximar Nasão de Eneias, aspecto amplamente desenvolvido por Prata (2007). Ambos foram obrigados a partir da pátria, tornando-se, portanto, desterrados; ambos foram lançados por terra e mar nas viagens empreendidas;<sup>60</sup> ambos foram objeto da ira de um deus – Eneias sofreu a ira de Juno, ao passo que Nasão sofre a de Júpiter/Augusto.

Já no segundo dístico da comparação entre Ulisses e Nasão, no trecho citado da elegia I, 5, a oposição entre as personagens é, de início, demarcada pelas posições extremas ocupadas pelos pronomes: *ille*, Ulisses, ocupa a posição inicial do hexâmetro, ao passo que *ego*, Nasão, ocupa a posição final do pentâmetro. Além disso, ela se estabelece por pares de antíteses. Enquanto Ulisses é *uictor* (“vencedor”), Nasão é *uictus* (“vencido”). Enquanto Ulisses dirigia-se de volta para sua pátria (*patriam petebat*), Nasão partia da sua (*patria fugi*).

Note-se, a propósito, que o verbo empregado para indicar a partida de Nasão (*fugio*) tem a mesma raiz de *fuga* e de *profugus*, os termos amplamente usados na obra para fazer referência ao desterro e ao desterrado. Porém, no segundo verso do dístico, Nasão denomina-se *exul*. Evidentemente, a escolha lexical na poesia latina pode estar ligada à questão métrica. Ademais, a sequência *exul ego*, de duas palavras dissílabas e assonantes, dá a impressão de que uma palavra ecoa na outra, como se a identificação entre eu-poético e exilado fosse completa. Apesar disso, há também que se considerar as nuances de sentido entre *exul* e *profugus*. Na medida em que o termo *exul* designa literalmente “exilado”, enquanto *profugus*

---

<sup>60</sup> Observe-se, nesse sentido, a afirmação de Nasão: “sofri **por terra e por mar** tantos infortúnios quantas / são as estrelas entre o polo oculto e o visível” – *totque tuli terra casus pelagoque quot inter / occultum stellae conspicuumque polum* (*Tr.* IV, 10, 107-8, grifo nosso). Em *Tr.* III, 1, 24, o sintagma usado para transmitir a mesma ideia é *terraque marique*. Prata (2007: 56-7), além disso, também defende que o emprego do verbo *iactare* nos *Tristia* estaria fazendo alusão ao participio *iactatus* presente nos versos iniciais da *Eneida* acima citados, de forma que ambos os protagonistas, Eneias e Nasão, seriam como “marionetes controladas por forças superiores” (p. 57).

é uma metáfora para “desterrado”, o primeiro vocábulo parece ser mais forte. Embora essa distinção não seja aparente em todas as ocorrências, de modo que os termos possam ser usados indistintamente nos *Tristia*, na passagem citada, o emprego de *exul* é responsável por reforçar e ampliar a oposição entre as duas personagens – o Ulisses que retorna e o eu-poético que é exilado.

Esse uso do termo *exul* para realçar e amplificar o infortúnio de Nasão também pode ser percebido em outros trechos. Por exemplo, ao se referir à sua terceira e atual esposa, Nasão afirma que ela “tolerou ser esposa de um exilado” – *sustinuit coniux exulis esse uiri* (*Tr.* IV, 10, 74). Ora, a fim de aumentar a virtude da esposa e os sofrimentos por ela enfrentados, Nasão denomina-se, literalmente, “exilado”, já que tal condição é algo difícil de se tolerar.

De modo semelhante, o termo *exilium* parece, algumas vezes, ser usado com o objetivo de amplificar a pena de Nasão, ao passo que o vocábulo *fuga*, com diversas ocorrências ao longo da obra,<sup>61</sup> constituiu-se como uma espécie de metáfora eufemística para a pena, de forma a ser usado como um termo genérico para se referir a ela. A amplificação da desgraça de Nasão por meio do termo *exilium* pode ser notada, por exemplo, quando o eu-poético tenta justificar a má qualidade de seus escritos, pedindo a seu amigo leitor que antes considere o tempo e o lugar em que escreveu: “Será justo com os escritos quando souber / que o tempo é o exílio, e o lugar a barbárie.” – *Aequus erit scriptis quorum cognouerit esse / exilium tempus barbariamque locum* (*Tr.* III, 14, 29-30). Assim, se os versos de Nasão estão ruins, se o poeta fracassou e não mais possui habilidade ou talento, isso não é culpa sua, mas resulta da atroz situação do exílio em um lugar inteiramente bárbaro.

Da mesma forma que são usados vários termos distintos para nomear a pena sofrida por Nasão e sua condição de exilado, também são muitos os vocábulos que o eu-poético emprega ao se referir à causa de seu exílio, o misterioso *error* que, juntamente com o *carmen* da *Ars amatoria*, teria causado sua ruína. A esse respeito, sempre que faz referência a essa causa do exílio, Nasão se defende afirmando que sua *culpa* é isenta de *scelus*,<sup>62</sup> que em seu

---

<sup>61</sup> No *corpus* traduzido, observam-se as seguintes ocorrências do termo *fuga*: *Tr.* I, 1, 56; I, 5, 42; I, 7, 14; I, 11, 6; III, 1, 74; III, 14, 9; IV, 1, 20 e 50; IV, 4, 48; IV, 10, 90 e 102; V, 12, 46.

<sup>62</sup> *Ov. Tr.* V, 4, 17-8: “Nem espera do nume, contra si, a ira eterna, / pois sabe-se sem **crime** em sua **culpa**” – *Nec fore perpetuam sperat sibi numinis iram / conscius in culpa non scelus esse sua* (grifo nosso).

*peccatum* não houve *facinus* ou *consilium*,<sup>63</sup> que cometeu um *error*, não um *scelus* ou um *facinus*.<sup>64</sup>

*Error* deriva do verbo *erro*, cujo sentido inicial é “errar”, “vagar”, mas que também tem o sentido moral de “se afastar da verdade, se enganar” (ERNOUT & MEILLET, 1951: 359). Em razão disso, o substantivo *error* pode designar “erro” ou “engano”. *Culpa*, por sua vez, pode ter os sentidos de “culpa, falta, delito, erro cometido por inadvertência ou imprudência” (SARAIVA, 2006: 323) e, na linguagem jurídica, designa uma “negligência” e se opõe a *dolus malus* (ERNOUT & MEILLET, 1951: 278). Visto que Nasão emprega o termo com o objetivo de se defender e minimizar as acusações que recebe, parece-nos bastante proveitosa a noção de “culpa” com as ideias de inadvertência, imprudência e negligência, em oposição a um ato voluntário e premeditado, que constituiria um “dolo”. Isso é reforçado pelos sentidos de *peccatum*, derivado de *pecco* (“cometer uma falta ou erro”), que, etimologicamente vinculado a *pes*, significa originalmente “dar um passo em falso, tropeçar”. Enfim, esses três vocábulos com que Nasão designa a causa de seu exílio – *error*, *culpa* e *peccatum* – parecem destacar sua ingenuidade e diminuir a gravidade de sua ação.

Isso se enfatiza pela negação do eu-poético de ter cometido um *facinus* ou um *scelus*. O substantivo *facinus* (de *facio*) significa simplesmente “ação”, podendo designar um ato bom ou ruim. Porém, na época clássica, prevalece o sentido de “ação ruim”, e Cícero emprega em gradação os termos *facinus*, *scelus* e *parricidium* (ERNOUT & MEILLET, 1951: 375). Assim, *facinus* passa a significar “ação culpável, atentado, ato criminoso” (SARAIVA, 2006: 469), de modo que optamos traduzi-lo por “dolo”, ao passo que reservamos o vocábulo “crime”, que em português parece mais forte, para traduzir *scelus*, termo originado na língua religiosa para designar um “crime que mancha”. Assim, *scelerare* significa “sujar”, em oposição a *pious* (ERNOUT & MEILLET, 1951: 1060).

Por fim, ao longo da coletânea também é amplamente usado o termo *crimen*,<sup>65</sup> que, segundo Ernout & Meillet (1951: 206), devia significar inicialmente “aquilo que serve para triar, para decidir” (de *cerno*) e, a seguir, “decisão”. Na língua jurídica, *crimen* se especializou nos sentidos de “decisão judiciária” e “objeto sobre o qual se deve emitir uma decisão”,

---

<sup>63</sup> Ov. *Tr.* IV, 4, 43-4: “Então, assim como com justiça sofro as penas, também / todo **dolo** e **cálculo** se ausentaram de minha **falta**” – *Ergo, ut iure damus poenas, sic abfuit omne / peccato facinus consiliumque meo* (grifo nosso).

<sup>64</sup> Ov. *Tr.* III, 1, 51-2: “Onde não um **crime**, mas mero **erro** seu é causa / das penas que confessa merecidas” – *In quo poenarum quas se meruisse fatetur / non facinus causam, sed suus error habet* – e *Tr.* IV, 10, 89-90: “Sabei, rogo, – não é justo vos enganar – / ser um **erro**, não um **crime**, a causa do desterro” – *Scite, precor, causam – nec uos mihi fallere fas est – errorem iussae, non scelus, esse fugae* (grifo nosso).

<sup>65</sup> No *corpus*, ele pode ser observado em *Tr.* I, 1, 23; I, 7, 21; IV, 1, 26; IV, 4, 21 e 25; IV, 10, 71 e 88; V, 14, 21.

“queixa”, “acusação”. Depois, porém, a acusação se confunde com o próprio crime (*scelus*), e *crimen* igualmente termina por designar o ato criminoso. Foi em razão dessa confusão entre os termos em latim que optamos por também usar o vocábulo “crime” para traduzir *crimen*.

Ora, mesmo não tendo cometido um grave *scelus*, Nasão sofreu a pena que o imperador lhe designou e tornou-se um exilado em Tomos. E uma das condições básicas que marca a situação do exilado é o isolamento, pois ele vive separado da pátria e dos conhecidos, como se vivesse em uma ilha. Não por acaso, o próprio termo “isolamento” provém etimologicamente de *insula*, e um dos dois tipos de *relegatio* existentes na Antiguidade era o envio da pessoa punida para uma ilha,<sup>66</sup> como nos casos de Cássio Severo, relegado em Creta por Augusto, das duas Júlias (filha e neta de Augusto) e de Agripa Póstumo, relegados para ilhas próximas da costa italiana, também por Augusto (ANDRÉ: XVIII). Porém, mais do que isolado, o eu-poético dos *Tristia* encontra-se afastado, o mais distante possível de Roma.

Nasão foi condenado a habitar “o **fim do mundo**, uma **terra remota** de sua terra” – *nobis habitabitur orbis ultimus, a terra terra remota mea* (*Tr.*, I, 1, 127-8, grifo nosso) – e é de uma região longínqua – *orbe longinquo* (*Tr.* III, 1, 25) – que ele envia seu livro. A ideia de afastamento fica bem marcada em ambos os adjetivos empregados para caracterizar o local de exílio: *remota* (de *re-moueo*) contém a ideia de “oposição, rejeição, recusa” (ROMANELLI, 1964: 103-4) em seu prefixo, e *ultimus*, por ser superlativo do antigo *ulter* (“além de”), potencializa o sentido de distância. Igualmente, quando o livro de Nasão assume a voz poética, é o adjetivo *extremus* que qualifica a região distante em que o poeta se encontra, ao passo que seu isolamento é indicado pelo uso do verbo *lateo*: “que longe vive retirado, banido no extremo orbe” – *qui procul extremo pulsus in orbe latet* (*Tr.* III, 1, 50, grifo nosso). O afastamento também é reforçado pelo advérbio *procul* e pelo particípio *pulsus*, que evidencia a própria ação de ser arremessado para longe, expulso, enfim, “banido”. Afinal, foi assim que Nasão pagou suas penas:

*Sed dedimus poenas, Scythicique in finibus Histri  
ille pharetrati lusor Amoris abest* (*Tr.* V, 1, 21-2, grifo nosso).

Mas as penas soufri: **nos confins** do Istro cítico  
**se ausenta** o gracejador do Amor de aljava.

---

<sup>66</sup> Vlp. *Dig.*, 48.22.7: “Dois tipos de relegados: há aqueles que são relegados para uma ilha; há aqueles que simplesmente são proibidos [de ir] às suas províncias, mas não lhes é designada uma ilha.” – *Relegatorum duo genera: sunt quidam, qui in insulam relegantur, sunt, qui simpliciter, ut provinciis eis interdicatur, non etiam insula adsignentur.*

*Tacta mihi tandem longis erroribus acto  
iuncta pharetratis Sarmatis ora Getis* (Tr. IV, 10, 109-10, grifo nosso).

Lançado a **longas errâncias, enfim** toquei  
as praias sármatas, junto aos getas de aljava.

No primeiro trecho, o afastamento se manifesta tanto pela descrição da localização espacial de Nasão – ele se encontra *in finibus Histri Scythici*, e o termo *finis* indica exatamente a fronteira, o limiar e, portanto, o fim (ou os confins) – quanto pelo uso do verbo *ab-est*. No segundo, o advérbio *tandem* (“enfim”) pressupõe que a chegada às praias sármatas ocorreu depois de muito tempo, o que indicaria sua grande distância de Roma, e o sintagma *longis erroribus* sublinha novamente esse distanciamento, uma vez que o adjetivo *longus* pode significar tanto “longo” e “demorado”, como também “distante” e “remoto”. Assim, o lugar da relegação de Ovídio parece ser excepcional mais pelo afastamento do que pelo isolamento (ANDRÉ: XVII).

Ainda no que diz respeito aos dois trechos citados, convém notar o emprego do adjetivo *pharetratus*, “munido de aljava”. Na primeira passagem, Nasão refere-se a si mesmo, antes de ser exilado, como *lusor Amoris pharetrati*, uma vez que, como poeta elegíaco, cantava em Roma versos amorosos repletos de gracejos, mas também repletos das dores e sofrimentos de um amante elegíaco ferido pelas flechas tiradas da aljava do Amor. Ou seja, atingido pelo Amor, o Nasão dos *Amores*, por exemplo, fazia poesia amorosa. Porém, no segundo trecho, o adjetivo *pharetratus* refere-se aos getas, o povo bárbaro que habitava a região de Tomos e ameaçava invadir a cidade, lançando contra ela suas flechas. Ora, mais do que uma mera transferência do adjetivo, essa alteração demarca uma mudança no próprio Nasão e em sua poesia. Agora, no exílio, não são as feridas do Amor que o perturbam, mas a constante ameaça dos povos bárbaros que o cercam. Não são os queixumes amorosos que perpassam seus versos, mas sim os constantes lamentos de viver isolado e distante de Roma, numa terra completamente contrária aos valores da Urbe. Além disso, a atribuição do adjetivo *pharetratus* aos getas adquire até mesmo um valor épico, ao fazer referência às armas usadas pelos povos bárbaros e aos seus hábitos bélicos, de modo a constituir uma verdadeira oposição ao seu outro emprego, que revela um valor tipicamente elegíaco.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Sob esse aspecto, observa-se algo semelhante no livro IV da *Eneida*, quando vocábulos usados no gênero elegíaco com sentidos metafóricos adquirem um valor concreto na poesia épica. Assim, as “armas” de Cupido que ferem o apaixonado, ou mesmo a “arma” do amante ao “guerrear” com sua amada (num vocabulário bélico com conotações sexuais) materializam-se, no contexto épico da *Eneida*, na espada de Eneas, com a qual Dido se mata. Igualmente, o sentido metafórico de “morrer de amor” é concretizado literalmente com o suicídio da rainha cartaginesa, e o “ardor” ou “fogo” da paixão elegíaca transforma-se no fogo que consome a pira de Dido.

### 1.1.2. Metáforas do exílio

Ao longo dos *Tristia*, a situação do exílio é frequentemente referida por meio de metáforas, que, às vezes, podem inclusive ser ilustradas por *exempla* mitológicos. Uma delas, aqui já comentada, é a representação do exílio como um raio que atingiu Nasão e golpeou sua casa. Outras metáforas presentes na obra, todas elas interrelacionadas, consistem nas imagens do exílio como queda, morte, naufrágio e ferida. Trata-se de uma ruptura na vida de Nasão e, segundo Videau-Delibes (1991: 275), a imagem da queda mede verticalmente o que a viagem rumo a Tomos, distante de Roma e situada no extremo do Império, descreve horizontalmente.

A metáfora da queda manifesta-se claramente no seguinte trecho, onde é ainda associada à metáfora da morte:

*Vt cecidi, subiti perago praeconia casus  
sumque argumenti conditor ipse mei,  
utque iacens ripa deflere Caystrius ales  
dicitur ore suam deficiente necem,  
sic ego Sarmaticas longe proiectus in oras  
efficio tacitum ne mihi funus eat (Tr. V, 1, 9-14, grifo nosso).*

Depois de **cair**, pronuncio o anúncio da **queda** súbita  
e sou eu próprio o criador de meu drama.  
Como a ave do Caístro, à margem **estirada** -  
dizem - chora sua morte com falho canto,  
eu, **lançado** ao longe nos litorais sármatas,  
faço com que meu **funeral** não passe tácito.

É bastante significativo o uso do termo *casus* para descrever a situação de Nasão exilado. Seu sentido inicial é “queda”, mas o termo pode significar, de modo mais genérico, também “desgraça” ou “infortúnio”, sentidos que parecem prevalecer em várias de suas ocorrências nos *Tristia*.<sup>68</sup> No trecho acima, no entanto, o fato de *casus* ser precedido pelo verbo *cado* destaca o sentido concreto de “queda”. De acordo com Videau-Delibes (1991: 277), a imagem da queda é, além disso, reforçada pela oposição, nos versos seguintes, entre o participio passado *proiectus* e o participio presente *iacens*, que constituem, em latim, uma paronomásia. Enquanto *pro-iectus* expressa uma ideia de movimento, de algo lançado para a frente ou para longe, *iacens* exprime a falta de movimento de algo que jaz. Diante disso, a

---

Para detalhes acerca da materialização de metáforas elegíacas no gênero épico, ver Harrison (2007: 211) e Rodrigues (2015: 43). Os traços principais de uma *persona* de herói épico adotada por Nasão, bem como a tensão entre os gêneros épico e elegíaco nos *Tristia* serão discutidos mais à frente, na quarta seção deste capítulo.  
<sup>68</sup> Esse sentido mais geral, de “desgraça” ou “infortúnio”, pode ser observado em *Tr.* I, 5, 43 e 45; III, 7, 22; IV, 1, 40; IV, 10, 107; V, 12, 16; V, 14, 7.

estudiosa conclui que a expulsão sofrida por Nasão o projeta das alturas para um local onde ele agora jaz.

É interessante destacar que *casus*, além de “queda” e “infortúnio”, pode também significar “morte”. Assim, se inicialmente, no primeiro verso, a relação entre os termos *cecidi* e *casus* sugeria o sentido de “queda”, o símile, nos versos seguintes, com a ave do Caistro – o cisne que canta diante da morte – acrescenta ao termo o sentido de “morte”. De acordo com Tola (2003: 76), “a lenda de um animal mítico-simbólico que canta no momento de sua morte é assimilada à situação do exilado”,<sup>69</sup> e essa imagem do cisne envolve a ideia de morte. A metáfora do exílio como morte se configura plenamente quando, por fim, no último verso citado, Nasão se refere ao seu funeral (*funus*).

Um segundo exemplo da metáfora da queda pode ser notado quando o eu-poético defende que seus infortúnios são maiores que os de Homero, de modo que este, em seu lugar, também teria perdido todo o seu engenho: “Dá-me o Meônio e observa tantos **infortúnios**: / todo o engenho **sucumbirá** em meio a tamanhos males.” – *Da mihi Maeoniden et tot circumspice casus: / ingenium tantis excidet omne malis* (Tr. I, 1, 47-8, grifo nosso). Ao substantivo *casus*, no hexâmetro, eoa, no pentâmetro, o verbo *excido*, formado a partir de *cado*, evocando, portanto, no trecho, a imagem da queda.<sup>70</sup>

Em outra passagem, nota-se que essa metáfora se verifica também no emprego do substantivo *ruina*, que, formado a partir do verbo *ruo* (“precipitar-se”, “ruir”, “cair”), tem como sentido inicial “queda”. Essa acepção do termo é evocada ao serem postos no mesmo verso *cadet* e *ruina*, quando o eu-poético justifica a perda de seu engenho com a afirmação de que mesmo Sócrates (réu de Ânito), em seu lugar, também seria incapaz de escrever:<sup>71</sup>

*Des licet in ualido pectus mihi robore fultum,  
fama refert Anyti quale fuisse reo,  
fracta cadet tantae sapientia mole ruinae:  
plus ualet humanis uiribus ira dei* (Tr. V, 12, 11-14, grifo nosso).

---

<sup>69</sup> *La leyenda de un animal mítico-simbólico que canta en el momento de su muerte es asimilada a la situación del exilado.*

<sup>70</sup> A fim de sugerir essa imagem da queda no texto em português, *casus*, quando com sentido de “desgraça”, foi sempre traduzido como “infortúnio”. Pareceu-nos que esse termo, por ter a mesma raiz de “fortuna”, sugere bem a imagem da queda exatamente por guardar em si um sentido de reviravolta da fortuna. Inclusive, Ernout & Meillet (1951: 443) observam que, em latim, o termo *fortuna* pode-se referir à sorte boa ou má, sendo oposto a *ratio* e vinculado a *casus*. Além disso, o exílio de Nasão foi precisamente uma mudança em sua fortuna, de modo que nos *Tristia* fazem-se presentes várias reflexões sobre a instabilidade e mutabilidade da sorte: “pois a Fortuna dá e toma como lhe apraz: / súbito, faz-se Iro quem há pouco era Crespo” – *nempe dat et quodcumque libet fortuna rapitque, / Irus et est subito qui modo Croesus erat* (Tr. III, 7, 41-2).

<sup>71</sup> Observe-se que a comparação do eu-poético, impossibilitado de escrever na situação de exílio devido à perda de seu engenho, com Sócrates adquire uma coloração irônica, uma vez que o próprio Sócrates não escreveu nada.

Mesmo que me dê um ânimo de forte firmeza,  
qual – diz a fama – foi o do réu de Ânito,  
o saber se **esfacelará** sob tamanho acúmulo de **ruína**:  
mais que forças humanas pode a ira do deus.

Além da metáfora da queda, Videau-Delibes (1991: 284) ainda atribui ao trecho uma imagem de esmagamento, contida no substantivo *mole*, que transmite a ideia de que Nasão é esmagado por todos os males que enfrenta com o exílio. Ademais, o termo *ruina* também aparece como metáfora para o exílio: “A causa de minha **ruína**, a todos conhecida, / não precisa se atestar por prova minha.” – *Causa meae cunctis nimium quoque nota ruinae / indicio non est testificanda meo* (Tr. IV, 10, 99-100, grifo nosso).

Também ocorre de a imagem da queda de Nasão ser associada a um naufrágio: “Ainda mais, ó poucos, prestai socorro à minha ruína / e dai **porto seguro** ao meu **naufrágio**.” – *Quo magis, o pauci, rebus succurrite laesis, / et date naufragio litora tuta meo* (Tr. I, 5, 35-6, grifo nosso). Nesse trecho, Nasão se dirige aos poucos amigos que lhe restaram após sua condenação ao exílio, pedindo-lhes auxílio por meio de duas metáforas. A primeira delas, *laesis rebus*, remete à imagem de Nasão atingido e ferido (*laesus*) pelo raio de Augusto. A segunda, por sua vez, consiste em uma metáfora náutica, segundo a qual Nasão descreve sua situação como um *naufragium* e roga aos amigos *litora tuta*. Por um lado, a expressão *litora tuta* remete, por oposição, aos *Geticos sinus* em que se encontra Nasão (Tr. I, 5, 62). O local de exílio é caracterizado por praias circundadas por povos bárbaros, que a todo tempo fazem guerra e lançam flechas. Assim, *litora tuta* poderia se vincular a um pedido do eu-poético para que seus amigos intercedessem, ajudando-o a conseguir um local mais seguro – “praias seguras” – para o seu exílio. Por outro lado, pode-se pensar também em uma leitura metafórica da expressão, reforçada pela metáfora do *naufragium*, de modo que *litora tuta* representaria uma salvação do naufrágio/exílio; daí, “porto seguro”, que constitui uma metáfora para o auxílio prestado pelos amigos.

Essa metáfora do exílio como naufrágio termina por transformar Nasão em náufrago: “Nada mais eu devia ter com a poesia; / **náufrago**, com razão eu fugia de todo mar.” – *Nil mihi debebat cum uersibus amplius esse, / cum fugerem merito naufragus omne fretum* (Tr. V, 12, 49-50, grifo nosso). Ao longo dessa elegia, Nasão discorre sobre a perda de seu engenho e de sua habilidade poética na situação de exílio e tenta, além disso, justificar sua recusa pela poesia, afinal, ela foi uma das causas do exílio. Ou seja, ele pretende evitar a poesia da mesma forma que, náufrago, fugiria do mar. Nesse contexto, a metáfora do

naufrágio acaba por adquirir um valor metapoético, pois, além de representar o exílio, diz respeito também à ruína da própria poesia de Nasão.

Essa leitura é reforçada pelo fato de que, na poesia latina, era bastante comum o uso de metáforas de viagem para designar o processo de criação poética, que podia ser apresentado como uma viagem no mar, uma corrida de carruagens ou por meio da simples referência ao caminho percorrido (SHARROCK, 1994: 96-99; VOLK, 2002: 20-21). Para exemplificar a metáfora do navio, Volk (2002: 22), cita duas passagens da *Ars amatoria* ovidiana:

*Pars superat coepti, pars est exhausta laboris;  
hic teneat nostras ancora iacta rates* (Ov. Ars, I, 771-2).

Parte do trabalho empreendido permanece, parte está terminada;  
que a âncora lançada retenha aqui minha barca.

*Quid properas, iuuenis? Mediis tua pinus in undis  
nauigat, et longe, quem peto, portus abest* (Ov. Ars, II, 9-10).

Por que te apressas, jovem? Teu navio navega no meio  
das ondas, e o porto que busco está bem longe.

No primeiro trecho, esclarece a estudiosa, o poeta finalizou parcialmente sua viagem (isto é, seu poema) e, tendo lançado a âncora, para, por um momento, em mar aberto. O segundo trecho retoma essa ideia ao figurar o navio no meio do mar, ou seja, o meio da obra diz respeito ao meio da viagem do poeta. Ora, com base nesse tipo de metáfora para representar a composição poética, o “naufrágio” mencionado nos *Tristia*, sob um viés metapoético, pode ser compreendido como uma interrupção ou um fracasso da atividade poética de Nasão. Inclusive, a adoção de uma máscara de poeta fracassado pelo eu-poético dos *Tristia* perpassa boa parte das elegias de exílio, conforme demonstraremos mais à frente.

Desse modo, a metáfora do naufrágio, na elegia V, 12, pode ser aplicada tanto ao exílio do eu-poético, cuja vida naufragou ao ser expulso de Roma, quanto ao fracasso de sua poesia, que, após ter sido causa de punição, não mais merece ser praticada. Essa ideia da poesia, em especial da *Ars amatoria*, como causa do exílio, é expressa metaforicamente no verso final da mesma elegia: “Ah, quisera eu ter feito pó daquela minha *Arte*, / que arruinou seu mestre desprevenido!” – *Sic utinam, quae nil metuentem tale magistrum / perdidit, in cineres Ars mea uersa foret!* (Tr. V, 12, 67-8).

É bem significativo o emprego do verbo *perdo* para designar o que a *Ars* causou a seu *magister amoris*, uma vez que ele significa “perder”, mas também tem os sentidos de

“arruinar” e “matar”. Sob esse aspecto, o exílio é compreendido como uma morte para o poeta. Ademais, o prefixo *per-*, formador do verbo *per-do*, faz-se presente ainda no verbo *per-eo* (“morrer”, “perecer”), também muito comum na obra. Desse modo, a metáfora da morte será amplamente explorada na coletânea:

*Scit quoque, cum **perii**, quis me deceperit **error**,  
et culpam in facto, non scelus, esse meo* (Tr. IV, 1, 23-4, grifo nosso).

Bem sabe, quando **pereci**, que erro me enganou  
e que há culpa, não crime, em meu ato.

*Hanc quoque qua **perii** culpam scelus esse negabis,  
si tanti series sit tibi nota mali* (Tr. IV, 4, 37-8, grifo nosso).

E negarás ser crime a culpa pela qual **pereci**,  
se conheceres a série de tamanhos males.

A situação do exílio é referida como o perecimento do eu-poético. Após designar seu ato como culpa (*culpa*) ou erro (*error*), mas jamais crime (*scelus*), Nasão afirma ter perecido por causa dele. Assim, observa-se que ambas as causas do exílio – *carmen et error* – são apresentadas como motivos da morte de Nasão.

Essa imagem do exílio como morte pode ser observada, além disso, quando o eu-poético tenta justificar ao amigo a quem se dirige o motivo de seus poemas conterem apenas lamentações:

*Interea nostri quid agant nisi **triste** libelli?  
**Tibia funeribus** conuenit ista meis.  
"At poteras, inquis, melius mala ferre silendo  
et tacitus **casus** dissimulare tuos." (Tr. V, 1, 47-50, grifo nosso).*

Até lá, o que, senão **tristeza**, poderiam obrar meus livrinhos?  
Essa **flauta** convém aos meus **funerais**.  
“Mas podias, dizes, em silêncio suportar melhor  
os males, e disfarçar tua **queda** calado”.

A aproximação do exílio à morte ocorre pela referência aos “funerais” (*funeribus*) do eu-poético e pela menção da *tibia*, tipo de flauta tipicamente usada nos cortejos fúnebres. A essa ambientação estão adequados os versos de Nasão, que contêm apenas tristeza (*triste*). Ademais, o uso do termo *casus* retoma tanto a metáfora da queda, quanto a da morte. Sob esse aspecto, convém observar a conotação fúnebre do próprio título *Tristia*: “o tema da morte

aflora [...] a cada página. Ele impregna a poesia de uma coloração fúnebre que constitui uma espécie de plano de fundo permanente” (BOUYNOT *apud* VIDEAU-DELIBES, 1991: 333).<sup>72</sup>

Diante disso, o exílio é representado como uma catástrofe que pôs fim à vida de Nasão em Roma, igualando-se, por isso, à morte. Ou, como defende Darcos (2009: 47), a um assassinato. Em seu livro *Ovide et la mort* (2009), o estudioso investiga a fundo a presença da temática da morte nas obras ovidianas, bem como seus efeitos e consequências. Apesar da predominância da abordagem biografista e das conclusões por vezes psicologizantes a que chega, algumas das considerações desse autor merecem ser comentadas. Um primeiro aspecto interessante observado por Darcos (2009: 49) é o fato de o percurso de Nasão rumo ao Ponto Euxino ser descrito nos *Tristia* como uma espécie de catábase, um caminho repleto de armadilhas e do qual não é possível retornar: “Ele faz a viagem de que não se retorna: ‘eu, todavia, para sempre estarei privado do solo pátrio’ (*Tr.* I, 5, 83), e esse deslocamento irreversível é outra maneira de morrer, mais terrível e mais lenta do que aquela a que ele quase se entregou”.<sup>73</sup> Além disso, a própria descrição que Nasão faz do lugar de exílio, marcado fortemente pelo gelo e pelo frio, o aproxima do mundo dos mortos, que, entre os latinos, caracterizava-se pelo frio penetrante, pelos pântanos estéreis e pela palidez (DARCOS, 2009: 54). Isso também é evidenciado por Videau-Delibes (1991: 361), que menciona uma “descrição fúnebre da região de Tomos”: “Nasão está encerrado em um universo à imagem do mundo subterrâneo das *Metamorfozes*, imóvel e estéril, assim como um morto na terra”.<sup>74</sup> A estudiosa (1991: 360) ainda lista as qualificações de defunto diversas vezes aplicadas a Nasão ao longo da obra: ele é *ademptus* (*Tr.* I, 1, 27), “que partiu”, “falecido”; *infelix* (*Tr.* I, 1, 4 e III, 1, 6), “desventurado”, “desditoso”; *deploratus* (*Tr.* I, 3, 46 e III, 5, 8), “digno de ser chorado”.

Essas aproximações parecem potencializar a metáfora do exílio como uma morte para Nasão, uma ruptura em relação à vida levada em Roma. Assim, ao representar-se exilado, o eu-poético assume uma máscara de luto e tristeza, preenchendo seus versos de lamentações. No entanto, as elegias dos *Tristia* revelam-se, ao mesmo tempo, repletas de referências literárias e são perpassadas pela ironia, conforme discutiremos mais à frente. Diante disso, parecem-nos problemáticas as conclusões de Darcos a respeito da presença da morte nos

---

<sup>72</sup> *Le thème de la mort affleure [...] à chaque page. Il imprègne la poésie d'une teinte funèbre qui constitue comme un arrière-plan permanent.*

<sup>73</sup> *Il fait le voyage dont on ne revient pas : ‘At mihi perpetuo patria tellure carendum est’ (*Tr.* I, 5, 83), et ce déplacement irréversible est une autre manière de mourir, plus terrible et plus lente que celle qu’il a failli se donner.*

<sup>74</sup> [...] *description funèbre du pays tomitain. Nason y est enfermé dans un univers presque à l’image du monde souterrain des Métamorphoses, immobile et stérile, ainsi qu’un mort dans la terre.*

*Tristia*, uma vez que ele não interpreta sua ocorrência como uma metáfora da situação de exílio, mas como uma real mortificação do poeta:

A simbologia recorrente do mundo polar atesta que Ovídio sentiu e experimentou fisicamente a consumação mortal, que seu corpo o levava obstinadamente à paralisia moral, intelectual e até artística que lhe havia custado o exílio. Completamente circunscrita e cercada, como ilustra seu estilo desta época, sua vida esfria e se apaga lentamente (DARCOS, 2009: 60-1).<sup>75</sup>

Esse tipo de abordagem, além de atribuir ao autor-empírico elementos que, na verdade, dizem respeito à personagem Nasão, envereda por uma leitura psicologizante, visto que compreende o estilo como um reflexo da vida do poeta. Ademais, o estudioso parece se equivocar ao definir o estilo ovidiano das obras de exílio como inferior literariamente em razão de uma temática fúnebre e de tons depressivos (DARCOS, 2009: 51), uma vez que desconsidera, nos *Tristia*, a presença constante da ironia, bem como a permanência de elementos formais da elegia amorosa, devidamente adaptados ao contexto de exílio, conforme demonstra a tese de Videau-Delibes (1991).

Não obstante, há também apontamentos proveitosos feitos pelo autor. Por exemplo, Darcos (2009: 62) caracteriza Nasão como um “fantasma errante que sobreviveu aos defuntos mal honrados”, vinculando o protagonista às “almas perturbadas, mal enterradas ou jamais circundadas pelo mínimo culto funerário, condenadas a errar lugubrememente”.<sup>76</sup> Sob esse aspecto, Nasão é um morto-vivo, pois, após a morte metafórica experienciada com o exílio, ele continua a viver em Tomos, embora não considere a situação propriamente como vida: “dirás que vivo, mas negarás que estou salvo” – *uiuere me dices, saluum tamen esse negabis* (*Tr.* I, 1, 19). A esse respeito, Videau-Delibes (1991: 363) defende que a existência que Nasão leva depois da “queda” é incompleta, consiste em uma situação intermediária entre a vida e a morte: “morrer no exílio ou no mar é perder o corpo sem que nenhum gesto, nenhuma lágrima dos vivos, nenhuma marca duradoura, túmulo ou epitáfio, testemunhe sua existência anterior; é estar privado tanto da vida quanto da morte” (1991: 364).<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> *Le symbole récurrent du monde polaire atteste qu’Ovide a physiquement senti et éprouvé la consommation mortelle, que son corps le ramenait obstinément à la paralysie morale, intellectuelle, artistique même, que lui valait son exil. Totalement circonscrite, encerclée, comme l’illustre son style d’alors, sa vie se refroidit et s’éteint lentement.*

<sup>76</sup> *Ce fantôme errant qui survit aux défunts mal respectés. L’Antiquité nous a souvent présenté ces âmes perturbées, mal ensevelies ou jamais entourées du moindre culte funéraire, condamnées à errer lugubrement [...].*

<sup>77</sup> *Mourir en exil ou mourir sur mer est perdre son corps sans qu’aucun geste, aucune larme des vivants, aucune trace durable, tombeau ni építaphe, ne témoigne que naguère il a été; c’est être privé et de la vie et de la mort.*

Além das metáforas da queda, do naufrágio e da morte, o eu-poético do *Tristia* também descreve o exílio como uma ferida: “Meu peito nota a **antiga ferida** como se nova, / e por meu seio escorre chuva de triste água.” – *Corque uetusta meum, tamquam noua, uulnera, nouit, / inque sinum maestae labitur imber aquae* (Tr. IV, 1, 97-8, grifo nosso). Esse verso é significativo sobretudo devido às aliterações de *uetusta* e *uulnera* e à figura etimológica em *nouit* e *noua*, que se mostram perceptíveis da mesma forma que a antiga ferida é ainda sentida por Nasão.<sup>78</sup>

Convém observar, além disso, que Nasão atribui a causa da ferida (e, portanto, do exílio) àqueles livrinhos que o arruinaram: “A mim, deleitam-me os livrinhos, embora **nocivos**, / e àquele dardo que me **feriu**, amo.” – *Nos quoque delectant, quamuis nocuere, libelli, / quodque mihi telum uulnera fecit, amo* (Tr. IV, 1, 35-6, grifo nosso). Nesse dístico, além da metáfora da ferida, ampliada pela presença do termo *telum*, que representa a poesia metaforicamente como a arma causadora da ferida, há também uma sugestão da metáfora da morte, devido ao emprego do verbo *noceo*, que possui a mesma raiz de *nex* (“morte”, “assassinato”) e de *necare* (“matar”). No entanto, por mais que seus *carmina* tenham-lhe custado o exílio, Nasão não se vê capaz de deixar de escrever.

Além disso, as metáforas para o exílio são, por vezes, acompanhadas de *exempla* mitológicos que as ilustram. Ao referir-se, por exemplo, à ferida que Augusto lhe fizera com a ordenação do exílio, Nasão a compara à ferida que Aquiles causara a Télefo: “Pois ninguém ou somente quem me fez a **ferida** / pode, ao modo de Aquiles, curá-la.” – *Namque ea uel nemo uel qui mihi uulnera fecit, / solus Achilleo tollere more potest* (Tr. I, 1, 99-100, grifo nosso). Télefo era rei da Mísia e foi ferido pela lança de Aquiles na Guerra de Troia. Uma vez que sua ferida não cicatrizava, obteve do oráculo de Delfos a resposta de que somente a lança que o havia ferido poderia curá-lo. O caso de Nasão é similar: ferido pelo raio de Augusto, seu exílio apenas poderia ser revogado mediante a ordem do imperador. A comparação entre as personagens torna-se ainda mais sugestiva devido à aproximação de Augusto a Aquiles. O herói homérico é caracterizado, já no primeiro verso da *Ilíada*, por sua cólera ou ira (*mênis*), assim como Augusto é referido nos *Tristia* como um deus possuidor de *ira*. Ora, essa associação atribui um caráter épico à situação do exilado, de modo a ampliar a dimensão de seus males.

---

<sup>78</sup> Por isso, exploramos na tradução para o português a sonoridade dos termos, ainda que empregando procedimentos diferentes dos do latim: a aliteração em *uetusta* e *uulnera* foi transformada na rima de “antiga” e “ferida”, ao passo que a figura etimológica foi modificada para a aliteração de “nova” e “nota”.

As comparações e *exempla* mitológicos, portanto, enfatizam e ilustram as metáforas usadas para descrever a situação de Nasão. Uma síntese esclarecedora desses recursos é percebida em uma longa sequência de versos da elegia I, 1, quando o eu-poético dirige uma série de recomendações a seu livro, que parte para Roma. Em determinado momento, Nasão relembra o raio que lhe fora lançado desde o Palatino e, por isso, expressa ao livro seu temor:

*Terretur minimo pennae stridore columba  
unguibus, accipiter, saucia facta tuis;  
nec procul a stabulis audet discedere, si qua  
excussa est auidi dentibus agna lupi (Tr. I, 1, 75-78).*

Ao mínimo estridor de asas, aterroriza-se a pomba  
ferida por tuas garras, ó gavião.  
Nem ousa apartar-se muito do redil a ovelha que  
foi arrancada dos dentes de ávido lobo.

Os dois primeiros dísticos da sequência apresentam símiles do mundo animal vinculados à metáfora da ferida. Nasão se compara à pomba *saucia facta* pelas garras do gavião ou à ovelha que já experimentou os dentes do lobo. O dístico seguinte, por sua vez, retoma a metáfora da queda a partir do mito de Faetonte: “Faetonte, se vivesse, evitaria o céu, / e os cavalos que tolo ansiara, não desejaria tocar.” – *Vitaret caelum Phaethon, si uiueret et quos / optarat stulte, tangere nollet equos (Tr. I, 1, 79-80)*. Filho de Apolo e de Clímene, Faetonte desejou guiar o carro de fogo de seu pai. Porém, em meio ao percurso do Sol, perdeu o controle sobre as rédeas e os cavalos e, ameaçando incendiar toda a terra, foi atingido pelo raio de Júpiter, que assim impediu a catástrofe. Golpeado pelo raio, o corpo de Faetonte precipita-se das alturas e cai no rio Erídano (*Ov. Met. I, 750–II, 366*). Ora, assim como Faetonte, também Nasão fora atingido pelo raio de um Júpiter-Augusto, que causou a queda do eu-poético ao lançá-lo das alturas de Roma rumo à bárbara Tomos. É interessante notar que o dístico seguinte menciona exatamente as “armas de Júpiter” experimentadas por Nasão, atacado por “fogo hostil” (*Tr. I, 1, 81-2*). À metáfora do raio, segue-se a do naufrágio:

*Quicumque Argolica de classe Capharea fugit,  
semper ab Euboicis uela retorquet aquis,  
et mea cumba, semel uasta percussa procella,  
illum, quo laesa est, horret adire locum (Tr. I, 1, 83-6).*

Qualquer um da frota argólica que escapou de Cafareu  
sempre desvia as velas das águas da Eubeia;  
minha barca, uma vez batida por borrasca desmedida,  
horroriza-se de ir ao lugar em que foi avariada.

A metáfora é introduzida por meio do *exemplum* mitológico: a frota de Ajax, que naufragou no promontório de Cafareu quando retornava de Troia, é comparada à situação de Nasão, que, metaforicamente, conduz uma “barca” atingida por enorme tempestade. Além do vocabulário náutico empregado no trecho (*classe, Capharea, Euboicis aquis, uela, cumba, procella*), que remete à metáfora do exílio como naufrágio, há também elementos que apontam para as metáforas do raio e da ferida: a referência a uma tempestade (*procella*) que atinge a barca, o emprego do participio passado *percussa*, que transmite a ideia de “bater com força”, “golpear completamente”, e a presença da perífrase verbal *laesa est*, que se associa à ideia de “ser ferida”. A força dos golpes sofridos por Nasão é inclusive expressa poeticamente por meio da aliteração de oclusivas em *procella* e *percussa*.<sup>79</sup>

Por fim, deve-se mencionar que a metáfora da queda é novamente referida, desta vez por meio do exemplo de Ícaro, inserido ao fim da sequência: “Enquanto aspirava às máximas alturas com frágeis asas, / Ícaro deu nome às águas do mar.” – *Dum petit infirmis nimium sublimia pennis / Icarus, aequoreis nomina fecit aquis* (Tr. I, 1, 89-90). O *exemplum* é apresentado em meio às recomendações de Nasão a seu livro, ao alertá-lo para não se arriscar às alturas do Palatino, morada de Augusto, pois o imperador já havia golpeado o poeta com o exílio e poderia golpear essa obra que agora chega a Roma. Desse modo, o livro deveria evitar, em Roma, os lugares vinculados a Augusto, assim como Ícaro deveria ter evitado voar muito alto. Porém, o filho de Dédalo, estimulado pela aventura de voar nas asas fabricadas por seu pai, ousou voar tão alto, que o sol derreteu a cera que unia as penas, fazendo com que ele caísse nas águas do mar. O uso desse *exemplum* mitológico sugere uma aproximação de Nasão a Dédalo, visto que ambos expõem uma série de ensinamentos e recomendações, ao livro ou ao filho. Diante disso, observa-se que a metáfora da queda, anteriormente associada a Nasão por meio do exemplo de Faetonte, agora se aplica ao livro, que é aproximado de Ícaro.

Todavia, o mais notável no *exemplum* de Ícaro não diz respeito apenas à comparação entre as personagens por causa da queda. Embora Ícaro tenha morrido, sua memória permanecerá perene graças às águas do mar Icário, que recebeu seu nome. Do mesmo modo, apesar de Nasão ter sido exilado, os poemas que escreve e envia a Roma são o instrumento que possui para fazer-se sempre presente na Urbe, são o recurso para eternizar-se após a queda, após o exílio e mesmo após a morte.

---

<sup>79</sup> Na tradução para o português, reproduzimos a aliteração presente em latim por meio da aliteração de /b/ em “barca”, “batida” e “borrasca”.

Essas metáforas usadas para representar Nasão e sua pena contribuem para configurar uma *persona* de exilado, assumida pelo eu-poético dos *Tristia* na maior parte das elegias.<sup>80</sup> Distante da Urbe e obrigado a viver nos confins do Império, Nasão representa o exílio de modo fortemente negativo: ferida, naufrágio, queda, morte. Além disso, o exilado caracteriza sua situação como triste e lamentosa, deplorável como um funeral, afinal de contas, a expulsão de Roma constituiu uma morte metafórica para Nasão.

Essa *persona* do *relegatus*, por sua vez, revela ao longo dos poemas da coletânea diferentes facetas. Desse modo, enquanto exilado, o eu-poético Nasão apresenta a si mesmo, no âmbito do enunciado (isto é, como personagem), vestindo máscaras diversas: ora como bárbaro, ora como poeta fracassado, ora como (anti)-herói épico. São precisamente essas máscaras que constituem o jogo ficcional presente na obra, as quais analisaremos nas próximas seções.

---

<sup>80</sup> Conforme será analisado oportunamente, o eu-poético ainda assume na obra, além da *persona* de exilado, as *personae* de mitólogo e de livro.

## 1.2. *Naso barbarus*: a máscara do estrangeiro

Nos *Tristia*, conforme se observou na seção anterior, o eu-poético apresenta-se como exilado e representa sua situação por meio de uma série de metáforas, que, por sua vez, podem ser acompanhadas de *exempla* mitológicos. Embora se manifeste em toda a obra e lhe garanta a unidade, essa imagem do exilado se desmembra em outros papéis assumidos por Nasão, que possui, portanto, diversas máscaras. Uma delas consiste no caráter de estrangeiro atribuído ao exilado, já que ele é um romano que vive em Tomos e, ao mesmo tempo, passa a ser visto como bárbaro pelos romanos.

A esse respeito, é possível identificar, ao longo de toda a coletânea, uma nítida oposição entre Roma – sede do império e da civilização – e Tomos, cidade localizada nos confins do mundo (*extremus orbis*) e cercada por povos que não são gregos nem latinos.<sup>81</sup> É interessante notar que, até então, Roma possuía um papel central na produção poética de Ovídio (VOLK, 2010: 95). Nos *Amores* e na *Ars amatoria*, por exemplo, o cenário principal é a Urbe, e são listados diversos monumentos e ocasiões festivas adequados aos encontros amorosos. Nos livros finais das *Metamorfoses*, é abordada a história romana: narra-se sobre Eneias (livros XIII e XIV), fundador mítico da cidade; sobre a apoteose de Rômulo (livro XIV); sobre Numa (livro XV), um dos reis da cidade; e sobre as apoteoses de César e – ainda a se efetuar – de Augusto. Nos *Fastos*, à maneira de uma narrativa etiológica, são apresentados ritos e tradições vinculados aos monumentos da cidade e explicações de ordem política, histórica e cultural. Ora, também na poesia de exílio, Roma terá papel fundamental, mas como oposto de Tomos, local do estrangeiro, do bárbaro.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Fazia parte da tradição da etnografia antiga colocar a terra do próprio escritor (Grécia ou Roma) no centro do mundo, ao passo que o que estava fora do centro era considerado bárbaro. Geary (*apud* BARTMAN, 2011: 229) esclarece que o conceito de “bárbaro” foi uma invenção greco-romana, projetada sobre todo um conjunto de povos vivendo além das fronteiras do Império. Murphy (2004: 20), analisando as etnografias presentes na *História Natural*, destaca que Plínio considera Roma como centro e parâmetro: Roma é o lugar para o qual tudo flui, onde o valor das coisas boas de todas as regiões é estabelecido. Além disso, nota-se que, quanto mais distante do centro habitavam os povos, maior era o grau de barbárie a eles atribuído. Isso é perceptível, por exemplo, no *De Bello Gallico*, já que César considera os gauleses da *Prouincia* romana como menos bárbaros, dada sua proximidade e contato comercial com os romanos, enquanto os belgas e germânicos, geograficamente mais distantes, são ditos mais bárbaros. Para mais detalhes sobre as relações entre etnocentrismo e etnografias antigas, ver Borca (2003: 69-88).

<sup>82</sup> A descrição de Tomos como uma espécie de antípoda de Roma pode ser aproximada da figura da inversão que, segundo Hartog (2014), é um dos procedimentos de uma retórica da alteridade presente na apresentação e na descrição dos povos não gregos nas *Histórias*, de Heródoto. Nesse sentido, as descrições ovidianas dos povos e do local de exílio parecem seguir o mesmo funcionamento das narrativas etnográficas de historiadores/viajantes comentadas por Hartog (2014: 243-244): “Para traduzir a diferença, o viajante tem à sua disposição a figura cômoda da inversão, em que a alteridade se transcreve como um antipróprio. Entende-se que as narrativas de viagem e as utopias recorram abundantemente a isso, já que essa figura constrói uma alteridade ‘transparente’ para o ouvinte ou leitor. Não há mais *a* e *b*, mas simplesmente *a* e o inverso de *a*”.

Essa oposição entre Roma e Tomos pode ser notada também no âmbito do sujeito exilado, que experimenta uma condição ambígua, entre o lugar de origem e o lugar de destino, sendo simultaneamente romano e bárbaro. A esse respeito, Said (2003: 59) destaca que os exilados têm uma “pluralidade de visão”, uma espécie de “consciência de dimensões simultâneas”, que poderia ser denominada “contrapontística”: “Para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vívidos, reais, ocorrem juntos como no contraponto”. Diante disso, convém primeiramente investigar a imagem construída nos *Tristia* acerca do estrangeiro que habita as regiões de Tomos, para, a seguir, analisar a influência desse local de exílio sobre a imagem do próprio eu-poético, que adota uma máscara de estrangeiro.

### 1.2.1. Os povos do Ponto: o estrangeiro como representação da barbárie

A cidade de Tomos, local do exílio ovidiano, ficava às margens do Ponto Euxino, junto à foz do rio Istro (atual Danúbio). A região é descrita como *barbara terra* (III, 1, 18; III, 3, 46; IV, 4, 86), *barbara tellus* (III, 11, 7; V, 2, 31) e é cercada por *barbarus hostis* (III, 10, 54; IV, 1, 82) e *barbara turba* (V, 10, 28), que falam uma *barbara lingua* (V, 2b, 23). A primeira acepção do termo *barbarus* em latim (e também em grego) é, de fato, “estrangeiro”, aquele que não falava (ou apenas balbuciava) grego ou latim. A partir daí, surge uma segunda acepção, com a ideia de “rude”, “inculto”, “não civilizado” (GLARE, 1968: 225), que também parece se aplicar aos termos acima destacados.<sup>83</sup>

No entanto, na medida em que são consideradas outras caracterizações dos povos e da região do Ponto, evidencia-se, em alguns contextos, um terceiro significado do termo, com a ideia de “feroz”, “cruel”, “selvagem”: *dira regione* (“região funesta”, *Tr.* III, 3, 5), *infestos*

---

<sup>83</sup> As transformações do conceito de barbárie no âmbito do Império Romano, do século III a.C. até o declínio do paganismo, são discutidas por Gouvêa Júnior (2012). É interessante observar que, enquanto o modelo grego considerava o aspecto linguístico como traço de distinção entre barbárie e civilização, no contexto romano, a partir do período republicano, ganha destaque para a diferenciação entre bárbaros e civilizados o conceito de *humanitas*, que possuía diversos significados: “o sentimento de união dos homens”; a cultura, tanto em sentido objetivo, consistindo na “própria civilização como um conjunto de valores, de feitos e de monumentos artísticos, filosóficos e religiosos”, quanto em sentido subjetivo, abordando “o refinamento individual adquirido por meio do estudo, do contato com as artes e com a filosofia”; uma conduta pautada na justiça e no rigor, correspondente à noção grega de *philantropia* (2012: 9-10). Em suma, *humanitas* era “o que tornava os homens profundamente humanos, aptos a viver em sociedade e afastados da animalidade” (GOUVÊA JÚNIOR, 2012: 9). Ainda segundo o estudioso (2012: 11-12), essa noção de *humanitas* será precisamente o parâmetro usado pelos romanos na avaliação dos costumes e do grau de civilização dos povos vizinhos (por exemplo, gauleses e germânicos) conquistados mediante a expansão das fronteiras romanas a partir de Júlio César.

*Getas* (“getas hostis”, *Tr.* III, 14, 42), *rigidos Getas* (“rijos getas”, *Tr.* V, 1, 46), *saeuo hoste* (“inimigo cruel”, *Tr.* V, 2, 32), *crudis Getis* (“getas cruéis”, *Tr.* V, 3, 8), *Marticolamque Geten* (“getas cultuadores de Marte”, *Tr.* V, 3, 22), *male pacatis Getis* (“getas mal pacificados”, *Tr.* V, 7, 12). Nesse sentido, é possível notar uma transferência da dureza e rigidez do cenário de inverno (descrito sobretudo na elegia III, 10) para os habitantes do local, como se eles fossem uma extensão do lugar em que vivem (VIDEAU-DELIBES, 1991: 138-9). A esse respeito, Williams (2002: 348) afirma que “Ovídio explora de forma convencional a teoria bastante comum na Antiguidade de que o caráter de um povo se vincula diretamente ao ambiente físico e ao clima”.<sup>84</sup> Assim, a ideia de ausência de civilização, somada à de brutalidade, manifesta-se, por exemplo, quando o eu-poético apresenta sua localização:

*Me sciat in media uiuere **barbaria**.*  
*Sauromatae cingunt, **fera gens**, Bessique Getaeque,*  
*quam non ingenio nomina digna meo!*  
*Dum tamen aura tepet, medio **defendimur** Istro:*  
*ille suis liquidis **bella** repellit aquis (Tr. III, 10, 4-8, grifo nosso).*

Saiba que vivo em meio à **barbárie**.  
 Cercam-me os sármatas, **povo feroz**, os bessos e os getas,  
 nomes quão indignos de meu engenho!  
 Enquanto a brisa é morna, **defende-nos** o Istro no meio:  
 líquido, ele afasta as **guerras** com suas águas.

Os povos que habitam a região, separados de Tomos apenas pelo curso do rio Istro, caracterizam-se pela belicosidade e pela selvageria (*fera gens, bella*), de modo que o eu-poético encontra-se cercado pela barbárie (*in media barbaria*) e necessita de defesa (*defendimur*). Isso é reforçado por sua afirmação de que o tempo em que escreve é o exílio, e o lugar é a barbárie –

---

<sup>84</sup> *Ovid exploits in a conventional way the familiar ancient theory that a people's character is directly related to its physical environment and climate.* Com efeito, a associação do clima e ambiente às características físicas e morais dos habitantes de um local constitui um lugar-comum da etnografia antiga, vinculado à teoria de determinismo geo-climático que remonta à tradição hipocrática, em especial ao breve tratado *Sobre os ares, as águas e os locais* (cerca de 430 a.C.). Segundo Fedeli (2005: 15-16), essa teoria surge com Hipócrates, mas se manifesta também em Aristóteles, e é transportada para o contexto romano por Posidônio, de modo a se verificar em Tito Lívio, Vitrúvio, Quinto Cúrcio, Plínio, o Velho, e Estrabão. De acordo com Borca (2003: 11), esse tratado hipocrático constitui, juntamente com as *Histórias*, de Heródoto, o primeiro testemunho não fragmentado relativo aos nossos conhecimentos de etnografia antiga. A perspectiva hipocrática baseia-se em uma “lei de similaridade”, fundada na transferência das propriedades do ambiente natural aos homens que nele vivem (BORCA, 2003: 53), de modo que o clima interfere na conformação dos lugares, e ambos, na constituição dos homens. Nessa perspectiva, é lugar-comum na tradição etnográfica que os povos do sul, nascidos em ambientes quentes, sejam mais frouxos, embora possuam maior refinamento de espírito e criatividade. Os do norte, por sua vez, menos engenhosos, são todavia muito mais corajosos. Borca (2003: 87) ainda esclarece que, segundo Plínio, as populações nórdicas são duras e selvagens em razão do clima rígido e inclemente, ao passo que as meridionais são sábias devido à leveza e mobilidade dos ares. Ora, a descrição ovidiana dos povos do Euxino parece aproximar-se dessa teoria de determinismo geo-climático, já que a rigidez desses povos, assim como a dos gauleses de César e dos germânicos de Tácito, vincula-se à aspereza do clima frio em que habitam.

*exilium tempus barbariamque locum* (Tr. III, 14, 30). Ademais, os povos localizados na parte oeste, isto é, na margem ocidental do Ponto Euxino, são sanguinários, conforme fica bem marcado pela aliteração *cruor et caedes*: *Barbara pars laeua est auidaeque adsueta rapinae, / quam cruor et caedes bellaque semper habent.* – “Bárbara é a terra a oeste, afeita à ávida rapina, / sempre sangue, matança e guerras a dominam” (Tr. I, 11, 31-2). Sua perversidade fica ainda evidente em razão do gosto pela rapina e pela pilhagem, conforme se observa também na elegia III, 10, 58: “saqueiam-se os bens não vigiados” – *incustoditae diripiuntur opes*.

Além disso, a barbárie do local de exílio e a máscara de estrangeiro assumida pelo eu-poético entre povos bárbaros são corroboradas pela antiga denominação do Ponto Euxino. Os antigos o chamavam de *Axenus*, termo que, proveniente do grego (*áxeinos*) e formado a partir do alfa privativo e do substantivo *xénos* (“estrangeiro”), significa “inospitaleiro” e até mesmo “perigoso” (BAILLY, 1969: 83). Diante das descrições do eu-poético, essa antiga denominação parece, inclusive, ser mais adequada do que *Euxinus*, que significa “hospitaleiro”. Nasão, o estrangeiro no Ponto Euxino, é a todo tempo ameaçado, seja pelo mar agitado, seja pelos povos hostis que habitam a terra, o que torna o local completamente avesso aos *hospites*, ou seja, “inospitaleiro”:

*Frigida me cohibent Euxini litora Ponti:  
dictus ab antiquis Axenus ille fuit;  
nam neque iactantur moderatis aequora uentis  
nec placidos portus hospita nauis adit.  
Sunt circa gentes quae praedam sanguine quaerunt  
nec minus infida terra timetur aqua.  
Illi quos audis hominum gaudere cruore  
paene sub eiusdem sideris axe iacent* (Tr. IV, 4, 55-62, grifo nosso).

Retêm-me os gélidos litorais do **Ponto Euxino**:  
ele foi chamado **Axeno** pelos antigos,  
pois nem as águas se agitam com ventos moderados,  
nem a estrangeira nau encontra portos plácidos.  
Há ao redor povos que buscam presas derramando sangue,  
nem a terra é menos temida que o inconstante mar.  
Aqueles que, como ouves, comprazem-se com sangue humano  
situam-se quase sob a órbita do mesmo astro.

Após mencionar os dois nomes já possuídos pelo local (*Axenos* e *Euxinus*), o eu-poético destaca que a “estrangeira nau” (*hospita nauis*) não encontra portos plácidos (*placidos portus*). Essa aliteração em oclusivas parece enfatizar a negação da tranquilidade das águas, que se agitam (*iactatur*) diante dos ventos. Além disso, as águas são descritas como *infida*, ou seja, não são dignas de confiança. Esses elementos contribuem para reforçar a adequação do nome

*Axenus* (“inospitaleiro”) ao local. E a isso ainda se somam os dísticos seguintes, que descrevem os povos que cercam a região como sanguinários, uma vez que buscam presas derramando sangue (*praedam sanguine quaerunt*), e afirmam que ali bem perto situam-se povos que até mesmo chegam ao ponto de se alimentar do sangue humano (*hominum gaudere cruore*). Diante disso, a belicosidade dos povos estrangeiros representa constante perigo, visto que cercam a cidade, lançando suas flechas ou irrompendo em rápidos cavalos (*Tr.* III, 10, 54-6). Aos olhos do eu-poético, a guerra é o pior traço que caracteriza o lugar; ela atormenta mais do que o frio extremo que queima a terra, do que a bárbara língua desconhecadora de termos latinos e do que o falar grego superado pelo sotaque geta (*Tr.* V, 2b, 21-6).

Por outro lado, a ausência de civilização manifesta-se também na aparência exterior dos habitantes da região: “Voz feroz, rude rosto, perfeita imagem de Marte; nem cabelo nem barba cortados por mão alguma.” – *Vox fera, trux uultus, uerissima Martis imago; / non coma, non ulla barba resecta manu* (*Tr.* V, 7, 17-8, grifo nosso). Ora, a barba e os cabelos não cortados são clara imagem do caráter inculto desses povos e, mais que isso, sinal de sua oposição ao romano, a quem, na *Ars amatoria*, Nasão preceitua que “o cabelo e a barba sejam cortados por mão cuidadosa” – *Sit coma, sit tuta barba resecta manu* (*Ars* I, 516, grifo nosso). Observe-se, inclusive, que o verso da elegia dos *Tristia* retoma o da *Ars*, conforme evidencia a presença dos mesmos vocábulos, mas inserindo duas negações às afirmações anteriores. Esse procedimento de autotextualidade demonstra a autoconsciência literária do poeta, que, ao aludir à sua obra anterior da *Ars amatoria*, deixa entrever a instância de Ovídio, autor-implícito presente na obra. Ao retomar esse verso, ele faz lembrar, no contexto da poesia de exílio, o aspecto urbano e civilizado de Roma, de modo a acentuar a oposição entre a Urbe e Tomos.

Além disso, a pilosidade atribuída aos bárbaros aponta para uma animalização desses povos, que nem sequer são dignos de serem chamados homens:

*Siue homines, uix sunt homines hoc nomine digni  
quamque lupi saeuae plus feritatis habent:  
non metuunt leges, sed cedit uiribus aequum  
uictaque pugnaci iura sub ense iacent.  
Pellibus et laxis arcent mala frigora braxis  
oraque sunt longis horrida tecta comis* (*Tr.* V, 7, 45-50).

Se [observo] os homens, mal são dignos deste nome  
e são mais ferozes e cruéis que os lobos:  
não temem as leis, mas a justiça cede às forças,  
e jaz vencido o direito sob belicosa espada.  
Com peles e largas bragas evitam o frio penoso  
e a face selvagem se cobre de longos cabelos.

Sob essa perspectiva, nota-se que prevalece entre esses povos a lei da força, característica do mundo animal, à qual cede a justiça. Além disso, as peles que vestem parecem se estender ao seu próprio aspecto físico, dados seus longos cabelos (*longis comis*) e sua face selvagem (*ora horrida*). O uso do adjetivo *horrida* é bem significativo, visto que seu sentido inicial é de “erizado”, “arrepinado” (em referência a pelos), para depois significar “selvagem” e “horrível” (ERNOUT & MEILLET, 1951: 534).<sup>85</sup> Assim, é como se também a face desses homens manifestasse o traço animal, selvagem em razão dos pelos. Isso, porém, não se limita ao aspecto físico, mas se estende à caracterização dos povos como possuidores de *saeua feritas*, uma ferocidade cruel, maior que a dos próprios lobos. Nesse sentido, são frequentes os símiles desses povos com animais tipicamente ferozes e cruéis, como lobos e ursos:

*Vtque fugax avidis ceruus depensus ab ursis  
cinctaue montanis ut pauet agna lupis,  
sic ego belligeris a gentibus undique saeptus  
terreor hoste meum paene premente latus* (Tr. III, 11, 11-14).

Como o cervo veloz capturado por ávidos ursos,  
ou a ovelha cercada por lobos monteses teme,  
assim eu, rodeado por povos belicosos de todos os lados,  
aterrorizo-me com o inimigo que quase fere meu flanco.

A escolha especificamente desses animais se relaciona, de acordo com Videau-Delibes (1991: 141), ao fato de o exílio do eu-poético ser em um local situado sob a constelação da Ursa ou sob a órbita licaônia, que fazem referência às personagens mitológicas de Calisto e Licaão, metamorfoseados respectivamente em urso e lobo, animais ferozes e vis, que presidem com sua bestialidade o destino do lugar de exílio. Assim, o mito se insere na abordagem do local de exílio, de forma a transportá-lo para além do plano do real.

Diante dos exemplos analisados, os estrangeiros que habitam a região de Tomos – em especial getas e sármatas – são descritos como povos belicosos, sanguinários, incivilizados e mais próximos dos animais. Os homens que lá vivem parecem incapazes de se afastar da animalidade, manifestada em suas faces e vestimentas e em suas práticas e ofícios, que não têm

---

<sup>85</sup> Bartman (2011: 232) comenta que o cabelo longo, espesso, frequentemente despenteado e desgrenhado era um tropo da descrição etnográfica do bárbaro, já que o aproximava dos animais e o situava em um estado de incivilização. Isso se verifica inclusive na estatuária romana: os gauleses, por exemplo, são frequentemente representados com cabelo emaranhado e espetado, e suas duas mais famosas imagens – “Gaulês moribundo” e “Gauleses de Ludovisi” – apresentam essa característica (BARTMAN, 2011: 232). Segundo Bartman, esse povo costumava usar água com cal para endurecer o cabelo, fazendo-o ficar arripado, de modo a gerar um efeito amedrontador. Sua cabeleira desgrenhada teria causado tamanho impacto nos romanos que toda a província da Gália Transalpina ficou conhecida como *Galia Comata* (“Gália de coma abundante”). Quanto ao uso de vestimentas de pelos, também os citas, em Virgílio (*Georg.* III, 383), são assim caracterizados.

outro objetivo senão a destruição, a pilhagem e o prazer de derramar sangue (VIDEAU-DELIBES, 1991: 149). É interessante destacar que os romanos da época do regime augustano, ou seja, da época de Ovídio, já viviam em um Estado bilíngue, que assimilou a cultura grega com o alargamento das fronteiras, e Roma já se havia afirmado como potência disseminadora de valores. Segundo Gouvêa Júnior (2013: 155-7), nesse contexto, os literatos passam a refletir sobre o povo romano e sua cultura, já suficientemente sólidos na condição de hegemonia civilizacional sob a regência de Augusto. Ora, isso fica evidente na forma como o estrangeiro é apresentado nos *Tristia*: ele é incivilizado, antípoda da cultura romana e verdadeira ilustração da barbárie.

Por outro lado, no entanto, a descrição ovidiana dos povos do Ponto como belicosos e sanguinários, como uma ameaça constante de invasão de Tomos, na verdade põe em xeque a tão propagandeada *Pax Augusta* e as várias alegações de hegemonia política presentes nas *Res Gestae*, de Augusto. Por meio de tais descrições, o eu-poético parece indicar ironicamente o caráter falho, nesses confins do império, do poder augustano, bem como a frágil fundamentação da autoridade imperial e dos limites de seu alcance divino (WILLIAMS, 2002: 371; CLAASSEN, 2008: 33).

### 1.2.2. O eu-poético entre dois mundos: romano na barbárie e bárbaro em Roma

Conforme analisado anteriormente, a imagem do estrangeiro que se constrói nos *Tristia* evidencia muito da visão romana de hegemonia cultural, que considerava a Urbe o centro de civilização, ao passo que os outros povos<sup>86</sup> eram vistos como rudes, incivilizados e bárbaros. Diante disso, o eu-poético faz questão de destacar sua condição de romano em meio aos bárbaros. Por exemplo, ele lamenta o fato de que morrerá no exílio, longe da pátria, e de que sua “sombra romana vagará entre as dos sármatas / e entre manes ferozes será sempre estrangeira.” – *inter Sarmaticas Romana uagabitur umbras / perque feros manes hospita semper erit* (Tr. III, 3, 63-4, grifo nosso). Observa-se que, nesse caso, o termo usado pelo eu-poético para designar a si mesmo como “estrangeiro” não foi *barbarus*, mas *hospes*, de modo a não implicar o

---

<sup>86</sup> À exceção, naturalmente, dos gregos, como bem demonstra Horácio (*Ep.* II, 1, 156-157): “A Grécia capturada capturou o feroz vencedor e levou as artes ao rude Lácio” – *Graecia capta ferum uictorem cepit et artes / intulit agresti Latium* [...]. Isso, todavia, não significa a aceitação plena e incondicional de todos os elementos da cultura grega em Roma. Basta recordar, por exemplo, a rejeição, liderada por Catão, o Velho, à embaixada dos filósofos gregos Carnéades, Critolau e Diógenes, em 155 a.C., bem como as tentativas de expulsão do poeta Árquias de Roma, a quem, embora grego, a cidadania romana estava sendo negada (ver *Pro Archia*, de Cícero).

aspecto negativo de incivilização, afinal, ele é estrangeiro entre os sármatas exatamente por ser romano.

A condição romana também fica manifesta quando Nasão afirma que, embora banido, seu direito e seu nome de cidadão foram mantidos e que, no édito de Augusto, não figurava o termo *exul* (Tr. V, 2b, 12-4). Percebe-se, além disso, a dificuldade de o eu-poético se adaptar às condições do local de exílio, tão distinto de Roma. Ele não suporta o clima, não se acostumou às águas, e aquela terra lhe desagrada; tanto que ficou doente e, no entanto, a casa não era adequada o bastante, não havia nem alimentos próprios a alguém doente nem artes médicas a que se pudesse recorrer (Tr. III, 3, 7-10).

Ora, é interessante destacar que, se os povos do Ponto adotassem uma visão de mundo semelhante à romana, que considerava bárbaros aqueles que pertenciam a outros âmbitos culturais que não o grego e o latino, o eu-poético seria bárbaro entre os getas:

*Exercent illi sociae commercia linguae:  
Per gestum res est significanda mihi.  
Bárbarus hic ego sum, qui non intellegor ulli,  
Et rident stolidi uerba Latina Getae* (Tr. V, 10, 35-8, grifo nosso).

Eles fazem uso de uma língua comum:  
por gestos devo me exprimir.  
**Bárbaro aqui sou eu**, que não compreendo coisa alguma,  
e os getas estúpidos riem das palavras latinas.

Na passagem acima, o eu-poético assume-se nitidamente como romano e, portanto, estrangeiro entre os getas. Ele não compreende a língua dos getas (*non intellegor*) e, já que suas palavras em latim (*Latina uerba*) não servem para a comunicação, ele se exprime por meio de gestos (*per gestum*), o que faz com que os povos do Ponto considerem-no bárbaro por ser incapaz de falar a língua deles. Ora, é como se, no exílio, Nasão se tornasse um bárbaro, na própria acepção original e onomatopaica do termo – balbuciar, falar meramente “ba, ba, ba” –, que designa a incapacidade de comunicar-se em uma língua compreensível.

No entanto, ao se considerar bárbaro em meio aos getas, pode parecer que, a princípio, o eu-poético inverte os valores romanos e os aplica às avessas, como se ele próprio é que fosse incivilizado nessa outra sociedade, regida pelos costumes getas. O que se efetua, porém, é muito mais a transferência e a aplicação da visão de mundo romana aos povos estrangeiros. O geta que considera um romano bárbaro, na verdade, o vê com olhos de romano. Afinal, são os romanos que julgam bárbaros os estrangeiros que não falam sua língua. Assim, ao operar essa transferência de valores, evidencia-se não uma descrição dos povos segundo sua cultura,

mas a imposição de uma visão de mundo tipicamente romana a eles.<sup>87</sup> Isso também é perceptível quando Nasão afirma parecer poder compor em metros géticos – *et uideor Geticis scribere posse modis* (Tr. III, 14, 48). O conceito de *modus* e a noção de metros baseados em quantidade são característicos da poesia grego-romana. Ao atribuir tal categoria à prática poética geta, o eu-poético novamente transfere um conceito e uma visão de mundo (e de poesia) tipicamente romanos a uma cultura distinta. Tais procedimentos demonstram certa resistência à compreensão do estrangeiro, já que ele é sempre interpretado com base em costumes e valores que não correspondem aos seus, mas à visão de mundo romana.<sup>88</sup>

Assim, o eu-poético constrói uma imagem de si como romano não apenas ao afirmá-lo no plano do enunciado, mas também por meio da visão de mundo que deixa transparecer em seus poemas. E, na condição de romano, ele é, portanto, estrangeiro na região de Tomos. Isso fica bem marcado quando refere-se à sua musa (isto é, por metonímia, os seus poemas) como “estrangeira” – *hospita Musa* (Tr. IV, 1, 88) e, a seguir, afirma que, se recitar seus poemas na terra em que está, não haverá ninguém para os ouvir ou apreciar:

*Sed neque cui recitem quisquam est mea carmina nec qui  
auribus accipiat uerba Latina suis.  
Ipse mihi—quid enim faciam?—scriboque legoque,  
tutaque iudicio littera nostra suo est* (Tr. IV, 1, 89-92).

Mas ninguém há para eu recitar meus poemas,  
nem para acolher nos ouvidos palavras latinas.  
A mim mesmo – o que fazer? – escrevo e leio,  
e minha letra é absolvida por seu juízo.

---

<sup>87</sup> Algo semelhante ocorre em geral na literatura etnográfica antiga que discorre sobre o estrangeiro, uma vez que o outro é visto frequentemente com base na própria cultura do escritor, sem que este se descole dela e veja o estrangeiro por aquilo que ele é. No *De Bello Gallico*, por exemplo, César aplica termos e conceitos tipicamente romanos, como *plebs* e *Senatus*, aos gauleses (Caes. *Gal.* I, 31, por exemplo). Isso parece ocorrer sobretudo quando os gauleses são confrontados com os germânicos, de modo a se destacar a selvageria destes em relação aos primeiros, apresentados como mais próximos dos romanos. Igualmente, Hartog (2014: 207-224) comenta que, nas *Histórias*, Heródoto descreve as práticas de matança de animais entre os citas tendo como parâmetro os sacrifícios gregos. Assim, em comparação com as práticas gregas, os “sacrifícios” dos citas caracterizam-se não só pela ausência do fogo, de primícias e de libações (HARTOG, 2014: 211), mas também pela falta de derramamento de sangue, já que o animal não é degolado, mas asfíxiado (2014: 214). Por sua vez, no contexto das relações entre os citas e as amazonas, estes são descritos de acordo com noções tipicamente gregas: “As mulheres citas, às quais são confiados os ‘trabalhos femininos’, parecem-se muito com as mulheres gregas. Com efeito, vivem em suas carroças, como as mulheres gregas em suas casas. Produz-se, então, de novo, o deslizamento já apontado: em face das amazonas, os citas tornam-se quase gregos” (HARTOG, 2014: 254). Ora, em ambos os casos, nota-se que o parâmetro para a descrição dos povos estrangeiros é a cultura do próprio escritor.

<sup>88</sup> Um excelente exemplo dessa aplicação da visão de mundo e dos valores romanos aos getas se observa na elegia IV, 13 das *Epistulae ex Ponto*. Nela, Nasão comenta sobre um poema em gético, a respeito da apoteose de Augusto, que ele teria escrito e declamado na situação de exílio. O mais notável é que na elegia é descrita a cena da recitação do poema em gético, de modo que o costume tipicamente romano das *recitationes* é aplicado aos povos da região do Ponto. Mais do que isso, os getas incivilizados, após ouvir o poema de Nasão, teriam movido suas cabeças e batido suas aljavas como sinal de aprovação.

Diante da ausência de um público apto a compreender seus versos em latim, Nasão afirma que ele próprio é autor e leitor de seus poemas, ele próprio é o crítico de seus escritos. Todavia, ao mesmo tempo que o eu-poético registra sua condição romana, ele se submete a um processo de barbarização, influenciado pelo povo e pelo local do exílio. Esse processo pode ser claramente observado na elegia III, 14. Inicialmente o eu-poético se apresenta como um estrangeiro em meio aos bárbaros:

*Non hic librorum per quos inuiter alarque  
copia: pro libris arcus et arma sonant.  
Nullus in hac terra, recitem si carmina, cuius  
intellecturis auribus utar, adest;  
Non quo secedam locus est: custodia muri  
submouet infestos clausaque porta Getas (Tr. III, 14, 37-42).*

Não há aqui montes de livros, para eu me instigar  
e nutrir: em vez deles, soam arcos e armas.  
Ninguém há nesta terra, se eu recitar poemas, de cujo  
ouvido apreciador eu possa me servir.  
Não há refúgio: a guarda do muro  
e a porta fechada apartam os getas hostis.

O local de exílio, bem distinto da urbana e civilizada Roma, não possui livros ou habitantes que possam compreender a língua latina ou os poemas de Nasão, não possui paz ou tranquilidade, nem sequer um lugar em que o eu-poético possa se esconder. Nesse sentido, Tomos é marcada pela ausência daquilo que existe em Roma, de tudo o que é considerado *cultus*. Essa ausência é poeticamente explicitada no trecho por meio da anáfora das negativas nos hexâmetros: *non, nullus, non*. Ao contrário de Roma, a cidade se caracteriza pelos perigos e pela guerra: em lugar dos livros, há “arcos e armas” (*arcus et arma*), termos cuja aliteração parece enfatizar o estado de guerra perene (BONVICINI, 1999: 353); os getas, separados de Nasão apenas por um muro e pela porta fechada, são designados por sua hostilidade. Os versos acima, portanto, estabelecem uma nítida distinção entre o eu-poético, romano e civilizado, e os povos do local de exílio, incultos e bárbaros. Todavia, nos dísticos imediatamente seguintes, Nasão aos poucos assume as características dos bárbaros que o cercam:

*Saepe aliquod quaero uerbum nomenque locumque,  
nec quisquam est a quo certior esse queam;  
dicere saepe aliquid conanti – turpe fateri! –  
**uerba mihi desunt dedidicique loqui.**  
Threicio Scythicoque fere **circumsonor ore***

*et uideor Geticis scribere posse modis.*  
*Crede mihi, timeo ne sint inmixta Latinis*  
*inque meis scriptis Pontica uerba legas* (Tr. III, 14, 43-50, grifo nosso).

Amiúde busco um termo, ou nome ou lugar,  
e ninguém há que possa me informar.  
Amiúde esforçando-me para algo dizer – torpe confissão! –  
**faltam-me as palavras e a falar desaprendi.**  
**Retumbam-me em torno** as línguas trácia e cítica,  
e pareço poder compor em **metro gético.**  
Acredita: temo que pônticas palavras misturem-se  
às latinas e as leias em meus escritos.

A repetição do vocábulo *saepe* nos dois primeiros hexâmetros assinala a grande frequência com que Nasão passa a ter dificuldades com a língua latina. Ele se esquece dos termos e, esforçando-se para falar, não encontra as palavras. Isso parece já anunciar o processo de barbarização do eu-poético, uma vez que a incapacidade de empregar a palavra articulada e de usar uma língua é um traço tipicamente animal,<sup>89</sup> e os bárbaros do local de exílio, conforme analisamos anteriormente, são descritos como animais ferozes e sanguinários. Assim, se no primeiro dístico o eu-poético ainda é identificado como romano e, inclusive, destaca o fato de no lugar de exílio não haver nenhum conhecedor de latim que possa lembrá-lo das palavras que busca, no último dístico citado ele já se consolida como bárbaro, pois mistura palavras pônticas às latinas. Essa mudança fica bem marcada na fórmula retórica *crede mihi*, que encabeça o hexâmetro, pois ela solicita a atenção e a crença do leitor para a conclusão do processo de barbarização do eu-poético.

Dessa forma, por viver entre povos que desconhecem o latim e cercado pelos sons de línguas estrangeiras, o eu-poético diz ter desaprendido a falar. A esse respeito, é poeticamente notável o fato de que todo o segundo hemistíquio do pentâmetro – *dedidicique loqui* – é marcado por uma repetição de sons bastante próxima de um balbuciar, de modo a demonstrar que Nasão desaprendeu a falar. Além disso, no verso seguinte, merece destaque a imagem criada pelo emprego do verbo *circumsono* na voz passiva: é como se o eu-poético se ressoasse, fosse invadido e estivesse cercado pelos sons das línguas trácia e cítica. A esse

---

<sup>89</sup> A esse respeito, considere-se a perda da fala quando seres humanos são transformados em animais nas *Metamorfoses*, de Ovídio. Licaão, por exemplo, transformado em lobo, ulula e em vão tenta falar (Ov. *Met.* I, 233: *exululat frustra que loqui conatur*). Io, tornada novilha, aterroriza-se com o som do próprio mugido ao se lamentar (Ov. *Met.* I, 637-8) e, incapaz de falar com o pai, com a pata escreve seu nome no chão, a fim de que ele a reconheça (Ov. *Met.* I, 647-50). Acteão, transformado em cervo por ter visto Diana nua no banho, tenta inutilmente se identificar e gritar aos seus cães, que, não o reconhecendo, atacam o próprio dono (Ov. *Met.* III, 230-1).

respeito, Salvatore (1991: 13) afirma que “o uso da passiva enriquece o verbo com um novo valor, dilatando seu significado e conferindo uma maior intensidade à imagem”.<sup>90</sup>

Diante disso, aquele que outrora era poeta romano (*Romanus uates*) é agora obrigado a falar muitas coisas no idioma sármata e, devido ao longo desuso, a custo lhe restam palavras latinas. Inclusive, muito provavelmente será possível encontrar em seus escritos não poucas palavras bárbaras, o que não é culpa dele, mas do lugar em que está (*Tr. V, 7, 55-60*). Assim, Nasão é posto em contato com povos que falam apenas gético, sármata, cítico, trácio ou um grego tornado bárbaro. De acordo com Videau-Delibes (1991: 304), “a modificação do contexto em que Nasão vive se inscreve nele, em sua fala, da mesma maneira que se inscreve em seu corpo a modificação do contexto natural, clima, terra, ar e águas, e que o ameaçam as armas dos nativos”.<sup>91</sup> Influenciado por seu entorno, o eu-poético experimenta um processo de tornar-se outro:

*Non liber hic ullus, non qui mihi commodet aurem  
uerbaque significant quid mea norit, adest.  
Omnia barbariae loca sunt uocisque ferinae,  
omnia sunt Getici plena timore soni.  
Ipse mihi uideor iam didicisse Latine:  
iam didici Getice Sarmaticeque loqui (Tr. V, 12, 53-8).*

Aqui não há livros, nem quem me dê ouvidos  
ou entenda o que dizem minhas palavras.  
Todos os locais são barbárie e línguas selvagens,  
todos estão cheios com o medo dos ruídos getas.  
Eu mesmo pareço que desaprendi o latim:  
falar aprendi já em gético e sarmático.

Nos dois primeiros dísticos, o local de exílio é apresentado como bárbaro e incivilizado (*barbariae, uocis ferinae*). O eu-poético se queixa da ausência de livros e da incompreensão de suas palavras em latim; distinguindo-se, portanto, dos povos da região de Tomos. Porém, no último dístico, mediante a convivência com línguas selvagens e povos bárbaros, o próprio eu-poético apresenta-se como bárbaro. Mais uma vez, os aspectos formais do poema reforçam aquilo afirmado no plano do conteúdo: a repetição de sons em *didicisse Latine* sugere o balbuciar do eu-poético, ao passo que o verso seguinte, segundo Bonvicini (1999: 444) “duro e cacofônico”, reproduz o rumor das línguas bárbaras. Observa-se, pois, que Nasão assume a máscara de um bárbaro.

<sup>90</sup> *L'uso del passivo arricchisce il verbo di una nuova valenza, dilatandone il significato e conferendo una maggiore intensità all'immagine.*

<sup>91</sup> *La modification du contexte où il vit s'inscrit en lui, dans sa parole, de la même manière que s'inscrit dans son corps la modification du contexte naturel, climat, terre, air et eaux, et que le menacent les armes indigènes.*

A esse respeito, evidencia-se uma repetida insistência de Nasão na perda de sua habilidade literária em razão do confinamento linguístico a que foi submetido. No entanto, apesar da constante menção do declínio no domínio do latim devido à convivência com os bárbaros, os críticos modernos têm demonstrado que a escrita ovidiana não apresenta verdadeiros sinais de deteriorização em relação ao modelo das obras anteriores (WILLIAMS, 2006: 238). Diante disso, é possível pensar que essa frequente repetição tem como objetivo reforçar a ilusão de que a perda das habilidades linguísticas e literárias seja real. Com isso, pretende-se, mais uma vez, enfatizar a distância entre o civilizado (representado por Roma e por Nasão, antes de ser exilado) e o bárbaro (representado por Tomos e por Nasão exilado). Todavia, na medida em que a leitura das elegias demonstra o contrário do que se é afirmado – os textos são muito bem estruturados e escritos em latim clássico –, é possível evidenciar um fingimento poético-retórico do eu-poético, fundado na autoironização de sua situação desesperadora. A perda dos conhecimentos de latim não corresponde a uma modificação real, mas a uma metamorfose ilusória do eu-poético, que de romano torna-se bárbaro.<sup>92</sup>

Ou seja, assim como os povos bárbaros pareciam ter-se tornado rígidos e duros por influência do local em que vivem (em especial devido ao cruel inverno), também o eu-poético é influenciado pelo aspecto inculto e incivilizado do lugar. Segundo Videau-Delibes (1991: 305), falar geta, sármata ou cítico, porém, não constitui uma conquista, mas uma situação de fracasso recusada, uma submissão ao meio. Isso chega a tal ponto, que Nasão experimenta a transformação em outro: ele considera como sua a terra bárbara em que agora vive:

*Haec igitur regio, magni paene ultima mundi,  
quam fugere homines dique, propinqua mihi est;  
aque **mea terra** prope sunt funebria sacra,  
**si modo Nasoni barbara terra sua est** (Tr. IV, 4, 83-6, grifo nosso).*

Esta região, portanto, quase o fim do grande mundo,  
de onde fogem homens e deuses, me é próxima;  
perto de **minha terra** há ritos funestos,  
**se é que Nasão tem como sua uma terra bárbara.**

Essa máscara do estrangeiro/bárbaro é ainda reforçada pela forma como as obras escritas no exílio são apresentadas sendo recebidas em Roma – trata-se, evidentemente, da construção de uma recepção no âmbito ficcional do texto. Na elegia III, 1, por exemplo, o

---

<sup>92</sup> A esse respeito, Holzberg (2002: 195), analisando mais especificamente *Pont.* IV, 13, afirma que “a metamorfose em um poeta geta é, sem dúvida, a última sofrida por Ovídio como eu-poético.” – *The metamorphosis into a Getan poet is doubtless the last one that Ovid underwent as a poetic speaker.*

livro, que assume a voz poética, tenta justificar o aspecto rude dos escritos de Nasão, atribuindo-os à terra bárbara que o poeta agora habita:

*Si qua uidebuntur casu non dicta latine,  
in qua scribebat barbara terra fuit.  
Dicite, lectores, si non graue, qua sit eundum,  
quasque petam sedes hospes in Vrbe liber (Tr. III, 1, 17-20).*

Se acaso algum termo parecer não latino,  
foi em terra bárbara que ele escrevia.  
Indicai, leitores, se não pesa, por onde devo ir  
e que pouso procurar, livro estrangeiro em Roma.

No primeiro dístico, Nasão é apresentado assimilando as características da terra bárbara em que se encontra. Ora, esse processo de barbarização do protagonista irá se refletir também na própria obra: o livro, ao assumir a voz poética, identifica-se como um “livro estrangeiro em Roma” (*hospes in Vrbe liber*). Ou seja, tanto Nasão quanto sua obra, aos olhos romanos, tornam-se estrangeiros. A esse respeito, Videau-Delibes (1991: 306) afirma que “exilado, o poeta experimenta o sentimento de se tornar outro, de ser invadido pela alteridade. A expressão radical desse sentimento de transformação em outro é sem dúvida o que há de mais original na coletânea do exílio”.<sup>93</sup>

Em resumo, com base nas passagens discutidas, nota-se que o eu-poético nos *Tristia* assume uma posição ambígua, simultaneamente presente e ausente, tanto em Roma quanto em Tomos (WILLIAMS, 2006: 238). Romano em Tomos, ele é considerado estrangeiro pelos povos bárbaros e não se adapta à cultura totalmente diferente. Todavia, aos olhos de Roma, ele se constitui como um exilado que se tornou bárbaro, e não mais partilha dos valores e da civilização romanos. Assim, é possível perceber que, mais do que expressar as dores e dificuldades enfrentadas por um exilado em terras estranhas, os *Tristia* discutem a condição do estrangeiro na visão de mundo romana, em um contexto político de domínio sobre povos das mais variadas etnias.

Por outro lado, no plano intratextual, a presença de afirmações do eu-poético a princípio contraditórias (ora assume-se como romano, ora afirma ter desaprendido a língua latina e ter-se barbarizado) instauram um jogo que tensiona duas imagens distintas. Diante disso, o leitor se vê em um impasse: qual das afirmações deve ser merecedora de crédito? Ora, tais estratégias textuais apontam para considerações metalinguísticas, acerca da própria

---

<sup>93</sup> *Exilé, le poète éprouve le sentiment de devenir autre, d'être envahi par l'altérité. L'expression radicale de ce sentiment de l'aliénation est sans doute ce qu'il y a de plus nouveau dans le recueil de l'exil.*

condição do texto como construto literário e da tensão entre realidade e ficção no interior da obra. Sob esse aspecto, os *Tristia*, além de discutirem sobre questões políticas e culturais de sua época, constituem uma rica reflexão sobre o próprio fazer textual, questão que será desenvolvida no capítulo 2, a respeito das metamorfoses sofridas pelo próprio texto.

### 1.3. *Naso indoctus poeta*: a máscara do poeta fracassado

Cercado pelos mais diversos idiomas que retumbam em torno, com seus sons géticos, cítricos, sármatas, enfim, bárbaros e incompreensíveis, Nasão descreve-se a si mesmo como um estrangeiro que vive isolado entre os povos do Ponto e, ao mesmo tempo, como um bárbaro para os romanos, na medida em que afirma sofrer um processo de barbarização e de contínua perda de domínio da língua latina. A esse “isolamento linguístico” (WILLIAMS, 2007: 50) atribuído pelo eu-poético à sua condição de exilado, associa-se um “isolamento cultural”, caracterizado pela ausência de livros para seus estudos e de público para ouvir seus poemas, pela sua gradual perda de *ingenium*, pela ausência de polimento em seus versos e pela inadequação do ambiente de exílio à atividade poética (tudo isso, evidentemente, perpassado por uma forte autoironia, conforme trataremos oportunamente). Assim, se o isolamento linguístico de Nasão configura uma máscara de “bárbaro”, seu isolamento cultural delineia uma máscara de “poeta fracassado”. Essa imagem se fundamenta nas constantes afirmações de Nasão a respeito da má qualidade de seus versos, que carecem tanto de *ars* (“arte”, compreendida como técnica, habilidades adquiridas) quanto de *ingenium* (“engenho”, compreendido como talento nato, habilidades naturais):

*Si tamen ex uobis aliquis tam multa requiret  
unde dolenda canam, multa dolenda tuli.  
Non haec ingenio, non haec componimus arte:  
materia est propriis ingeniosa malis (Tr. V, 1, 25-8, grifo nosso).*

Se algum de vós, porém, perguntar por que canto  
muitas dores, muitas dores tolerei.  
Não as compus com **engenho**, tampouco com **arte**:  
a matéria se engendra nos meus males.

*Ars* e *ingenium* eram precisamente os atributos fundamentais e indispensáveis ao bom poeta de acordo com os valores literários correntes em Roma no século I a.C. Cícero, por exemplo, dirigindo-se a seu irmão Quinto, elogia o *De rerum natura* lucreciano por possuir tanto *ars* quanto *ingenium*: “Os versos de Lucrecio, como escreves, assim são: de muitos lumes de **engenho**, mas também de muita **arte**.” – *Lucretii poemata, ut scribis, ita sunt: multis luminibus ingenii, multae tamen artis (Q. fr. 2, 9, 3, grifo nosso)*. O próprio Ovídio, comentando sobre a poesia de Calímaco, considera esses dois atributos como parâmetros de avaliação: “Embora não se destaque pelo **engenho**, destaca-se pela **arte**.” – *Quamuis ingenio non ualet, arte ualet (Ov. Am. I, 15, 14, grifo nosso)*. O mesmo se verifica ao mencionar Ênio:

“Ênio grandíssimo no **engenho**, rude na **arte**.” – *Ennius ingenio maximus, arte rudis* (Tr. II, 424, grifo nosso).

No entanto, a ocorrência mais célebre do par *ars/ingenium* em contexto latino talvez seja aquela presente na *Epistula ad Pisones* horaciana: “Se pela natureza se torna louvável um carne, se pela arte, / perguntou-se; da minha parte, nem o estudo sem rica veia poética / nem o rude engenho vejo a que sejam úteis; de um, assim, / o outro pede apoio, e conjuram amigavelmente”.<sup>94</sup> Horácio aproxima *natura* de *ingenium* e os associa a uma “rica veia poética” (*diuite uena*), imagem de uma fonte transbordante em águas, para representar o talento natural em abundância. Contrariamente, ele vincula a *ars* à constante aplicação aos estudos (*studium*) e ao conhecimento adquirido, sendo, portanto, avessa àquilo que é *rude*, sem erudição. Apesar dessa nítida oposição entre os dois atributos, ele conclui que o poema louvável deveria reunir ambos.

Essa ideia presente na epístola horaciana remonta, na verdade, a noções difundidas já no período helenístico. Exemplo disso é o tratado de um certo Neoptólemo de Páριο, datável do século III a.C. e cujos fragmentos foram transmitidos por Porfírio, o qual apresenta como propriedades do bom poeta a união de habilidade – *techne* – e potência – *dynamis* (LAIRD, 2007: 135). Diante disso, ao afirmar-se privado de *ars* e *ingenium*, Nasão apresenta-se, no âmbito do enunciado, como o completo oposto do que era valorizado, ou seja, como um mau poeta sob a perspectiva da tradição literária.

Esse fracasso do eu-poético fica ainda destacado na descrição por ele feita da matéria de seus versos, que se limita à repetição e reiteração de seus sofrimentos e lamentos no exílio. Assim, ele canta as muitas dores que tolerou (*multa dolenda tuli*), matéria *ingeniosa* aos seus males. O sentido inicial do termo *ingeniosus* é “apropriado, adequado”, de modo que, nos versos citados, estabelece-se uma espécie de identidade entre a matéria queixosa das elegias e as próprias vivências dolorosas da personagem poética Nasão: o assunto é adequado aos males vividos. O mais interessante, porém, é que *ingeniosus* forma-se a partir do substantivo *ingenium*. Dessa forma, logo após afirmar que seus versos carecem de *ars* e *ingenium*, o eu-poético diz que a matéria é *ingeniosa*, por meio de um jogo etimológico que parece amplificar a ausência de *ingenium* em Nasão, como se o único engenho que lhe restasse fosse aquele proveniente dos males sofridos. Essa ideia é reforçada pelo fato de que tanto *ingenium* quanto *ingeniosus* são formados a partir do antigo verbo *geno*, que significa “gerar”, “engendrar”

---

<sup>94</sup> Hor. *Ep. Pis.* 408-11, trad. de J. Avellar, S. Bianchet *et alii*, 2013, p. 45: *Natura fieret laudabile carmen an arte, / quaesitum est; ego nec studium sine diuite uena / nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius sic / altera poscit opem res et coniuurat amice.*

(ERNOUT & MEILLET, 1951: 483), tornando possível a interpretação de que as desgraças vividas por Nasão são a fonte de sua poesia, e não a arte e o engenho poéticos.<sup>95</sup> No entanto, essa afirmação de declínio exposta pelo eu-poético no âmbito do enunciado é ironicamente desmentida pela própria sofisticação da figura etimológica empregada para expressá-la.<sup>96</sup>

Afirmações dessa natureza, que o eu-poético expõe no plano do enunciado, indicando sua perda de *ars* e *ingenium* e sublinhando a matéria lamentosa de seus versos, foram responsáveis por despertar uma série de leituras diminuidoras do valor literário dos poemas ovidianos de exílio, baseadas sobretudo na atribuição das declarações do eu-poético Nasão, compreendidas ao pé da letra, ao autor-empírico Públio Ovídio Nasão. Darcos, por exemplo, acredita que “as passagens em que Ovídio deprecia seu talento e se recusa a acreditar em seu engenho são difíceis de se apreciar” (2009: 81)<sup>97</sup> e ainda acrescenta que “a análise das principais obras do exílio não contradiz a impressão que o próprio Ovídio nos lega [...] o poeta reduziu sua visão, empobreceu sua imaginação e pôs fim aos seus grandes projetos, como os *Fastos* interrompidos no meio do ano ou as *Metamorfoses*” (2009: 90-1).<sup>98</sup> A isso se soma a consideração de que “Ovídio não inventa mais de verdade” e que “nele o empobrecimento do estilo e do conteúdo está vinculado, por um lado, às suas indisposições e preocupações, por outro, à sua desilusão consigo mesmo” (2009: 91).<sup>99</sup> Ademais, citando Henri Bardon, Darcos (2009: 91) explica que “essas últimas obras são nutridas de ‘verdadeiros tiques’, ‘esclerosadas’, e fazem um uso abusivo de repetições, nas quais a exploração abusiva de *adynaton* marca o paroxismo”.<sup>100</sup>

Acreditamos, em primeiro lugar, que essas descrições que Nasão faz acerca de si mesmo constituem a máscara de um poeta fracassado, não se aplicando, pois, ao autor-empírico. Além disso, é notável o fato de que tais afirmações, feitas no âmbito do enunciado, não correspondem ao que se observa no plano da enunciação. Assim, embora o eu-poético lamente sua perda de *ars* e *ingenium*, a ausência de livros para alimentar seu espírito e a falta

---

<sup>95</sup> Segundo Bonvicini (1999: 402), em nota à tradução italiana dos *Tristia*, “são as próprias desventuras que criam a poesia” (*sono le sventure stesse a creare poesia*). Essa ideia é inclusive reforçada pelos versos anteriores, em que Nasão justifica o fato de cantar muitas dores porque as sofreu.

<sup>96</sup> Para manter essa figura etimológica em nossa tradução, optamos pelo uso dos termos “engenho” e “engendra”.

<sup>97</sup> *À dire vrai, ces passages, où Ovide ravale son talent et se refuse à croire à son génie [...], sont difficiles à apprécier.*

<sup>98</sup> *L'analyse des principales oeuvres d'exil ne contredit pas, pour tout dire, l'impression que nous lègue Ovide lui-même [...] le poète a réduit sa vision, appauvri son imaginale, mis un terme à ses grands projets, comme les "Fastes" interrompus au milieu de l'année ou les "Metamorfoses".*

<sup>99</sup> *Cet homme [...] n'invente plus vraiment. On peut penser que l'appauvrissement de la manière et du contenu sont liés [sic] chez lui, d'une part à ses malaises et à ses préoccupations, d'autre part à sa désillusion sur lui-même.*

<sup>100</sup> [...] *ces dernières œuvres soient nourries de 'véritables tics', 'sclérosées', et fassent un usage abusif des répétitions, dont l'exploitation abusive de l'adunaton marque le paroxysme.*

de polimento de seus versos, suas elegias de exílio parecem demonstrar o contrário: estão repletas de símiles elegíacos e mitológicos, exploram *tópoi* poéticos, empreendem alusões literárias<sup>101</sup> e, acima de tudo, fundamentam-se na ironia. Sob esse aspecto, concordamos com Williams (2007: 2) quanto ao fato de na poesia ovidiana de exílio haver uma voz poética dissimulada, responsável por produzir a grande ambiguidade da obra: em uma primeira leitura, ela parece confirmar cada afirmação do eu-poético sobre o efeito doloroso do exílio em Tomos, dados o “tom monotamente lamentativo e a repetição aparentemente entediante de procedimentos como *adynata*, *exempla* mitológicos padrão e os constantes apelos por auxílio numa poesia que não reclama nenhum mérito ou ambição artística” (WILLIAMS, 2007: 1);<sup>102</sup> em outra leitura, porém, a própria poesia de exílio parece minar essas mesmas afirmações. Segundo Williams (2007: 52), isso é perceptível pelo fato de algumas elegias serem “autorrefutadoras”: “há uma discrepância básica entre a habilidade técnica que Ovídio demonstra na composição e sua repetitiva e não-ambígua insistência na erosão gradual dessa habilidade”.<sup>103</sup>

Nesse sentido, essas afirmações do eu-poético constituiriam, na verdade, uma “pose ovidiana de declínio poético”, procedimento que Williams (2007) descreveu e discutiu no segundo capítulo de seu livro. Em concordância com sua posição, pretendemos apresentar aqui algumas das ideias desse estudioso, paralelamente à investigação da imagem que Nasão constrói de si mesmo como poeta fracassado. Essa máscara de *indoctus poeta*, repetidamente assumida no plano do enunciado, ironicamente desmente-se a si mesma a partir dos próprios procedimentos empregados na construção das elegias. Um exemplo disso pode ser observado no trecho que citamos mais acima. Nasão confirma seu declínio poético ao dizer que seus poemas carecem de *ars* e *ingenium*. No entanto, o emprego precisamente desses termos-chave, considerados valores poéticos na tradição literária e celebrizados por Horácio, demonstra sutilmente a existência de autoconsciência literária no âmbito da composição da elegia, o que confere coloração irônica à afirmação de perda de *ars* e *ingenium*.

Diante disso, a fim de ilustrar a retomada irônica de valores da tradição literária na constituição da máscara de *indoctus poeta* assumida por Nasão, estabeleceremos diversos paralelos com a *Epistula ad Pisones*, de Horácio, uma vez que essa obra reúne de forma

---

<sup>101</sup> O caráter alusivo presente nos *Tristia* é abordado, por exemplo, em Williams (2007) e Prata (2007).

<sup>102</sup> [...] *his monotonously plaintive tone, his seemingly tedious repetition of standard devices such as adunata and familiar mythical exempla, his constant appeals for help in verse which claimed no artistic merit or ambition.*

<sup>103</sup> *There is a basic discrepancy between the technical skill which Ovid displays in their [das elegias] composition and their repeated and unambiguous insistence on the gradual erosion of that skill.*

sistemática alguns desses valores e sintetiza, em contexto romano, toda uma tradição sobre poética.<sup>104</sup> A esse respeito, Laird (2007: 133) esclarece que a *Epistula ad Pisones* é o poema de um dos maiores escritores augustanos, que escreveu a partir de uma duradoura tradição de teoria poética aristotélica e, depois, helenística. Não por acaso, Quintiliano, no século I d.C., irá denominá-la *Ars poetica* e afirmará, no prefácio à *Institutio oratoria*, ter seguido os ensinamentos de Horácio em seu próprio tratado em prosa, dando testemunho do caráter prescritivo que a epístola viria a adquirir.<sup>105</sup> Ademais, seus ensinamentos eram certamente de amplo conhecimento à época augustana: Horácio era tão prestigiado como poeta que foi escolhido por Augusto para escrever o *Carmen Saeculare* por ocasião dos *Ludi Saeculares*.

Porém, conforme veremos, a relação intertextual entre a epístola horaciana e os *Tristia* revela-se altamente irônica, uma vez que os ensinamentos horacianos (e toda a tradição literária que eles sintetizam) são referidos apenas para serem negados ou invertidos ironicamente. Como explica Williams (2007: 88), a ironia ovidiana exerce um jogo de ridicularização às custas do didatismo horaciano.

### 1.3.1. A autodepreciação poética

A máscara de Nasão como poeta fracassado pode ser depreendida pelas suas constantes afirmações a respeito da decadência de seu *ingenium* e da perda de suas forças, que resultam na reiteração de sua incapacidade de compor versos. Williams (2007: 53) associa tais ocorrências a um *tópos* de autodepreciação poética,<sup>106</sup> nomenclatura que também adotaremos. Ele pode ser notado, por exemplo, quando Nasão, ao dirigir-se ao livro que parte para Roma, alerta-o: “[talvez] serás considerado menor que o valor de meu engenho” – *ingeniique minor laude ferere mei* (*Tr.* I, 1, 36), ou então quando pede que seus poemas sejam lidos com vênia – *cum uenia ista legas* (*Tr.* IV, 1, 104), pois não são melhores que sua própria situação – *non melius quam sunt mea tempora carmen* (*Tr.* IV, 1, 105). À explicitação da má qualidade dos

---

<sup>104</sup> Videau-Delibes (1991: 369-396) e Williams (2007: 50-99) defendem, inclusive, a existência de alusões à *Epistula ad Pisones*, de Horácio, em diversas elegias dos *Tristia*.

<sup>105</sup> Quint. *Inst.* I, 2: “Assim, seguindo o conselho de Horácio, que, na *Ars poetica*, recomenda que a publicação não seja apressada ‘e fique guardada até o nono ano’, eu dava descanso a eles [aos escritos]” – *Vsus deinde Horati consilio, qui in arte poetica suadet ne praecipitetur editio ‘nonumque prematur in annum’, dabam his otium [...]*.

<sup>106</sup> Segundo Williams (2007: 54), na poesia de exílio, Ovídio não emprega o *tópos* da autodepreciação apenas como um ornamento ocasional, cujo uso é compelido pelos precedentes literários, mas torna-o fundamental para a composição de sua *persona* tomitana, ao adaptar o motivo da *recusatio* do poeta de *uires* e *ingenium* enfraquecidos a uma representação do perigoso e aparentemente irreversível declínio da criatividade poética.

poemas escritos no exílio se somam as constatações do eu-poético acerca do declínio de seu engenho:

*Ingenium fregere meum mala cuius et ante  
fons infecundus paruaque uena fuit.  
Sed quaecumque fuit, nullo exercente refugit  
et longo periit arida facta situ (Tr. III, 14, 33-6).*

Os males secaram meu engenho, que mesmo antes  
era fonte infecunda e fina veia.  
Mas, qualquer que tenha sido, se esvaiu sem a prática  
e findou, de longa inação ressequido.

Na passagem acima, uma metáfora aquática descreve a decadência do *ingenium* de Nasão. Ele é considerado uma *fons* ou *uena*, que, sem prática e pela inação, tornou-se *arida*. Essa imagem aquática da veia poética faz lembrar o trecho, já citado, em que Horácio iguala o *ingenium* a uma “rica veia poética”, *diuite uena* (Hor. *Ep. Pis.* 409).<sup>107</sup> No entanto, ao fazer com que o eu-poético caracterize seu *ingenium*, mesmo nos poemas anteriores ao exílio, como *parua uena* e *infecundus*, Ovídio, o *poeta* autoconsciente e conhecedor da tradição literária, ironicamente inverte a concepção corrente à época (exemplificada pelas ideias horacianas), por meio de sua negação. A autoconsciência literária ovidiana fica ainda mais evidente se se considerar a ambiguidade da expressão *parua uena*. Por um lado, ela pode designar a perda de *ingenium* do eu-poético, conforme esclarecemos. No entanto, por outro, ela pode estar fazendo referência à poesia delgada e fina, defendida por Calímaco e oposta à grande épica. Sob esse aspecto, além de a expressão constituir uma manifestação de opção poética (no caso, a escolha da leve e delgada elegia), devido ao seu possível caráter alusivo, ela ainda demonstraria a ironia da perda de *ingenium* ovidiana.<sup>108</sup>

Essa autodepreciação poética se acentua no dístico seguinte, que esclarece que, por menor que o engenho fosse antes, secou completamente diante dos males. De acordo com Videau-Delibes (1991: 385), a imagem da água que seca remete às más águas de Tomos, de modo a se observar na coletânea uma coerência entre a descrição do local, o corpo do poeta (várias vezes descrito como debilitado e doente) e a metáfora da criação poética. Ademais, nota-se que a falta de prática (*nullo exercente*) e a longa inação (*longo situ*), causas da perda do *ingenium*, vinculam-se às condições em que se encontra o exilado, conforme indicam os

<sup>107</sup> De acordo com Videau-Delibes (1991: 384), essa metáfora da “veia poética” nos *Tristia* viria precisamente de Horácio.

<sup>108</sup> Interpretação semelhante é defendida por Williams (2007: 74-75), ao comentar a elegia IV, 2 das *Epistulae ex Ponto*.

versos seguintes da mesma elegia. Nasão não tem acesso a livros, com os quais poderia nutrir seu *ingenium* (*Tr.* III, 14, 37), não tem um público para ouvir seus poemas (*Tr.* III, 14, 39-40), não tem um local tranquilo para se dedicar aos ócios da composição (*Tr.* III, 14, 41-2).

É interessante observar, além disso, que os verbos usados para referir a perda de engenho do eu-poético estabelecem uma espécie de gradação. No primeiro dístico, *frango* (“quebrar”, “destruir”) aponta para uma ruptura em relação à situação anterior e indica que os males vivenciados no exílio foram responsáveis pela ruína do engenho de Nasão.<sup>109</sup> No dístico seguinte, por sua vez, menciona-se a fuga (*refugit*) do engenho e, enfim, como ponto culminante, a sua morte (*perit*), metáfora bastante significativa se recordarmos que o exílio é muitas vezes referido nos *Tristia* como a morte também do eu-poético.

A máscara de poeta fracassado, que perdeu o seu engenho, reaparece na elegia V, 12, quando Nasão emprega a imagem da ferrugem para caracterizar o entorpecimento de seu *ingenium*. Apesar dessa explícita afirmação no plano do enunciado, a elaboração, no âmbito da enunciação, dos *exempla* presentes nos três dísticos seguintes parece desmentir a mencionada perda:

*Adde quod ingenium longa rubigine laesum  
torpet et est multo, quam fuit ante, minus.  
Fertilis, adsiduo si non renouatur aratro,  
nil nisi cum spinis gramen habebit ager;  
tempore qui longo steterit, male currit et inter  
carceribus missos ultimus ibit equus;  
uertitur in teneram cariem rimisque dehiscit,  
si qua diu solitis cumba uacabit aquis.  
Me quoque despera, fuerim cum paruus et ante,  
illi, qui fueram, posse redire parem.  
Contudit ingenium patientia longa malorum  
et pars antiqui nulla uigoris adest (*Tr.* V, 12, 21-32).*

Acresce que meu engenho, estragado e enferrujado,  
entorpece e é bem menor do que foi antes.  
Fértil, se não lavrado por constante arado,  
nada terá o campo, senão erva e espinhos;  
corre pouco o cavalo há muito inativo  
e será o último a sair das baias;  
torna-se podre caruncho e abre-se em fendas  
a barca que muito se ausentou das águas habituais.  
Também eu, pequeno embora antes, não esperes  
que eu volte a ser igual a quem eu fora.  
Sofrer tantos males esmagou-me o engenho,  
e nada mais resta do antigo vigor.

---

<sup>109</sup> A fim de destacar a metáfora aquática presente no texto latino, optamos pelo verbo “secar” na tradução.

Os três símiles citados são emoldurados pelas considerações do eu-poético a respeito da ruína de seu *ingenium*. Isso fica bem demarcado pela expressão latina *me quoque*, empregada após os símiles para redirecionar o assunto para o eu-poético. Na tradução, optamos por manter a expressão, embora em anacoluto, exatamente para destacar essa mudança de perspectiva. Segundo Williams (2007: 58), os *exempla* apresentados são variações dos símiles elegíacos do arado, das corridas de cavalo e dos navios, de modo que esse uso da poesia anterior contribui para que a “pose de declínio poético” exposta no dístico antecedente seja refutada. Além disso, o estudioso esclarece:

Uma vez que os três *exempla* são convencionalmente familiares, eles precisam ser revitalizados (cf. *renouetur*, 23), a fim de evitar a verdadeira *rubigo* e *torpor* que afligem o *ingenium* de Ovídio (21-2). Os mais convencionais dos *tópoi* são, portanto, reestruturados para enfatizar a importância da regeneração criativa (WILLIAMS, 2007: 58).<sup>110</sup>

Diante disso, observa-se que, enquanto Nasão lamenta a perda de seu *ingenium*, é empreendida, no âmbito da enunciação, não apenas a renovação dos símiles elegíacos, mas também uma reflexão de caráter metapoético. Assim, a necessidade de renovação e exercício do *ingenium*, para que ele não entorpeça, já é executada nesses mesmos versos que a sublinham, por meio da renovação dos símiles elegíacos. Portanto, embora o eu-poético destaque sua perda de *ingenium*, os versos da elegia parecem evidenciar exatamente o contrário.

Ao analisar essa elegia, Williams (2007: 57) demonstra detalhadamente a “falsidade” da perda de talento ovidiana e ainda afirma que “é em um contexto que, paradoxalmente, lamenta o declínio de seu talento que a facilidade criativa e a técnica alusiva de Ovídio são mais inteiramente ativas”.<sup>111</sup> Para tal, o estudioso identifica na elegia uma série de alusões a Catulo (em especial aos poemas 65 e 68), as quais, segundo ele, fazem com que a negação da vitalidade de *ingenium* não seja tomada como verdade (2007: 57).<sup>112</sup> Nesse sentido, parece bastante produtivo associar, conforme explicitado por Carrara (2005: 15), as declarações do eu-poético sobre a perda de seu *ingenium* ao procedimento retórico da *excusatio*, “que, em Ovídio, adquire o tom de uma irônica falsa modéstia”.

---

<sup>110</sup> *Since these three exempla are conventionally familiar, they must be revitalized (cf. renouetur, 23) so as to avoid the very rubigo and torpor which afflict Ovid's ingenium (21-2). The most conventional of poetic topoi are therefore restructured to emphasize the importance of creative regeneration.*

<sup>111</sup> *It is in a context which, paradoxically, laments the decline of his talent that Ovid's creative facility and allusive technique are most fully active.*

<sup>112</sup> A análise aprofundada da “pose de declínio poético” na elegia *Tr. V, 12* pode ser encontrada em Williams (2007: 54-9).

Essa dissimulação do eu-poético, que assume uma máscara de poeta fracassado, mas revela-se exatamente o contrário, também pode ser observada na elegia V, 1, quando Nasão simula um diálogo com um amigo seu e, nesse contexto, confessa a má qualidade de seus versos escritos no exílio:

*"At mala sunt." Fateor. Quis te mala sumere cogit?  
Aut quis deceptum ponere sumpta uetat?  
Ipse nec emendo, sed ut hic deducta legantur;  
non sunt illa suo barbariora loco,  
nec me Roma suis debet conferre poetis:  
inter Sauromatas ingeniosus eram (Tr. V, 1, 69-74).*

“São, porém, ruins”. Confesso. Quem te obriga a lê-los?  
Ou quem proíbe que, enganado, os largues?  
Sequer os corrijo: como daqui fiados, sejam lidos;  
não são eles mais bárbaros que o lugar,  
nem Roma deve me comparar a seus poetas:  
entre os sármatas eu era talentoso.

O eu-poético, ao afirmar que não corrige seus versos e que os envia tal como foram produzidos, revela a ausência de *ars* em sua obra. Portanto, é possível dizer que sua postura opõe-se à perspectiva horaciana de revisar os escritos por muitos dias e corrigi-los até a unha aparada dez vezes.<sup>113</sup> Conforme discutiremos na próxima seção, esse não polimento dos versos, além de ser atribuído às obras do exílio, também é aplicado às *Metamorfoses* (Tr. I, 7). No trecho acima citado, isso é sutilmente lembrado por meio da metáfora têxtil usada para representar a escrita poética, procedimento bastante comum na poesia do período augustano. Os *carmina* de Nasão escritos no exílio foram *deducta* (“fiados”), mesmo verbo empregado no próêmio das *Metamorfoses* para designar a produção dessa obra mediante o auxílio divino: “inspirai minha empresa e, desde a origem primeira do mundo / até meus tempos, contínuo poema fiai! (*deducite*)” (Ov. *Met.* I, 3-4).<sup>114</sup> É interessante notar que essa metáfora do fazer poético como “tecelagem” ainda destaca, segundo Sharrock (1994: 143-144), as características de leveza, delicadeza e cuidado na composição dos versos, atributos tipicamente calimaquianos.

Além disso, Nasão justifica e tenta minimizar a má qualidade de seus poemas e a ausência de *ars* ao considerar seus versos menos bárbaros que o local de exílio. Isso, inclusive, é expresso por uma aguda ironia: logo após dizer que seus versos são ruins, o eu-

<sup>113</sup> Hor. *Ep. Pis.* 292-4, trad. de J. Avellar, S. Bianchet *et alii*, 2013, p. 37: [...] “reprovai o carne que / muitos dias e muita risca não consumiram e / corrigiram até a unha aparada dez vezes” – [...] *carmen reprehendite quod non / multa dies et multa litura coercuit atque / praeseptum deciens non castigauit ad unguem.*

<sup>114</sup> *Adspirate meis primaque ab origine mundi / ad mea perpetuum deducite tempora carmen!*

poético denomina-se *ingeniosus*; porém, entre os sármatas, um dos povos bárbaros da região. Diante disso, nota-se que o trecho citado sublinha o fracasso poético de Nasão, uma vez que sua produção contradiz aquilo que a tradição poética, representada, no contexto romano da época, pelas considerações horácianas na *Epistula ad Pisones*, expressava quanto às noções de *ars*, *ingenium* e polimento dos versos.

Por sua vez, no início da mesma elegia, Nasão reafirma o tom de lamento e a ausência de coisas amenas em seus versos. Eles são chorosos, assim como o próprio eu-poético, de modo que se observa uma identidade entre a personagem poética e a matéria do poema:

*Hunc quoque de Getico, nostri studiose, libellum  
litore praemissis quattuor adde meis!  
Hic quoque talis erit qualis fortuna poetae:  
inuenies toto carmine dulce nihil.  
Flebilis ut noster status est, ita flebile carmen,  
materiae scripto conueniente suae (Tr. V, 1, 1-6, grifo nosso).*

Ajunta, curioso leitor, também este livrinho  
aos quatro já enviados das praias géticas!  
Também ele **será tal qual a sina do poeta**:  
nada ameno encontrarás em todo o poema.  
**Choroso** é meu estado, **choroso** é meu poema:  
os escritos convêm à sua matéria.

Ora, o último dístico, que assume a conveniência entre poeta e poema, entre os escritos e sua matéria, é bastante significativo. Essa adequação que o eu-poético atribui aos seus versos aproxima-se daquilo que afirma Horácio na *Epistula ad Pisones*, a respeito do decoro. Embora refiram-se mais especificamente aos gêneros dramáticos, os ensinamentos horácianos sobre a adequação do estilo às personagens parecem se vincular perfeitamente à conveniência dos versos de Nasão:

[...] **Tristes** palavras convêm  
ao semblante **pesaroso**, ameaçadoras ao irado,  
alegres ao brincalhão, sérias de se dizer ao severo.<sup>115</sup>

Se os ditos forem dissonantes da **fortuna do que diz**,  
os romanos, cavaleiros e plebeus, soltarão gargalhada.<sup>116</sup>

<sup>115</sup> Hor. *Ep. Pis.* 105-107, trad. de J. Avellar, S. Bianchet *et alii*, 2013, p. 21: [...] **Tristia maestum** / uoltum uerba decent, iratum plena minarum, / ludentem lasciua, seuerum seria dictu (grifo nosso).

<sup>116</sup> Hor. *Ep. Pis.* 112-113, trad. de J. Avellar, S. Bianchet *et alii*, 2013, p. 21: *Si dicentis erunt fortunis absona dicta, / Romani tollent equites peditesque cachinnum* (grifo nosso).

Desse modo, como o estado de Nasão é *flebilis*, também seu poema será *flebile*, visto que, segundo Horácio, deve haver adequação entre as palavras e o semblante de quem as diz: palavras *tristia* convêm ao semblante *maestum*. Ou seja, os ditos devem ser consoantes com a *fortuna dicentis*. Ora, o eu-poético dos *Tristia* afirma precisamente que seu livro será tal qual a *fortuna poetae*, de forma a explicitar o decoro de sua obra e, além disso, sua conformidade não só em relação às observações horacianas, mas também às noções retóricas da época. Ademais, o assunto *flebilis* dos poemas mostra-se adequado também ao metro do dístico elegíaco, já que, segundo Horácio, os versos desigualmente unidos são apropriados para a expressão de lamentos: *Versibus impariter iunctis querimonia primum* (Hor. *Ep. Pis.* 75).

Apesar disso, mais à frente nessa mesma elegia, conforme já discutimos, o eu-poético diz que seus poemas carecem de *ars* e *ingenium* (*Tr.* V, 1, 27), que são versos ruins (v. 69) e sem qualquer correção (v. 71). E mais, o assunto das dores de Nasão, que consiste na matéria adequada à fortuna do poeta exilado, é constantemente criticado por um interlocutor imaginário, que até mesmo pergunta: “Quando, Nasão, cessarás os lacrimosos poemas?” – *Quis tibi, Naso, modus lacrimosi carminis?* (v. 35). Diante disso, nota-se que a inicial concordância e aproximação em relação aos valores retóricos e poéticos da época ironicamente se revela um dos motivos da má qualidade dos versos.

Na sequência da elegia, por sua vez, as afirmações de Nasão demonstram um desacordo em relação aos valores poéticos tradicionais, o que, em uma primeira leitura, que interpreta de forma literal tais declarações feitas no âmbito do enunciado, evidenciaria de fato um declínio poético. Ou seja, o eu-poético se autodeprecia poeticamente, assume-se mau poeta e comprova o que diz ao descrever-se como o oposto do poeta louvável. Todavia, no âmbito da enunciação, a própria possibilidade de diálogo intertextual com toda uma tradição poética e com a *Epistula ad Pisones* horaciana já é um primeiro sinal da dissimulação do eu-poético, já que esse conhecimento da tradição é algo próprio do *doctus poeta*. Em segundo lugar, o texto dos *Tristia* não apenas dialoga com os valores tradicionais ilustrados pelos ensinamentos horacianos, como também os nega e os inverte ironicamente; afinal, embora Nasão afirme-se fracassado poeticamente, ele ainda escreve versos, aliás, repletos de reminiscências literárias. A ironia provém exatamente desse descompasso entre o que é afirmado no plano do enunciado e aquilo que o poema se revela no plano da enunciação, de modo que aquilo expresso pelo eu-poético Nasão é desmentido pela instância do *poeta* Ovídio, que se manifesta por meio da ironia.

### 1.3.2. Poemas sem polimento

Um segundo elemento que caracteriza a máscara de poeta fracassado adotada pelo eu-poético dos *Tristia* para compor sua “pose de declínio poético” consiste na constante afirmação da falta de polimento de seus versos. A falta de revisão ou reparo dos versos não se limita, porém, apenas aos poemas escritos no exílio, que sequer são corrigidos (*Tr.* V, 1, 71, *ipse nec emendo*), mas é atribuída diversas vezes também às *Metamorfoses*, a mais extensa obra ovidiana. Isso é bastante significativo, pois é como se as *Metamorfoses* antecipassem o sentido de incompletude poética que caracteriza as obras do exílio (WILLIAMS, 2007: 82). E, mais do que isso, essa aproximação entre as *Metamorfoses* e os *Tristia*, no que diz respeito à sua incompletude, parece sublinhar uma espécie de continuidade entre as obras, como se a metamorfose de Nasão em exilado fosse um capítulo a mais na narrativa das formas mudadas em novos corpos. Nessa mesma linha de pensamento, Williams (2007: 82-3) defende que as *Metamorfoses* constituem um análogo literário para a transformação que Ovídio sofre em suas circunstâncias pessoais, na medida em que, após o exílio, transforma-se em um poeta que afirma estar em declínio.

A referência às *Metamorfoses*, por meio da expressão *mutatae formae*, presente no primeiro verso da própria obra (*mutatas formas*, *Ov. Met.* I, 1), pode ser observada na elegia III, 14, quando o eu-poético faz uma breve apresentação de sua produção poética:

*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 meum est  
Hoc quoque nescio quid nostris adpone libellis,  
diuerso missum quod tibi ab orbe uenit* (*Tr.* III, 14, 19-26).

Há ainda os quinze volumes 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.  
Ajunta aos meus livrinhos este não sei o quê  
que te chega enviado de terras distantes.

Os quinze volumes das *Metamorfoses* são apresentados como uma obra incorrigida (*incorrectum*), que não recebeu a última demão (*summa manu*), tendo chegado à boca do

povo sem o consentimento do autor, exilado, o que se expressa metaforicamente por ela ter sido roubada (*rapta*) de seus funerais. Inclusive, os quinze volumes são referidos pelo diminutivo *libelli*.<sup>117</sup> Logo a seguir, são mencionados os poemas compostos no exílio, também eles escritos sem polimento. Isso fica evidente por meio da expressão usada para designá-los – *hoc nescio quid* –, que, por meio da indeterminação, põe em dúvida o valor dos escritos e os apresenta como algo indefinido, sem sequer chamá-los de obra ou livro.

Todavia, é na elegia I, 7, toda ela centrada em comentários sobre as *Metamorfoses*, que sua incompletude e falta de polimento são de fato asseveradas. Nela, o eu-poético apresenta seu longo poema como incompleto (*crescens*, *Tr. I, 7, 22*) e rude (*rude*, *Tr. I, 7, 22 e 39*). O adjetivo *rude* (“grosseiro”, “não trabalhado”) aponta exatamente para o contrário do ideal do *poeta doctus*, escrupuloso na revisão de seus versos, dotado de *ars* e possuidor de saber. A esse respeito, convém lembrar que Horácio aconselha que “saber é o princípio e a fonte de escrever corretamente”.<sup>118</sup> Assim, ao ser atribuído ao poema ovidiano, *rude* enfatiza a falta de polimento e reparo dos versos. Mas, mais do que isso, ao ser usado nos *Tristia* para descrever as *Metamorfoses*, *rude* alude aos versos iniciais do próprio poema a que se refere, pois, ao narrar o surgimento do mundo, no livro I das *Metamorfoses*, Ovídio caracteriza o estado inicial das coisas, o caos, como uma “massa rude e confusa” – *rudis indigestaque moles* (*Ov. Met. I, 3*), um “peso inerte” – *pondus iners* (*Ov. Met. I, 4*). Ou seja, na narrativa ovidiana, o estado primordial do mundo era uma desordem grosseira (*rudis*) e sem arte (*in-ars*), que precisava ser polida e burilada, que necessitava de algo ou alguém para lhe dar forma.

Isso será efetuado pela figura de um “deus” e de uma “melhor natureza” – *deus et melior natura* (*Ov. Met. I, 21*), responsável por colocar fim à desordem e ao conflito entre os quatro elementos. É notável o fato de que essa figura será depois denominada “artífice do mundo” – *mundi fabricator* (*Ov. Met. I, 57*), e a ordenação do mundo será descrita como a criação de uma obra de arte, baseada em uma harmonia artística. Diante disso, no poema ovidiano, o que distingue o caos do cosmos é o aperfeiçoamento proporcionado pela arte, a qual estaria, portanto, por trás da ordem da natureza (BURKERT, 1986: 105).

Nesse sentido, a criação do mundo nas *Metamorfoses* adquire um valor metapoético, na medida em que se aproxima da própria construção do poema, que, conforme a observação

---

<sup>117</sup> Embora o diminutivo possa ter esse valor depreciativo, é importante ressaltar que *libelli* remete ainda à noção de poesia leve e breve tão difundida pelos valores helenísticos. Nesse sentido, convém lembrar o poema I de Catulo, em que seu *libellus* é caracterizado por conter *nugae* (“ninharias”).

<sup>118</sup> Hor. *Ep. Pis.* 309, trad. de J. Avellar, S. Bianchet *et alii*, 2013, p. 37: *Scribendi recte sapere est et principium et fons*.

posterior do eu-poético dos *Tristia*, permaneceu em seu estado inicial de desordem, já que é um *rude carmen*. Ou seja, se a criação do mundo nas *Metamorfoses* pode ser compreendida metapoeticamente como a criação do próprio poema, a atribuição, nos *Tristia*, de um caráter *rude* à épica ovidiana indica que a criação do mundo não se efetuou, e que prevaleceu a situação de caos inicial, imagem que parece representar bem a incompletude da criação (as *Metamorfoses* como obra incompleta). Por outro lado, no entanto, o paralelo entre a criação do mundo e a criação poética é responsável por equiparar o poeta ao *mundi fabricator*, o “deus” ou a “melhor natureza” capazes de ordenar o universo. Diante disso, a depreciação do eu-poético dos *Tristia* acerca das *Metamorfoses* revela-se ironicamente uma autoafirmação de sua capacidade criadora, uma vez que o eu-poético pretensiosamente se apresenta, numa leitura metapoética, como o criador do mundo<sup>119</sup> e também como o criador de uma nova poética, uma nova forma de compreender a poesia épica.

A depreciação da qualidade poética dos versos das *Metamorfoses* ainda se manifesta quando o eu-poético afirma faltar-lhes a última demão (*summam manum*) e, logo a seguir, emprega duas metáforas horácianas – a da bigorna (*incudibus*) e a da lima (*lima*) – para expressar a falta de polimento e revisão de seus escritos:

*Nec tamen illa legi poterunt patienter ab ullo,  
nesciet his summam si quis abesse manum;  
ablatum mediis opus est **incudibus** illud  
defuit et scriptis **ultima lima** meis,  
et ueniam pro laude peto, laudatus abunde,  
non fastiditus si tibi, lector, ero (Tr. I, 7, 27-32, grifo nosso).*

Não poderão, porém, ser lidos sem queixas por ninguém,  
se se desconhecer faltar-lhes a última demão;  
a obra foi-me arrebatada em meio à **bigorna**,  
aos meus escritos faltou a **derradeira lima**;  
peço vênias em vez de louvor, serei bastante louvado  
se por ti não for desdenhado, leitor.

Na *Epistula ad Pisones*, Horácio destaca a importância de se polirem os poemas, ao defender que os romanos poderiam ser mais poderosos por causa da língua do que pelas

---

<sup>119</sup> A associação entre a criação do mundo e a criação poética, que, nas *Metamorfoses*, parece ser sugerida por uma leitura metapoética, será posteriormente compreendida na história da literatura como a metáfora do poema como heterocosmo. Assim, a crítica do século XVII, por exemplo, substituiu a “metáfora do poema como imitação, um ‘espelho da natureza’, pela metáfora do poema como heterocosmo, ‘uma segunda natureza’, criada pelo poeta em um ato análogo à criação do Mundo por Deus. [...] em épocas clássicas, a origem divina do mundo era, às vezes, ilustrada por meio de referência à atividade de um escultor ou de outro artesão humano. Porém, a referência explícita da criação do poeta à atividade de Deus na criação do universo parece ter sido produto de autores florentinos do final do século XV” (ABRAMS, 2010: 361).

armas, se a seus poetas não desagradassem o esforço e o vagar da lima (*limae labor et mora*).<sup>120</sup> Nasão, ao dizer que a seus escritos faltou a derradeira lima, retoma a metáfora horaciana, mas às avessas, uma vez que não segue a recomendação. O mesmo ocorre no que diz respeito à metáfora da bigorna. Segundo Horácio, Quintílio de Cremona ordenava aos poetas “devolver à bigorna os versos mal torneados”.<sup>121</sup> Ora, Nasão afirma que sua obra foi-lhe arrancada em meio à bigorna, o que impossibilitou a realização das correções necessárias. Diante disso, nota-se que o eu-poético dos *Tristia*, embora mencione aspectos que estavam presentes também em Horácio, na verdade, ao fazê-lo, os inverte. Nasão parece tentar justificar a rudeza de seus versos por meio da apresentação da impossibilidade de seguir as recomendações, uma vez que foi exilado antes que as pudesse cumprir. De fato, o eu-poético alerta: “Qualquer defeito, então, que o rude poema possuir, / se fosse permitido, eu haveria de corrigir.” – *Quicquid in his igitur uitii rude carmen habebit, / emendaturus, si licuisset, eram* (Tr. I, 7, 39-40). No entanto, trata-se de uma mera pose de incapacidade poética, uma vez que a própria referência aos princípios presentes em Horácio instaura um descompasso entre o que afirma Nasão e o que seus poemas contêm. Assim, a retomada dos ensinamentos horacianos às avessas acaba por adquirir coloração irônica, já que a aparência de poeta fracassado assumida por Nasão é desmentida pela autoconsciência do poeta Ovídio, que brinca com as recomendações horacianas ao invertê-las.

Além disso, a depreciação da qualidade poética das *Metamorfoses* demonstra-se verdadeiramente irônica na mesma elegia I, 7, quando o eu-poético afirma ter tentado destruir sua obra, lançando-a ao fogo: “Eu próprio ao partir, triste, com minhas mãos joguei-os / ao fogo, como a muitos de meus poemas.” – *Haec ego discedens, sicut bene multa meorum, / ipse mea posui maestus in igne manu* (Tr. I, 7, 15-6). E, em seguida, acrescenta: “Eu mesmo à ávida pira entreguei inocentes livrinhos, / rebentos meus, para comigo perecerem.” – *Sic ego non meritis, mecum peritura, libellos / imposui rapidis, uiscera nostra, rogis* (Tr. I, 7, 19-20).

Por um lado, o desejo de destruir a obra devido à ausência de polimento ou correção consiste em uma atitude de poetas escrupulosos e insatisfeitos com suas composições (VIDEAU-DELIBES, 1991: 392). Trata-se, inclusive, de uma recomendação horaciana destruir tudo aquilo que não for publicado, uma vez que a palavra dita não conhece retorno.<sup>122</sup> Nesse sentido, o comportamento de Nasão adquire certa ambiguidade: por um lado, ao

<sup>120</sup> Hor. Ep. Pis. 289-91: *Nec uirtute foret clarisue potentius armis / quam lingua Latium, si non offenderet unum / quemque poetarum limae labor et mora.*

<sup>121</sup> Hor. Ep. Pis. 441, trad. de J. Avellar, S. Bianchet et alii, 2013, p. 47: *et male tornatos incudi reddere uersus.*

<sup>122</sup> Hor. Ep. Pis. 389-90: [...] *delere licebit / quod non edideris; nescit uox missa reuerti.*

queimar seus escritos, ele assume a má qualidade dos versos; por outro, ao realizar uma ação que havia sido recomendada na poética horaciana, ele demonstra preocupação e cuidado, uma vez que tenta impedir que maus poemas sejam conhecidos. Essa atitude se estende também às obras escritas no exílio e, em diversos momentos, o eu-poético revela a intenção de queimá-las, devido à má qualidade que atribui a elas.<sup>123</sup>

Todavia, é na referência às *Metamorfoses* que a destruição da obra adquire sentido particular, já que pode ser interpretada literariamente. Quando Nasão afirma que a lançou ao fogo antes de partir para o exílio, ele se coloca no mesmo plano do célebre poeta romano Virgílio, que, segundo se conta, antes de morrer, teria ordenado que sua grande obra épica, a *Eneida*, ainda incompleta e sem reparos, fosse queimada:

[Virgílio] falara com Vário, antes de partir da Itália, que, se algo lhe acontecesse, queimasse a *Eneida*; mas Vário se negara completamente a fazê-lo. Portanto, no auge da doença, [Virgílio] pedia continuamente os manuscritos, pois ele próprio haveria de os queimar; todavia, uma vez que ninguém os entregou, ele não se ocupou especificamente disso. (Suet. *Vit. Verg.* 39).<sup>124</sup>

Sob esse aspecto, segundo Nicastrì (1995: 19), “a queima das *Metamorfoses* pode ser lida como uma ficção dramática, estimulada pelo caso de Virgílio, que provavelmente naqueles mesmos anos e em torno de Higino tomava forma biográfica”,<sup>125</sup> de modo a adquirir o valor de uma emulação de Virgílio. De modo semelhante, Mariotti (2000) afirma que se trata de um episódio provavelmente fictício, que teria como modelo um ilustre precedente: aquele de Virgílio moribundo, desejando queimar a sua *Eneida*. Desse modo, embora as *Metamorfoses* tenham sido apresentadas como um poema rude e incompleto pelo eu-poético, tais afirmações são suplantadas e ressignificadas mediante sua comparação com a *Eneida*, considerada a obra-prima do período augustano, a obra que representava a história e a cultura romana e que foi amplamente utilizada como texto didático para a formação dos jovens romanos. Ora, diante dessa pretenciosa comparação das *Metamorfoses* com a *Eneida*, se, por um lado, o eu-poético reduz o valor da épica virgiliana, destacando suas imperfeições, por

---

<sup>123</sup> Ov. *Tr.* IV, 1, 101-2: “amiúde a insana mão, consigo e com os escritos irada, / meus poemas lançou a ardentes piras” – *saepe manus demens, studiis irata sibi que / misit in arsuos carmina nostra rogos* – e *Tr.* V, 12, 61-2: “Escrevo e destruo no fogo os livros escritos: / poucas cinzas são o êxito do meu ofício” – *Scribimus et scriptos absumimus igne libellos: / exitus est studii parua favilla mei*.

<sup>124</sup> *Egerat cum Vario, priusquam Italia decederet, ut siquid sibi accidisset, "Aeneida" combureret; at is ita facturum se pernegarat; igitur in extrema ualetudine assidue scrinia desideravit, crematurus ipse; uerum nemine offerente nihil quidem nominatim de ea cauit.*

<sup>125</sup> *Il bruciamento delle Metamorfosi va letto, io credo, come una finzione drammatica, stimolata dal caso di Virgilio che probabilmente proprio en quegli anni, e intorno a Igino [...], prendeva forma biografica.*

outro os defeitos apontados às *Metamorfoses* assumem caráter irônico, já que a épica de Ovídio, equiparada à *Eneida*, adquire o estatuto de obra-prima.

### 1.3.3. Contexto de produção inadequado

O declínio poético que Nasão atribui a si mesmo nos *Tristia* tem como principal justificativa a inadequação do local e da situação de exílio à produção poética. Isso se manifesta claramente na elegia I, 11, quando Nasão, a bordo do navio que o transporta a Tomos, afirma escrever versos em meio à tempestade. Dessa forma, a suposta má qualidade dos escritos, piores que o esperado (*inferiora sua spe*) se justifica pelas condições inadequadas de produção:

*Quo magis his debes ignoscere, candide lector,  
si spe sunt, ut sunt, inferiora tua.  
Non haec in nostris, ut quondam, scribimus hortis,  
nec, consuete, meum, lectule, corpus habes.  
Iactor in indomito, brumali luce, profundo;  
ipsaque caeruleis charta feritur aquis (Tr. I, 11, 35-40).*

Ainda mais debes perdoar meus versos, leitor amigo,  
se são, como estão, piores que o esperado.  
Não os escrevo, como outrora, em meus jardins,  
nem tens, costumeiro leito, meu corpo.  
Sob a luz brumal, a indômitos abismos sou lançado,  
e o próprio papiro por águas azuis é golpeado.

Nasão não mais compõe seus versos em seu leito costumeiro (*consuete lectule*) ou em seus jardins (*hortis*), ambientes representativos do *otium* poético. A esse respeito, Williams (2007: 27-8) destaca a presença de uma “metáfora horticultural”, em que o cultivo de jardins é aproximado do cultivo poético, de modo que a impossibilidade de se cultivarem jardins no gélido clima de Tomos associa-se à inviabilidade do cultivo literário em um ambiente de *otium*. O mesmo se verifica em meio à tempestade, quando Nasão afirma que é lançado (*iactor*) de um lado para o outro e que o papiro em que escreve é golpeado (*feritur*) pelas águas. Essa ausência de tranquilidade é precisamente o contrário do ambiente adequado à composição poética.

Isso é reforçado na elegia I, 1, quando Nasão reflete sobre as circunstâncias adequadas à produção de poemas, empreendendo uma espécie de pequena *ars poetica*. Para cada

recomendação ideal apresentada, o eu-poético se descreve precisamente em uma situação contrária, de modo que o texto se estrutura em pares de antíteses:

*Carmina proueniunt animo deducta sereno:  
nubila sunt subitis tempora nostra malis.  
Carmina secessum scribentis et otia quaerunt:  
me mare, me uenti, me fera iactat hiems.  
Carminibus metus omnis obest: ego perditus ense  
haesurum iugulo iam puto iamque meo.  
Haec quoque quod facio iudex mirabitur aequus  
scriptaque cum uenia qualiacumque leget (Tr. I, 1, 39-46, grifo nosso).*

Poemas fluem fiados por ânimo **sereno**:  
**tempestuosos** são meus dias, por inesperados males.  
Poemas exigem **retiro e repouso** ao escritor:  
**arremessam-me** o mar e os ventos e um feroz temporal.  
Dos poemas, afasta-se todo o temor: eu, arruinado, julgo que  
uma espada se há de cravar já já em minha garganta.  
Um juiz justo se admirará pois ainda faço estes versos,  
e com vênua lerá os escritos, mesmo ruins.

A pequena *ars poetica* sobre as condições propícias à composição de versos fica bem demarcada no poema por meio da anáfora do termo *carmen* (*carmina, carmina, carminibus*), no início de cada dístico. A escolha desse termo para delimitar uma passagem que contém reflexões acerca da própria poesia configura-se, inclusive, como metapoética. No primeiro dístico, o eu-poético sublinha a importância da tranquilidade de espírito (*animo sereno*) para a escrita poética e destaca o caráter turbado de seus dias. A antítese é expressa pela oposição dos termos *sereno* e *nubila*, fundada em uma metáfora meteorológica. O adjetivo *serenus*, além de “tranquilo”, pode significar também “límpido”, sobretudo ao se referir ao céu ou aos ares. Desse modo, é possível compreender *animo sereno* metaforicamente como um céu límpido, em oposição aos *nubila tempora*, “dias tempestuosos” experimentados por Nasão no exílio.

O segundo dístico indica a necessidade de isolamento (*secessum*) e de uma amena tranquilidade (*otia*) para a composição de versos. Novamente, Nasão se apresenta como vivenciando circunstâncias completamente contrárias ao ideal: ele é arremessado (*iactat me*) para todos os lados, como bem expressa poeticamente a repetição do pronome *me* em diferentes pontos do verso. Além disso, sua situação é descrita como tempestuosa, não apenas no sentido metafórico do verso anterior, mas também no sentido literal, referindo-se ao mau tempo enfrentado na viagem a navio realizada até Tomos. Por fim, o terceiro dístico recomenda que, para escrever poemas, todo temor (*metus*) deve estar distante do espírito do

poeta. Ora, Nasão atribui à situação de exílio perigos constantes em meio aos bárbaros, dentre eles o próprio risco de ter sua garganta cortada.

Diante dessas condições completamente inconvenientes à produção poética, parece que os defeitos referidos pelo eu-poético acerca de seus poemas são plenamente justificáveis. Mais do que isso, ter sido capaz de escrever em circunstâncias tão adversas revela-se verdadeiro motivo de assombro e admiração:

*Quod facerem uersus inter fera murmura ponti,  
Cycladas Aegaeas obstupuisse puto.  
Ipse ego nunc miror tantis animique marisque  
fluctibus ingenium non cecidisse meum.  
Seu stupor huic studio siue est insania nomen,  
omnis ab hac cura cura leuata mea est (Tr. I, 11, 6-12).*

Porque entre os feros murmúrios do mar escrevo versos,  
se assombraram, creio, as egeias Cíclades.  
Até eu agora admiro meu engenho não ter-se esvaído  
em tamanhas ondas de ânimo e de mar.  
Se insânia ou estupidez é o nome desta paixão,  
com esta obra aliviou-se toda a minha aflição.

A composição poética em meio à ameaça das ondas, à feroz tempestade e ao risco de naufrágio parece revelar uma espécie de obsessão do eu-poético em relação à poesia. Isso fica bem marcado pela caracterização do *studium*, que diz respeito à aplicação ou ocupação poética, como *insania*. Além disso, é interessante observar que, nesse caso, Nasão nega a perda de seu *ingenium*, o qual, no entanto, adquire um sentido de *furor* poético. Sob esse aspecto, Williams (2007: 85) afirma que Ovídio empreende “uma reviravolta irônica: o reconhecimento comum de sua loucura na verdade confirmaria a genuinidade de seu talento poético, e não seu declínio ou a futilidade de seu exercício”.<sup>126</sup>

Essa mesma imagem de Nasão tomado pela loucura também pode ser notada quando o eu-poético se denomina *demens* (Tr. IV, 1, 30 e Tr. V, 12, 51) ou se compara a uma bacante que, mesmo ferida, ainda delira e canta em seus ritmos (Tr. IV, 1, 41-2). Ora, tais descrições relebram exatamente a imagem do *poeta uesanus* descrito por Horácio na *Epistula ad Pisones*, um exemplo de mau poeta, que, todavia, insiste em compor versos e, em seu delírio

---

<sup>126</sup> [...] *an ironic twist: popular recognition of his madness would in fact confirm the genuineness of his poetic talent [...] and not its decline or the futility of its exercise.*

de inspiração, “arrotta versos sublimes e vagueia”,<sup>127</sup> afugenta os ouvintes e, quando os agarra, não mais lhes dá sossego.<sup>128</sup>

Diante disso, é possível perceber certa ambiguidade na máscara de poeta fracassado assumida por Nasão nos *Tristia*. Por um lado, ele autodeprecia a qualidade de seus poemas e se considera privado da *ars* e do *ingenium* que antes possuía. Por outro, ele se apresenta como um poeta louco, tomado pelo *furor* da inspiração, a ponto de compor versos em meio à tempestade que seu navio enfrenta.<sup>129</sup> Apesar de serem duas representações diferentes, ambas são censuráveis se tomarmos como parâmetro a perspectiva horaciana, de modo que Nasão seria duplamente um poeta fracassado.

### 1.3.4. Uma *ars poetica* ovidiana

De acordo com as passagens analisadas, o eu-poético dos *Tristia* assume, em diversas elegias, uma máscara de poeta fracassado, completamente contrário aos valores tradicionais, exemplificados pela epístola horaciana, sobre o bom poeta. Nasão se apresenta como não possuindo *ars* ou *ingenium*, seus versos permanecem sem polimento ou correção, ele é tomado por um *furor* poético semelhante ao do *poeta uesanus*, e o contexto em que escreve é totalmente inadequado à produção poética. Ora, ao expor todas essas falhas em sua caracterização como poeta, na verdade o que faz o eu-poético dos *Tristia* é empreender reflexões sobre a escrita e a própria poesia, de modo a constituir uma espécie de *ars poetica*.

---

<sup>127</sup> Hor. *Ep. Pis.* 457, trad. de J. Avellar, S. Bianchet *et alii*, 2013, p. 49: *hic dum sublimis uersus ructatur et errat.*

<sup>128</sup> Hor. *Ep. Pis.* 472-476, trad. de J. Avellar, S. Bianchet *et alii*, 2013, pp. 49 e 51: “Decerto está louco e, assim como um urso, / que teve a força para romper as grades colocadas diante da jaula, / o recitador acerbo afugenta o indouto e o douto. / Em verdade, aquele que ele agarrou, prende e mata lendo; / o sanguessuga não há de soltar a pele senão pleno de sangue.” – *Certe furit, ac uelut ursus, / obiectos caeuae ualuit si frangere clatros, / indoctum doctumque fugat recitator acerbus; / quem uero arripuit, tenet occiditque legendo, / non missura cutem nisi plena cruoris hirudo.*

<sup>129</sup> É bastante notável que essa mesma imagem do *poeta uesanus* que escreve em meio às ondas, à tempestade e a um iminente naufrágio será posteriormente retomada, no século I d.C., no *Satyricon*, de Petronio (cap. 104-5), por meio da personagem de Eumolpo, um velho poeta diversas vezes criticado por Encólpio, o narrador em primeira pessoa do romance, justamente por não ser capaz de conter seus versos e, além disso, declamar poemas a todo tempo. A aproximação de Eumolpo a Nasão fica bem evidente quando, diante do naufrágio do navio em que embarcaram, enquanto todos tentam se salvar, Encólpio e Gitão, personagens de destaque no romance, encontram Eumolpo “sentado, escrevendo versos em um enorme pergaminho. Então, nós o tiramos de lá, mesmo com seus altos gritos de protesto, e ordenamos a ele que **recobrasse o juízo**. Mas ele, porque interrompido, irritou-se e disse: ‘Deixem-me completar esta frase; o final do poema ainda precisa ser trabalhado’. Eu lancei minha mão sobre aquele **desvairado** e mandei Gitão aproximar-se e arrastar o poeta mugindo para terra firme.” - *Eumolpum sedentem membranaeque ingenti uersus ingerentem. Mirati ergo quod illi uacaret in uicinia mortis poema facere, extrahimus clamantem iubemusque bonam habere mentem. At ille interpellatus excanduit et: "Sinite me, inquit, sententiam explere; laborat carmen in fine". Inicio ego phrenetico manum iubeoque Gitona accedere et in terram trahere poetam mugientem* (*Satyr.* 105, 3-5, trad. de S. Bianchet, 2004, pp. 211-3, grifo nosso).

Nesse sentido, Videau-Delibes (1991: 369) afirma que as reflexões dessa personagem-poeta que fala em primeira pessoa adquirem o aspecto de uma verdadeira poética, relacionada à *Arte Poética*, de Horácio, à *Poética*, de Aristóteles, e até mesmo à oratória ciceroniana. A nosso ver, no entanto, o mais notável é que a *ars poetica* de Nasão é expressa ao contrário, pois os ensinamentos daquilo que é conveniente ao poeta louvável são apresentados mediante sua negação.

Assim, configura-se, no âmbito do enunciado, uma *ars poetica* cujos princípios não se aplicam a Nasão, de forma a contribuir para a sua caracterização como poeta fracassado. Entretanto, no âmbito da enunciação e por trás da superfície do texto, parece configurar-se uma segunda *ars poetica*, essa sim plenamente aplicável aos *Tristia*: uma poética baseada na manipulação da tradição literária e na dissimulação irônica. Embora Nasão, protagonista dos *Tristia*, afirme-se mau poeta, o caráter intertextual de suas afirmações em relação à tradição literária revelam a autoconsciência literária de Ovídio *poeta*, que conhece e brinca astuciosamente com os valores poéticos em voga à época, a fim de compor uma “pose de declínio poético”. Segundo Williams (2007: 90), “é difícil perceber como a sutil evocação de Ovídio a Horácio, e o jogo de inversão que ele empreende com os cânones da *ars* horaciana não podem sugerir nada diferente da preservação do *ingenium* e da *ars* que ele teme perdidos”.<sup>130</sup>

Na verdade, parece-nos que, mais do que a garantia da manutenção da *ars* e do *ingenium* ovidianos, esse jogo intertextual e irônico constitui-se como uma discussão sobre literatura ao se fazer literatura; possuindo, portanto, elevado teor metapoético. Ovídio *poeta* reflete sobre literatura a partir das palavras expressas por Nasão, mas também a partir dos próprios mecanismos de constituição de seus poemas, os quais se deixam entrever mediante as aparentes contradições entre aquilo que o eu-poético afirma e aquilo que se manifesta no próprio texto. Daí se depreende uma poética ovidiana fundamentada na dissimulação, na inversão de suas fontes e, sobretudo, na ironia com efeitos paródicos.

---

<sup>130</sup> *It is difficult to see how Ovid's subtle evocation of Horace, and the game of reversal which he plays with the canons of Horatian ars, can suggest anything other than the preservation of the ingenium and ars he fears lost.*

#### 1.4. *Naso heros*: a máscara do (anti)-herói épico

Em meio às flechas dos povos bárbaros que cercam e circundam Tomos, em meio à guerra e à belicosidade que se impõem ao local de exílio, algumas das elegias dos *Tristia* adquirem coloração épica, e o próprio Nasão vê-se obrigado a empunhar armas para se defender, de modo a assumir uma máscara de herói épico. Essa sua caracterização, conforme veremos, reforçada pela ambiência épica que o rodeia, manifesta-se pela presença de *tópoi* tipicamente épicos, pelas comparações com personagens épicos e pela intertextualidade com obras épicas, em especial a *Eneida*.

No entanto, ao mesmo tempo em que essa máscara épica se constitui, o eu-poético a nega, ao afirmar-se inapto às armas e incapaz de lutar. Assim, a presença de elementos épicos nos *Tristia* parece possuir uma função semelhante à da *recusatio*, mas aplicada ao plano da própria personagem. É bastante comum no gênero elegíaco que o eu-poético apresente-se desejoso de escrever uma obra épica, mas diga-se incapaz de fazê-lo: por isso, ele recusa a empresa grandiosa e dedica-se aos suaves e brandos versos elegíacos. Nos *Tristia*, a *recusatio* parece se aplicar à própria constituição do protagonista: Nasão assume a máscara de herói épico para, ao mesmo tempo, desmenti-la e opor-se a ela, revelando-se, nas palavras de Prata (2007: 87), um “herói às avessas”. Ora, nesse sentido, o procedimento adquire um caráter não só irônico, já que Nasão é o oposto do herói épico, mas também de efeitos paródicos, uma vez que o eu-poético opera a inversão dos elementos da tradição épica que são retomados. A esse respeito, Albrecht (1987: 908) sublinha que “Ovídio claramente se diverte ao tratar a matéria épica sob um ângulo anti-épico e anti-heroico”.<sup>131</sup> Ademais, Salvatore (1991: 13) destaca que “a imagem de exilado funciona como dublê da imagem de herói: os dois mundos, o épico e o elegíaco se sobrepõem. Seria possível falar de recodificação elegíaca do modelo épico”.<sup>132</sup> Assim, ao recusar a dimensão épica, Nasão, na verdade, assume-se, acima de tudo, como poeta elegíaco.

##### 1.4.1. A constituição de um herói épico

A coloração épica nas elegias dos *Tristia* pode ser primeiramente observada na descrição dos povos bárbaros que habitam a região de Tomos. Conforme já se discutiu

---

<sup>131</sup> *O. si diverte palesemente a trattare la materia 'epica' da un'angolatura antiepica e antieroica.*

<sup>132</sup> *All'immagine dell'eroe fa da controfigura l'immagine dell'esule: i due mondi, l'epico e l'elegiaco si sovrappongono. Si potrebbe parlare di ricodificazione elegiaca del modello epico.*

detalhadamente na seção 2 deste capítulo, esses povos são apresentados como belicosos e sanguinários. Além disso, de acordo com Holzberg (2002: 177), eles encarnam o mundo da épica heroica. A esse respeito, é interessante notar que os habitantes do local estão sempre portando armas:

*Turba Tomitanae quae sit regionis et inter  
quos habitem mores discere cura tibi est?  
Mixta sit haec quamuis inter Graecosque Getasque,  
a male pacatis plus trahit ora Getis;  
Sarmaticae maior Geticaeque frequentia gentis  
per medias in equis itque reditque uias.  
In quibus est nemo qui non coryton et arcum  
telaque uipereo lurida felle gerat.  
Vox fera, trux uultus, uerissima Martis imago;  
non coma, non ulla barba resecta manu;  
dextera non segnix fixo dare uulnera cultro,  
quem iunctum lateri barbarus omnis habet (Tr. V, 7, 9-20, grifo nosso).*

Te interessa saber que turba de tomitanos  
há na região e entre que costumes vivo?  
Embora seja uma mistura de gregos e getas,  
a fronteira dos **mal pacificados getas** estende-se mais;  
Maior multidão de sármatas e getas vai  
e vem a cavalo pelo meio das ruas.  
Deles, não há um só que não porte **arco, aljava**  
e **dardos** pálidos por viperino veneno.  
Voz **feroz, rude** rosto, **perfeita imagem de Marte**;  
nem cabelo nem barba cortados por mão alguma;  
a mão direita ágil em **ferir** com a **firme faca**  
que todo bárbaro tem junto ao flanco.

O caráter belicoso dos sármatas e getas fica evidente por meio da referência às suas armas (*arcus, coryton, tela, fixo cultro*), com a seleção lexical de termos característicos da poesia épica. Williams (2007: 19) ressalta que eles portam as mesmas armas que os milhares de guerreiros que seguiam o chefe etrusco Mássico, na *Eneida*, de Virgílio: “nos ombros dos quais [havia] dardos, flechas, aljavas ágeis e mortífero arco” – *quis tela sagittae / gorytique leues umeris et letifer arcus* (Virg. *Aen.* X, 168-9). Inclusive, segundo o estudioso, o termo *coryton*, vertido do grego *gorytós*, aparece pela primeira vez na literatura latina na *Eneida*. Também os cavalos (*equis*) mencionados no trecho são animais tipicamente épicos.<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> Em outra passagem, Nasão afirma que “O inimigo, com arcos e envenenados dardos, / cruel, rodeia a muralha com cavalo ofegante.” – *Hostis habens arcus inbutaque tela uenenis / saeuus anhelanti moenia lustrat equo* (Ov. *Tr.* IV, 1, 77-8). Além da menção às armas características do universo épico, o trecho ovidiano contém uma expressão (*moenia lustrat equo*) que, segundo Bonvicini (1999: 359), aproxima-se do *lustrat equo muros* (Virg. *Aen.* IX, 58) empregado na *Eneida* para se referir a Turno em volta do acampamento de Eneias.

Além disso, a descrição dos povos bárbaros destaca seu caráter guerreiro e não pacífico (*male pacatis, uox fera, trux uultus*), sobretudo ao serem indicados como uma “perfeita imagem de Marte”, deus da guerra. Segundo Williams (2007: 19), a expressão *uerissima Martis imago* ecoaria uma passagem da *Eneida*, na qual o espectro da guerra contra Turno assoma grandioso para os etruscos: “o temor se aproxima, e a imagem de Marte aparece já maior” – *it timor et maior Martis iam apparet imago* (Virg. *Aen.* VIII, 557).<sup>134</sup>

Além dessa ambientação épica do local de exílio, percebe-se que Nasão, desde sua partida de Roma, vivencia diversas situações tipicamente épicas, como, por exemplo, os *tópoi* da tempestade e do naufrágio e a presença de um deus perseguidor, que, nos *Tristia*, consiste na figura do imperador Augusto, assimilado a Júpiter. De acordo com Claassen (2009: 174), o livro I dos *Tristia* pode ser lido “como uma épica elegíaca em miniatura, completa com *flashbacks* e elaborada maquinaria divina”.<sup>135</sup> Por sua vez, os elementos épicos presentes na constituição do caráter do protagonista dos *Tristia* foram amplamente investigados por Prata (2007), a partir da identificação de um intertexto virgiliano nas elegias de exílio, segundo o qual a sorte de Nasão é constantemente identificada com a de Eneias, o herói épico virgiliano (2007: 57). Uma vez que pretendemos analisar nesta seção a máscara épica de Nasão, será proveitoso comentar brevemente sua aproximação em relação a Eneias, a partir de algumas das preciosas considerações de Prata (2007).

Segundo a estudiosa, o ponto de partida para tal associação consiste em um símile presente na elegia que narra a partida de Nasão de Roma, o qual aproxima o infortúnio do protagonista dos *Tristia* à ruína de Troia: “Se é lícito usar grandes exemplos em algo pequeno, tal era o aspecto de Troia quando foi capturada.” – *Si licet exemplis in paruo grandibus uti, / haec facies Troiae, cum caperetur, erat* (*Tr.* I, 3, 25-6). De acordo com Prata (2007: 53), esse símile funcionaria como um marcador alusivo, apontando para o livro II da *Eneida*, exatamente aquele em que Eneias narra sua partida de Troia, depois que a cidade, capturada, foi destruída e incendiada. De modo similar, a descrição da tempestade enfrentada por Nasão, presente nas elegias *Tr.* I, 2 e I, 4, permitiria o estabelecimento de paralelos com as descrições de tempestades dos cantos I e III da *Eneida* (2007: 63).<sup>136</sup> No entanto, além de possibilitar a

---

<sup>134</sup> Não obstante, em meio à linguagem e ao tema tipicamente épicos, o verso 18, referente ao cabelo e barba não cortados dos estrangeiros, alude à *Ars amatoria* e evoca, portanto, o mundo contrastante da elegia erótica e do refinamento cultural romano (WILLIAMS, 2002: 351). Essa tensão entre os universos épico e elegíaco, conforme veremos, é uma constante na constituição da *persona* do (anti)-herói épico.

<sup>135</sup> *Tristia 1 [...] reads like an elegiac epic in miniature, complete with flashbacks and elaborate divine machinery* (Hinds 1985).

<sup>136</sup> Para uma análise detalhada dos elementos alusivos às tempestades da *Eneida* presentes nos *Tristia*, ver Prata (2007: 54-66).

aproximação entre Nasão e Eneias, o tema da tempestade constitui um *tópos* tipicamente épico, o que revela a identificação de Nasão não apenas com Eneias, mas com a categoria geral de herói épico.

De qualquer modo, são vários os paralelos possíveis entre Eneias e Nasão, a começar pelo fato de que ambos são considerados “um juguete das águas e dos ventos” e temem morrer em meio ao oceano (PRATA, 2007: 88). Além disso, a situação das duas personagens é designada pelo termo latino *fuga* (“desterro”), e eles são denominados *profugus* (“desterrados”), conforme já discutimos na primeira seção deste capítulo. O mais notável, porém, é que as aproximações não se limitam apenas à constituição do protagonista dos *Tristia* como herói épico, mas se verificam ainda na própria estrutura narrativa das elegias, conforme evidencia Prata (2007: 73) ao discutir a elegia I, 3: “Ovídio não só reveste a couraça do herói épico ao se colocar como um *alter Aeneas* quando compara seu sofrimento à destruição de Troia, como também constrói a estrutura narrativa de sua elegia seguindo os passos de Virgílio”. Isso é reforçado pelo fato de também a sequência das elegias I, 2; I, 3 e I, 4 dos *Tristia* funcionar como um marcador alusivo, uma vez que retoma a cronologia presente na epopeia de Virgílio: os eventos narrados nas elegias correspondem, respectivamente, àqueles dos livros I, II e III da *Eneida*; reforçando, portanto, o jogo alusivo entre as duas obras (PRATA, 2007: 74).

A máscara de herói épico adotada por Nasão também se manifesta pela presença de diversos exemplos épicos ao longo dos *Tristia*. Prata (2007: 84) destaca, a esse respeito, o uso de exemplos épicos para fazer referência à esposa de Nasão e aos seus amigos mais caros. Assim, na elegia V, 4, por exemplo, a carta de Nasão assume a voz poética e, dirigindo-se a um dos amigos do exilado, diz-lhe que Nasão frequentemente o chama de Meneciáda, companheiro de Orestes, Egida e Euríalo (v. 25-6), nomes que designam personagens épicos.<sup>137</sup> O Meneciáda (ou filho de Menécio) é Pátroclo, grande amigo do célebre Aquiles. O companheiro de Orestes é Píades, que o acompanhou em todas suas aventuras, inclusive quando ele era perseguido pelas Fúrias. O Egida (ou filho de Egeu) é o herói Teseu, que foi amigo de Pirítoo, rei dos lápitas. Por fim, Euríalo é um jovem guerreiro, mencionado por Virgílio na *Eneida*, que decide acompanhar o seu amigo Niso, quando este se ofereceu a atravessar o acampamento do exército inimigo a fim de transmitir uma mensagem a Eneias, que se encontrava afastado (Virg. *Aen.* IX, 176-458). Ora, ao comparar o destinatário de sua carta aos exemplos épicos de amizade, Nasão está louvando a fidelidade e o companheirismo de seu amigo. Porém, ao fazê-lo, o protagonista dos

---

<sup>137</sup> Também na elegia I, 5, Nasão, ao expor sua concordância com o lugar-comum de que a verdadeira amizade só é provada nas situações difíceis, apresenta exemplos épicos de amizade e aproxima o amigo a quem se dirige de Teseu, Foceu (topônimo de Píades) e Niso.

*Tristia* também se iguala aos grandes heróis épicos que possuem amigos fiéis. Ou seja, Nasão compara-se a Aquiles, a Orestes, a Pirítoos e a Niso, o que contribui para a constituição de sua máscara de herói épico.

O mesmo ocorre quando Nasão compara sua esposa, a fim de louvar-lhe a dedicação e a fidelidade, às esposas dos heróis épicos. Em *V*, 14, elegia que coroa a obra e explora o *tópos* da imortalidade conferida pela poesia, Nasão dirige-se à sua esposa e afirma ter concedido fama e imortalidade a ela por meio de seus poemas. Diante disso, refere-se às esposas de heróis épicos (*Tr.* *V*, 14, 35-40), as quais também se fizeram célebres ao longo do tempo. Penélope, esposa de Ulisses, é louvada por sua lealdade; Alceste, esposa de Admeto, aceitou morrer em lugar de seu marido; Andrômaca, esposa de Heitor, permaneceu fiel a seu marido mesmo depois de ele ter morrido e de Troia ter sido arruinada; Ífiade, patronímica de Evadne, esposa de Capaneu, lançou-se à pira do marido, para que fossem queimados juntos; a esposa Filiceia, topônimo de Laodâmia, casada com Protesilau, suicida-se ao se deparar com o corpo de seu marido. Desse modo, assim como no caso dos exemplos épicos de amizade, ao comparar sua esposa àquelas dos heróis épicos, Nasão também se iguala a esses heróis e assume uma máscara épica.

Além desses, outros elementos épicos são mencionados por Prata (2007: 86), que identifica na elegia *Tr.* *I*, 10, em que Nasão narra sua trajetória de Roma até Tomos, o *tópos* épico da descrição do caminho percorrido pelo herói. Segundo ela, “Ovídio consegue manter o clima épico estabelecido anteriormente, pois, assim como os heróis Eneias e Odisseu, possui um longo e árduo caminho a seguir”. Por sua vez, ao discutir a elegia *III*, 1, aquela em que o livro enviado a Roma narra seu itinerário pela Urbe à maneira de uma *ekphrasis*, descrevendo seus monumentos e construções, Prata (2007: 86) afirma que “tal apresentação da cidade parece um resumo do itinerário que se encontra na *Eneida* (*VIII*, 337 e ss.), quando Evandro mostra a Eneias os lugares que, na posteridade, seriam célebres em Roma”. Apesar das semelhanças entre ambas as situações, esse itinerário ao modo de *ekphrasis*, mais do que uma alusão à *Eneida* e ao seu contexto épico, constitui um *tópos* da poesia do período augustano. Tal possibilidade justifica-se pelo fato de que esse mesmo *tópos* é observado também em Propércio (*El.* *II*, 31 e *IV*, 1, 1-38) e em Ovídio (*Ars* *I*, 67-100), que são poetas elegíacos.

Todavia, convém notar que, em Virgílio e Propércio, o *tópos* do itinerário em Roma assume um tom mais solene, dado o seu objetivo de celebração imperial.<sup>138</sup> Na *Ars amatoria*,

---

<sup>138</sup> A respeito da elegia *IV*, 1 de Propércio, por exemplo, Flores (2014: 415) afirma que os seus primeiros 70 versos constituem um “monólogo de abertura que anuncia a poesia etiológica de raiz calimaquiiana, para descrever o passado glorioso de Roma; ou seja, um abandono da elegia amorosa para o desenvolvimento de uma

por sua vez, empreende-se uma inversão, com efeitos paródicos, desse *tópos*, na medida em que a descrição dos monumentos e construções da Roma augustana configura uma espécie de catálogo de locais apropriados aos encontros amorosos, no qual os pórticos, o teatro, o circo e até mesmo os espaços de culto e o fórum são citados como adequados à conquista amorosa. Assim, para o *praeceptor amoris*, “a importância de Roma, fundada pelo filho de Vênus, não reside apenas na sua glória político-militar, por outros celebrada com tons de amplo consenso, mas também nas ilimitadas ocasiões de encontro que essa oferece aos jovens amantes” (DIMUNDO, 2012: 86).<sup>139</sup>

Nesse sentido, é bem marcante o fato de que vários dos monumentos apropriados aos encontros entre amantes foram construídos ou reformados por Augusto, o imperador restaurador do *mos maiorum*, que instituiu as leis contra o adultério e em estímulo ao casamento. Ora, ao associar exatamente os monumentos que representam o discurso augustano às relações amorosas, Ovídio promove uma inversão irônica dos valores divulgados pelo imperador, de modo a desconstruir o elogio celebratório que se apresenta à primeira vista. Desse modo, ao exibir nos *Tristia* uma lista dos monumentos de Roma, se, por um lado, o leitor poderia se remeter à passagem da *Eneida* que apresenta o mesmo *tópos*, com coloração épica e solene, por outro, ele poderia rememorar todos os sentidos subjacentes gerados pela presença do mesmo *tópos* na *Ars amatoria*, porém com efeitos paródicos.

Diante disso, nota-se que um movimento semelhante de ironia se evidencia nos *Tristia*. Nasão assume uma máscara de herói épico, com diversos paralelos em relação a Eneias, o herói virgiliano; o local de exílio e os povos que o habitam se caracterizam pela guerra; e as elegias contém *tópoi* e exemplos tipicamente épicos. No entanto, essa máscara épica construída textualmente é, ao mesmo tempo, posta em xeque, quando o eu-poético descreve a si mesmo como o seu oposto, como um “herói” elegíaco. Nesse sentido, trata-se, segundo Prata (2007: 99), de uma imagem híbrida, e “o protagonista elegíaco se atribui um caráter de ‘herói’ às avessas, pois sua *persona* é um misto, composta de características épicas e elegíacas”. Além de identificar esse aspecto misto (ou, preferencialmente, múltiplo, conforme temos demonstrado pela presença de diversas máscaras e *personae* adotadas por Nasão), que agrega traços épicos e elegíacos, convém destacar também os seus efeitos. Ao se

---

poesia patriótica mais séria”. A partir do verso 71, por sua vez, por meio do discurso da personagem Hórus, a poética amorosa elegíaca é reincluída no poema, de modo que “etiologia patriótica e amorosa terão de conviver poeticamente, sem que se resulte numa síntese harmoniosa” (FLORES, 2014: 416).

<sup>139</sup> *L'importanza di Roma, fondata dal figlio di Venere, non risiede solo nella sua gloria politico-militare, da altri celebrata con accenti di ampio consenso, ma anche nelle illimitate occasioni di incontro che essa offre ai giovani amanti.*

delinear o protagonista dos *Tristia* como um herói às avessas, na verdade se empreende uma inversão dos *tópoi* épicos, que adquirem caráter irônico. Daí considerar Nasão um anti-herói épico.

#### 1.4.2. O anti-herói ovidiano: ironia e efeitos paródicos

Um primeiro elemento que evidencia o caráter anti-heroico de Nasão consiste no enorme temor experimentado pelo protagonista diante das circunstâncias que envolvem o exílio: ele tem medo das águas e tempestades que ameaçam o navio que o transporta a Tomos, ele tem medo dos belicosos habitantes do local:

*Attigero portum, portu terrebor ab ipso:  
plus habet infesta terra timoris aqua.  
Nam simul insidiis hominum pelagique laboro  
et faciunt geminos ensis et unda metus:  
ille meo uereor ne speret sanguine praedam,  
haec titulum nostrae mortis habere uelit* (Tr. I, 11, 25-30, grifo nosso).

Alcançando o porto, até o porto será meu **terror**:  
mais que a água **hostil**, a terra contém **temor**.  
Pois sofro **ardis** de homens e do mar a um só tempo,  
e espada e onda causam duplo **medo**:  
uma, receio, espera a presa de meu sangue,  
a outra quer ter a glória de minha morte.

Após enfrentar as tempestades e perigos na viagem marítima rumo ao local de exílio, os quais são narrados ao longo do livro I dos *Tristia*, o eu-poético revela que, mesmo em terra firme, são muitos os riscos à sua vida, de modo que será aterrorizado pelo próprio porto. Assim, ao contrário dos heróis épicos, caracterizados pela coragem, audácia e destemor, os versos do eu-poético demonstram a seleção lexical de termos associados ao medo (*terrebor*, *timoris*, *metus*). Além disso, é interessante observar que as duas causas de temor para o eu-poético – *ensis et unda* – são metáforas que apontam para o contexto épico: a “onda” representa o perigo de tempestade e de naufrágio no mar (conforme vimos, um *tópos* épico), enquanto a “espada” remete à guerra e ao universo bélico, também evocado pelos termos *insidiis* e *infesta*, cujo sentido pressupõe a existência de um inimigo. *Insidiae* tinha como sentido inicial “o fato de se assentar em algum lugar para espreitar o inimigo” (MARTIN, 2008: 233), passando, depois, a significar “ardil” ou “armadilha”. De modo semelhante, o

adjetivo *infestus* é bastante apropriado para se atribuir a inimigos, uma vez que tem o sentido de “aquele que se dirige contra” e, daí, “hostil”.

Todavia, embora a ambientação presente na elegia remeta a um contexto tipicamente épico, a postura temerosa de Nasão é contrária àquela do herói épico, que assume as armas e parte para a luta. Isso fica bastante perceptível na elegia IV, 1. Primeiramente, quando o eupoético menciona a infelicidade de viver preso entre os muros que o protegem (v. 69-70), visto que, ao contrário do herói épico, Nasão não parte corajosamente para a luta, mas se esconde por trás das portas e muros. Em seguida, ele se mostra completamente inapto ao manejo de armas:

*Aspera militiae iuuenis certamina fugi,  
nec nisi lusura nouimus arma manu;  
nunc senior gladioque latus scutoque sinistram,  
canitiem galeae subicioque meam.  
Nam dedit e specula custos ubi signa tumultus  
induimus trepida protinus arma manu (Tr. IV, 1, 71-76).*

Jovem, fugi dos duros combates do serviço militar,  
e não peguei em armas, senão para brincar.  
Já velho, sujeito o flanco à espada, a mão esquerda  
ao escudo e minhas cãs ao elmo.  
Quando da torre o guarda dá os sinais de ataque,  
armo-me sem demora com mão trêmula.

O trecho fundamenta-se na oposição entre a situação do protagonista no exílio, já velho, e aquela que caracterizava sua vida em Roma, quando jovem. A antítese *iuuenis/senior*, que demarca a diferença, é reforçada pelos tempos verbais usados: no primeiro dístico, é empregado o pretérito perfeito (*fugi, nouimus*), ao passo que no segundo observa-se o presente (*subicio*), intensificado pelo advérbio *nunc*. Ao referir-se à sua juventude, o eupoético atribui a si mesmo uma caracterização de poeta/amante elegíaco, conforme se observa pela presença de *tópoi* típicos desse gênero. A recusa das guerras e da vida militar (*aspera militiae certamina*) é percebida logo no primeiro dístico, em que o emprego do verbo *fugio* enfatiza o caráter anti-épico de Nasão.<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> Detalhes a respeito desse *tópos* elegíaco podem ser encontrados em Boucher (1965: 20-1) e Fedeli (1991: 109). Ambos os estudiosos vinculam a recusa da guerra à recusa de dinheiro, pois para os elegíacos a atividade militar estava associada à *auaritia*. Desse modo, as guerras eram condenáveis não só por causa de sua violência, incompatível com o ideal dos poetas, mas também por ser fonte de lucro.

No entanto, se o eu-poético se recusava a ser um soldado na guerra, ele o era no amor, como bem determina o *tópos* da *militia amoris*.<sup>141</sup> No dístico em questão, o termo *arma* (v. 72), característico da linguagem militar, adquire, segundo Holzberg (2002: 185), conotações sexuais. Isso é reforçado pelo particípio futuro *lusura* que a ele se refere, uma vez que o verbo *ludo* (“jogar”), em contextos amorosos, parece designar metaforicamente as “brincadeiras” do embate entre os corpos no ato amoroso.<sup>142</sup> Por outro lado, esse mesmo verbo também pode significar “divertir-se compondo versos”, “gracejar” (SARAIVA, 2006: 692), de modo que as armas do poeta/amante elegíaco não são aquelas da guerra, mas sim as da poesia. Não por acaso, o eu-poético dos *Tristia* afirma, no primeiro verso da elegia IV, 10, de caráter autobiográfico, ter sido no passado um *tenerorum lusor amorum* (“versejador de tenros amores”).

Todavia, no dístico seguinte, referente às circunstâncias do exílio, Nasão apresenta-se revestido por uma roupagem épica: *gladius*, *scutus* e *galea* são termos pertencentes ao universo da guerra. Apesar dessa ambientação, o protagonista não se representa como um herói, mas como seu oposto: trata-se de um velho (*senior*) que assume as armas, e sua mão trêmula (*trepida manu*) revela enorme temor em relação à luta. Ou seja, quando o soldado do amor se arma e se torna um verdadeiro guerreiro, ele não é nada mais que um anti-herói épico.<sup>143</sup> O contraste entre os contextos épico e elegíaco também fica expresso na repetição da cláusula *arma manu*, nos versos 72 e 76 citados. No primeiro deles, como destacamos, *arma* aponta para o universo amoroso e poético tipicamente elegíaco. No segundo, porém, tem claramente sentido militar.

Outra passagem bastante significativa em que o eu-poético se aproxima de um (anti)-herói épico é quando, ao amplificar os males que sofreu no exílio, compara-se a Ulisses: “Em vez do chefe Nerício, doutos poetas, os meus males / escrevei: pois mais males que o Nerício suportei.” – *Pro duce Neritio, docti, mala nostra, poetae, / scribite: Neritio nam mala plura*

---

<sup>141</sup> A esse respeito, Fedeli (1991: 110) comenta, sobre o poeta elegíaco, que “a sua é uma *militia Amoris* e os seus acampamentos são aqueles de Vênus: toda uma série de vocábulos da linguagem militar penetra na linguagem erótica e perpassa as várias fases do amor.” – *La sua è una militia Amoris e i suoi accampamenti sono quelli di Venere: tutta una serie di vocaboli del linguaggio militare penetra nel linguaggio erotico e scandisce le varie fasi dell'amore.*

<sup>142</sup> Nesse sentido, convém notar que o substantivo *lusus*, formado a partir do verbo *ludo*, pode ter o sentido de “prazeres sexuais” (SARAIVA, 2006: 695). Cf. *Ov. Am. I, 8, 86 (lusus)*; *Ov. Ars II, 600 (luditur)*.

<sup>143</sup> Ao discutir esse mesmo trecho, Williams (2002: 352) afirma que “a aversão do jovem Ovídio quanto a uma carreira militar (*Am. I, 15, 3-4*), marcada por sua inclinação natural para a escrita de elegia amorosa, e não de épica (cf. *Am. II, 18, 1-4*), dá lugar no exílio a um serviço militar ‘real’, e também à escrita de um curioso gênero híbrido em Tomos, uma forma de ‘épica elegíaca’.” – *Ovid's youthful aversion to a military career (Am. 1.15.3-4), matched by his natural proclivity towards writing love-elegy, not epic (cf. Am. 2.18.1-4), gives way in exile to 'real' military service, and so to his writing of a curious generic hybrid in Tomis, a form of 'elegiac epic'.*

*tuli* (Tr. I, 5, 57-8). Nasão apresenta-se como personagem adequada às narrativas épicas dos grandes poetas, uma vez que diz ter sofrido mais desventuras que Ulisses, nomeado por meio do epíteto “Nerício”, que faz referência ao monte Nérito, localizado em Ítaca, pátria do herói. Assim, ao comparar-se a Ulisses nesse dístico introdutório, inicialmente o eu-poético assume uma máscara de herói épico. Nos dísticos seguintes, por sua vez, será estabelecido um contraste entre as duas personagens, segundo o qual serão destacadas as características épicas de Ulisses em oposição às anti-heroicas de Nasão:<sup>144</sup>

*Illi corpus erat durum patiensque laborum,  
inualidae uires ingenuaeque mihi.  
Ille erat adsidue saeuus agitatus in armis;  
adsuetus studiis mollibus ipse fui.  
Me deus oppressit nullo mala nostra leuante;  
bellatrix illi diua ferebat opem,  
cumque minor Ioue sit tumidis qui regnat in undis,  
illum Neptuni, me Iouis ira premit* (Tr. I, 5, 71-8).

Ele, de robusto corpo e duro às fadigas,  
eu, de forças débeis e delicado.  
Ele era agitado em constantes e cruéis combates,  
eu, acostumado aos brandos estudos.  
A mim, um deus oprimiu, nenhum me aliviou os males;  
a ele, socorria a guerreira deusa;  
sendo inferior a Júpiter quem reina nas elevadas ondas,  
pesou-lhe a ira de Netuno, a mim a de Júpiter.

A comparação entre Ulisses e Nasão fica bem demarcada pela repetição dos pronomes *ille* e *ego*, que aparecem também nas suas formas flexionadas (*illi*, *illum*, *mihi*, *me*) e pelo seu posicionamento em locais de destaque nos versos (posição inicial ou final, posição que antecede ou sucede a cesura do pentâmetro). Além disso, observa-se, em cada dístico, a presença de uma oposição entre Ulisses e Nasão, a qual é reforçada pela oposição entre o conteúdo e o vocabulário do hexâmetro e do pentâmetro. Assim, nos dois primeiros dísticos, enquanto o hexâmetro, metro característico da épica, refere-se a Ulisses e suas características heroicas, o pentâmetro, que define o metro elegíaco, aponta para Nasão e seu caráter anti-heroico.

No primeiro dístico, por exemplo, são referidas a força e a resistência de Ulisses (*durum e patiens laborum*), em oposição à fraqueza de Nasão. O herói homérico é descrito como convém à épica, ao passo que Nasão é seu oposto. Suas forças são *inualidae*, em clara

<sup>144</sup> Ao analisar o emprego dos termos *profugus* e *exul* nos *Tristia*, comentamos brevemente a respeito dessa oposição em dois dísticos dessa mesma elegia (cf. seção 1 do capítulo 1), os quais não discutiremos novamente, mas que evidenciam a máscara (anti)-épica assumida por Nasão.

antítese com o substantivo *uires* a que se refere, já que *inualidus* (*in-ualeo*) indica a falta de forças. Mas mais do que a negação do caráter épico ou heroico, a descrição de Nasão destaca seu aspecto elegíaco, conforme se observa pela sua caracterização como *ingenuus*, termo que possui o sentido de “delicado”, sobretudo em contexto elegíaco (por exemplo, *Ov. Am.* I, 7, 50 e III, 11, 10; *Mart. Epigr.* III, 46, 6).

O segundo dístico reforça essa oposição entre épica e elegia. No hexâmetro, o eupoético menciona a capacidade de Ulisses de participar frequentemente de combates, o que é ainda enfatizado pela presença do termo *armis*, típico do vocabulário épico. No pentâmetro, ao contrário, foram usados termos tipicamente elegíacos (*studiis mollibus*) para fazer referência aos hábitos de Nasão, vinculados ao *otium*. É notável o fato de o adjetivo *mollis* (“macio”, “tenro”, “doce”, “sensível”) ser muitas vezes usado para caracterizar o gênero elegíaco ou designar as palavras que o poeta/amante elegíaco dirige à amada ou à porta, a fim de amolecer sua *duritia*.<sup>145</sup> Desse modo, ao apresentar-se como habituado aos “brandos estudos”, Nasão assume a máscara do poeta/amante elegíaco, oposto à máscara épica que havia sido sugerida na sua inicial comparação com Ulisses. Ou seja, nesses dois dísticos, Nasão se revela um anti-herói épico.

Todavia, no dístico seguinte, a roupagem épica parece ser reassumida quando Nasão afirma ser oprimido por um deus, mas não ter o apoio de nenhum outro. A presença de um deus perseguidor é um dos *tópoi* da poesia épica. Odisseu, por exemplo, foi perseguido por Posêidon, enquanto Eneias o foi por Juno. Porém, enquanto na épica há geralmente um deus perseguidor e um deus salvador (Odisseu, por exemplo, contava com o auxílio de Atena e era perseguido por Posêidon), o *deus* nos *Tristia* “é único: ele é, ao mesmo tempo, o perseguidor e o salvador” (PRATA, 2009: 44), pois somente Augusto, que relegou Nasão a Tomos, poderia permitir o seu retorno a Roma: “Pois ninguém ou somente quem me fez a ferida / pode, ao modo de Aquiles, curá-la”.<sup>146</sup> Dessa forma, “ao comparar Augusto a um deus [...] a sorte do protagonista dos *Tristes* é comparada à de grandes heróis” (PRATA, 2007: 92).

Não obstante, na elegia I, 5, a comparação com heróis épicos parece não ter como objetivo atribuir também a Nasão um caráter heroico, mas sim amplificar as desventuras do protagonista, que “tenta provar que sua sina é, em diversos aspectos, mais árdua que a de Odisseu, célebre por sua tolerância na adversidade” (HOLZBERG, 2002: 182).<sup>147</sup> Assim, Ulisses era perseguido por

---

<sup>145</sup> A recorrência do termo *mollis* na elegia erótica romana é investigada por Videau-Delibes (1991: 433-5), bem como os seus contextos de ocorrência.

<sup>146</sup> *Ov. Tr.* I, 1, 99-100: *Namque ea uel nemo uel qui mihi uulnera fecit, / solus Achilleo tollere more potest.*

<sup>147</sup> [...] *to prove that his lot is in many respects harder than that of Odysseus, famed for his patience under adversity.*

um deus e auxiliado por outro, enquanto Nasão é apenas oprimido; Ulisses era perseguido por Netuno, deus inferior a Júpiter, ao passo que Nasão sofre a ira do próprio Júpiter, isto é, de Augusto assimilado a esse deus. Por fim, é interessante observar a comparação com que a elegia termina: o eu-poético afirma que Ulisses retornou à pátria e ao lar após todos os esforços e sofrimentos, mas que ele próprio permanece no exílio, privado para sempre do solo pátrio. Ou seja, Ulisses é a imagem do herói bem sucedido, que superou as dificuldades e voltou vitorioso para casa. Em oposição, Nasão é considerado um anti-herói, contrário aos valores da épica e fracassado em suas empresas heroicas. Nesse sentido, é possível considerá-lo um “Odisseu imperfeito”, aproveitando a expressão usada por Fedeli (2010: 375) para se referir a outro anti-herói, Encólpio, o protagonista do *Satyricon* de Petrônio.<sup>148</sup>

A aproximação parece-nos pertinente, visto que, assim como Nasão, Encólpio, o narrador em primeira pessoa do *Satyricon*, frequentemente associa a situações literárias aquilo que viveu como personagem, identificando-se com papéis heroicos e personagens míticas.<sup>149</sup> Dessa forma, ao longo do *Satyricon*, a aproximação do narrador a heróis épicos, bem como a aproximação da própria narrativa ao gênero épico, revela como resultado, na maior parte das vezes, um caráter irônico. Ao serem aludidos *tópoi* da épica, citados trechos ou nomes de heróis épicos ou empregados procedimentos característicos desse gênero, Petrônio realiza, na verdade, uma inversão da fonte assumida como modelo, de modo a parodiá-la e, assim, promover também um distanciamento em relação a ela.<sup>150</sup>

Nasão, ao se apresentar como anti-herói épico, afirma-se, na verdade, como poeta/amante elegíaco, conforme comentamos anteriormente. Isso fica evidente não só no plano do enunciado, quando o protagonista é descrito como possuindo características elegíacas, como bem demonstra o vocabulário elegíaco presente em algumas passagens dos *Tristia*, mas também no âmbito da enunciação, pela adoção de um procedimento anteriormente empregado por Tibulo.

A elegia I, 3 de Tibulo apresenta o eu-poético doente e sozinho em uma terra desconhecida. Ele havia partido da pátria para seguir Messala em uma excursão militar, contra

---

<sup>148</sup> No romance petroniano, a paródia de modelos épicos a partir da adoção de uma *persona* (anti)-heroica pelo protagonista parece ser ainda mais acentuada e irreverente do que nos *Tristia*. Uma investigação detalhada dos elementos épicos e do intertexto homérico presentes no romance petroniano pode ser encontrada em Connors (1998: 20-49).

<sup>149</sup> Evidentemente, no *Satyricon* há paródia dos modelos épicos, que são invertidos e rebaixados. Nos *Tristia*, por sua vez, embora haja uma inversão dos modelos, o que se observa é uma ironia sutil, cujo efeito é mais a autoironização do próprio eu-poético do que a degradação do modelo épico referido.

<sup>150</sup> Outro elemento que aproxima o *Satyricon* dos *Tristia* é o aspecto metaliterário presente em ambas as obras. A respeito dos *Tristia*, abordamos seu caráter metapoético na seção 3 deste capítulo. Por sua vez, aspectos metaliterários do *Satyricon* são analisados por Bianchet (2012).

a vontade de sua amada Délia. Tendo adoecido, lamenta a possibilidade de morrer distante de todos os conhecidos e principalmente de sua amada. É interessante notar que, ao longo da elegia, são explorados os *tópoi* da Idade de Ouro e do Mundo Subterrâneo e, mais do que isso, “Tibulo assume a identidade de Odisseu ao longo do poema e expressa sua situação por meio de paralelos reais ou imaginados entre ele próprio e o herói homérico” (BRIGHT, 1978: 17).<sup>151</sup> Um primeiro elemento que aponta para essa aproximação consiste no fato de a terra desconhecida em que se encontra o eu-poético ser a Feácia: “a Feácia retém-me doente em terras desconhecidas” – *me tenet ignotis aegrum Phaeacia terris* (Tib. *El.* I, 3, 3). Trata-se precisamente de uma das ilhas em que também Odisseu fez parada em sua viagem.

Desse modo, uma série de aproximações entre Odisseu e o eu-poético tibuliano são explicitadas por Bright, que, a partir disso, conclui que Tibulo projeta os problemas de Odisseu em sua própria situação (1978: 25). A esse respeito, o estudioso observa que “Tibulo escolheu uma das figuras-chave da tradição heroica e assumiu para si mesmo a identidade do herói. Porém, ao fazê-lo, ele virou o mundo de Odisseu de cabeça para baixo: os valores foram invertidos” (1978: 36).<sup>152</sup> Como resultado, o que ocorre na elegia tibuliana é a transformação “do herói épico em um anti-herói elegíaco” (1978: 36).<sup>153</sup>

Ora, o que evidenciamos em algumas passagens dos *Tristia* assemelha-se bastante ao que Bright descreve a respeito da elegia I, 3 de Tibulo. Nasão projeta os obstáculos e dificuldades enfrentados não só por Ulisses, mas também por Eneias, em sua situação de exílio. No entanto, ao adotar a máscara épica, o eu-poético dos *Tristia* empreende uma inversão dos valores do universo de seus modelos épicos e revela-se um anti-herói elegíaco. Essa adoção de um procedimento similar ao usado por Tibulo, procedimento que se associa ao *tópos* da *recusatio*, contribui para a afirmação do caráter anti-heroico e elegíaco de Nasão. Desse modo, nos *Tristia*, a inversão dos valores épicos acaba por demonstrar-se notavelmente irônica.

---

<sup>151</sup> *Tibullus assumes the identity of Odysseus throughout the poem and expresses his own situation through the real or imagined parallels the Homeric hero and himself.*

<sup>152</sup> *Tibullus has chosen one of the key figures of the heroic tradition and taken upon himself that hero's identity. But in so doing he has turned Odysseus' world inside out: the values are reversed.*

<sup>153</sup> *Tibullus has succeeded in transforming the epic hero into the elegiac anti-hero.*

### 1.5. *Naso mythologus*: o eu-poético contador de mitos

Nas seções anteriores, discutimos a respeito das diversas máscaras assumidas por Nasão exilado ao longo das elegias dos *Tristia*. Observamos que o protagonista da obra é apresentado, no plano do enunciado, como bárbaro, poeta fracassado e até mesmo herói épico. No entanto, a todo tempo, essas máscaras assumidas são perpassadas por ambiguidades ou então desconstruídas ironicamente pelo próprio eu-poético. Ao assumir a máscara de bárbaro, Nasão descreve-se, simultaneamente, como estrangeiro entre os povos bárbaros do Ponto e bárbaro para os romanos. Além disso, embora afirme-se bárbaro, ele tem pleno domínio da língua latina. Também ao assumir a máscara de poeta fracassado, o eu-poético desconstrói aquilo que afirma no âmbito do enunciado, para revelar-se poeta douto, conhecedor da tradição literária a ponto de retomá-la e até mesmo invertê-la. Finalmente, a adoção de uma máscara épica resulta, na verdade, em sua inversão, uma vez que Nasão revela-se antes um anti-herói, deslocado do universo elegíaco para uma tentativa de mundo heroico.

Além desse jogo de máscaras presente no âmbito do enunciado e das descrições acerca do protagonista, é possível notar também uma alternância de *personae* no âmbito da enunciação do eu-poético. Na maior parte das elegias dos *Tristia*, o que se evidencia é um eu-poético *relegatus*, que lamenta a situação de exílio e enuncia um discurso em primeira pessoa, centrado na perspectiva do “eu”. No entanto, em algumas passagens da obra, observa-se a adoção de um posicionamento enunciativo diferente: Nasão deixa de se referir a si mesmo e a seus sofrimentos advindos do exílio, para narrar, em terceira pessoa, uma história mitológica. Sob esse aspecto, o eu-poético parece abandonar temporariamente a *persona* de *relegatus* e apresentar-se como um *mythologus*, assumindo um papel bastante semelhante àquele do narrador das *Metamorfoses*.

Diante disso, optamos por denominar essa *persona* adotada pelo eu-poético de *mythologus*, empregando o mesmo termo usado por Holzberg (2006: 52) para se referir ao papel adotado por Ovídio nas *Metamorfoses*. O termo parece expressar bem a ideia de “contador de mitos”, na medida em que é formado a partir de *lógos* (forma proveniente do verbo *légo*, “dizer”, “contar”, “narrar”) e de *mýthos*, substantivo que pode significar “discurso”, “narrativa”, “palavra”, mas que, no presente caso, será compreendido como a história “acerca dos deuses, das divindades, dos heróis e das coisas do Hades”.<sup>154</sup> Segundo

---

<sup>154</sup> Plat. *Rep.* 392a, trad. de M. Pereira, 2010, p. 114. Para uma exposição detalhada sobre os vários sentidos do termo *mythos* (inclusive sua aproximação e oposição com os sentidos de *lógos*), bem como sua valorização ou

Jesi (1973: 16), ao analisar tal definição de Platão, esse material trabalhado por quem pratica a *mythología* “precede a atividade do mitólogo e é conhecido não apenas deste mas de um certo número, se não mesmo da totalidade de seus contemporâneos”. Assim, esse material de narrativas tradicionais mitológicas é modelado pelos mitólogos, sejam eles narradores, pintores ou escultores (JESI, 1973: 17).<sup>155</sup> Ora, o que Ovídio faz nas *Metamorfoses* é precisamente remodelar, ao modo dos mitólogos, uma série de narrativas mitológicas tradicionais, dando-lhes nova forma ao encadeá-las em um poema contínuo de caráter etiológico, que narra a origem das coisas a partir das transformações sofridas por elas.

Nos *Tristia*, a *persona* do *mythologus* pode ser claramente observada na elegia III, 9, que possui motivo etiológico.<sup>156</sup> Nela, o eu-poético narra um relato mitológico envolvendo Medeia e seu irmão Absirto, o qual termina com a apresentação da causa (*aítia*) de a cidade ter recebido o nome Tomos: era o local em que Medeia dilacerou e espalhou os membros de seu irmão, a fim de retardar o pai que a perseguia em sua fuga com Jasão. Desse modo, Nasão *mythologus* associa etimologicamente o nome da cidade “Tomos” ao radical grego *tom-*, presente no verbo *témno* (“cortar”, “fatiar”) e no substantivo *tomé* (“corte”, “talho”), como se da ação de Medeia tivesse provindo o nome do lugar.

Todavia, antes de propriamente se principiar a narração, ainda nos versos iniciais da elegia, em que a fundação de Tomos é atribuída a colonos provenientes de Mileto, são perceptíveis marcas linguísticas do eu-poético, que se insere no discurso por meio dos advérbios *hic* (“aqui”) e *huc* (“para cá”), que apontam para a primeira pessoa:

*Hic quoque sunt igitur Graiae – quis crederet? – urbes  
inter inhumanae nomina barbariae;  
huc quoque Mileto missi uenere coloni  
inque Getis Graias constituere domos (Tr. III, 9, 1-4).*

Também aqui (quem diria?) há cidades gregas  
entre nomes de inumana barbárie.  
Também para cá vieram colonos de Mileto  
e, entre os gets, gregas casas construíram.

---

desqualificação ao ser empregado em diferentes âmbitos discursivos (poético, historiográfico, filosófico etc.), ver Detienne (1998: 85-119).

<sup>155</sup> Ao analisar Platão, Jesi (1973: 16) conclui que, para o filósofo, a *mythología* seria um “gênero da *poiésis* [sic], que modela a matéria especial que consiste em ‘histórias sobre deuses, seres divinos etc.’”.

<sup>156</sup> De acordo com Veyne (1984: 37), a etiologia “contentava-se em explicar uma coisa por sua origem: uma cidade por seu fundador; um rito, por um incidente que serviu de precedente, visto que tem se repetido; um povo por um indivíduo primeiro, nascido da terra, ou primeiro rei”.

Além disso, a presença desse “eu” no discurso se manifesta por meio da interrogação *quis crederet*, inserida como uma espécie de parênteses. Ela determina uma intervenção do eu-poético naquilo que estava sendo exposto, a fim de expressar sua incredulidade quanto ao fato de o local de exílio, marcado pela barbárie e pela incivilização, ter sido ocupado e colonizado por gregos, que teriam fundado Tomos. A coexistência e o contato entre esses dois povos fica bem expressa no quarto verso citado, em que os adjetivos *Getis* e *Graias*, em aliteração, são dispostos lado a lado.

Porém, na sequência e no restante da elegia, recebe destaque a origem mitológica da cidade, vinculada à etiologia do nome Tomos. Segundo Videau-Delibes (1991: 172), à origem reconhecida pelos historiadores (isto é, a da colonização e fundação da cidade pelos gregos de Mileto), Nasão acrescenta uma etiologia mítica e poética transmitida pela epopeia de Apolodoro. Nesse sentido, ao expor o relato, o eu-poético afasta-se da perspectiva centrada no “eu” e começa a narrar em terceira pessoa, ao modo de um *mythologus*: “Mas o velho nome do lugar, anterior à fundação da cidade, / bem se sabe, vem da morte de Absirto.” – *Sed uetus huic nomen positaque antiquius urbe / constat ab Absyrti caede fuisse loco* (Tr. III, 9, 5-6). É interessante notar que, já nesse dístico inicial do relato, o eu-poético demonstra, por meio dos adjetivos *uetus* e *antiquius*, que a matéria a ser narrada diz respeito a um tempo distante e remoto, de modo a remeter ao universo mítico. Além disso, o caráter mitológico é evidenciado, ao longo de toda a elegia, pelo emprego de termos como *constat* (v. 6), *dicitur* (v. 10) e *fertur* (v. 33), que apontam para fatos pertencentes ao âmbito do “ouvir dizer”<sup>157</sup> e estão vinculados a uma tradição de histórias narradas, de narrativas tradicionais que não podem ser provadas ou refutadas.<sup>158</sup>

Quanto ao relato sobre a morte de Absirto e a denominação de Tomos, seu traço mais marcante é a barbárie que caracteriza o lugar desde as suas origens, barbárie esta que depois se manifesta nos povos cruéis e sanguinários que habitam a região. Nesse sentido, segundo Videau-Delibes (1991: 173), Tomos está localizada sob o signo da barbárie, já que seu nome, Tomos, proveio de um ato inumano da bárbara Medeia, que lacerou os membros do próprio irmão. Com efeito, Medeia é descrita como *impia* (v. 9), ou seja, contrária à dedicação e ao

---

<sup>157</sup> De acordo com Veyne (1984: 34), o mito pode ser reconhecido formalmente pelo fato de o exegeta apresentar seu próprio discurso como um discurso indireto: “diz-se que...”, “a musa canta que...”, um *logos* diz que...”. Ou seja, “a única fonte de conhecimento é o ‘diz-se’, e essa fonte tem uma autoridade misteriosa”.

<sup>158</sup> Sob esse aspecto, Veyne (1984: 34) considera o mito uma “literatura anterior à literatura, nem verdadeira nem fictícia, pois exterior ao mundo empírico” e acrescenta que ele “tem uma outra particularidade: como seu nome indica, é um relato, porém anônimo, que se pode recolher ou repetir, mas do qual não se poderia ser o autor”.

respeito devidos à pátria e aos pais, que ela abandona. Ademais, caracteriza-a precisamente a audácia de atentar contra a *pietas*, valor tão caro aos romanos:

*Conscia percussit meritorum pectora Colchis  
ausa atque ausura multa nefanda manu;  
et, quamquam superest ingens audacia menti,  
pallor in attonitae uirginis ore fuit* (Tr. III, 9, 15-8, grifo nosso).

A colca, ciente das culpas, **golpeou o peito**  
com a **mão** que **ousou e ousaria** muita atrocidade.  
Embora reste ao espírito enorme **ousadia**,  
o **palor** inundou as faces da jovem atônita.

Por um lado, Medeia hesita e teme diante da ameaça do pai que a persegue, conforme se observa pelo seu empalidecimento (*pallor in ore*) e assombro (*attonitae*) e pelo gesto de golpear o peito (*percussit pectora*), que, ao ser expresso pela aliteração da oclusiva /p/, parece ressoar no texto a cada golpe. No entanto, o que recebe maior relevo nessa passagem é a ousadia de Medeia, que sugere e antecipa na narração o ato nefando a ser cometido por ela. Assim, a expressão *ausa atque ausura* (v. 16) relembra, por meio do particípio passado de *audeo*, os crimes já cometidos por Medeia – ela traiu seu pai e sua pátria ao auxiliar Jasão em suas provas para conquistar o velocino de ouro e, em seguida, fugiu com ele – e, ao mesmo tempo, anuncia, por meio do particípio futuro *ausura*, o assassinato e a dilaceração do irmão Absirto (e depois que Jasão a abandona, dos próprios filhos). Segundo Bonvicini (1999: 336), a sinalefa, o poliptoto e a sonoridade da vogal *a* presentes na expressão contribuem para a amplificação da crueldade de Medeia. Isso é ainda reforçado pela presença, no verso seguinte, do termo *audacia*, de modo a configurar uma tripla repetição da mesma raiz (*ausa*, *ausura*, *audacia*), num jogo etimológico que amplia gradativamente a barbárie da personagem.

O ponto culminante da narrativa é atingido quando Medeia concretiza seu crime:

*Protinus ignari nec quicquam tale timentis  
innocuum rigido perforat ense latus  
atque ita diuellit diuulsaque membra per agros  
dissipat in multis inuenienda locis  
- Neu pater ignoret, scopulo proponit in alto  
pallentesque manus sanguineumque caput -,  
ut genitor luctuque nouo tardetur et, artus  
dum legit extinctos, triste moretur iter* (Tr. III, 9, 25-32, grifo nosso).

Logo, ao ignaro que nada similar temia,  
perfura com rija espada o flanco inocente.  
Então **espedaça e espalha os pedaços** dos membros  
nos campos, para serem buscados em muitos lugares.

Para que o pai não o ignore, expôs em alto rochedo  
as **pálidas mãos** e a cabeça ensanguentada,  
para que o pai se retarde com o novo luto e,  
reunindo os membros sem vida, atrase o **triste curso**.

Absirto é apresentado na narrativa como desconhecedor de sua sina e inocente (*ignari, innocuum latum*), ao passo que Medeia já havia sido descrita como “ciente das culpas” (*conscia meritorum*, v. 15). Essa descrição do irmão parece aumentar a crueldade da princesa colca, bem como a violência de seu ato, que se manifestam poeticamente por meio do poliptoto *diuellit diuulsaque* (v. 27) e sua aliteração com o verbo *dissipat*, no verso seguinte.<sup>159</sup> Dessa forma, os recursos sonoros contribuem para a amplificação da imagem de barbárie construída em torno da personagem.

Além disso, nota-se que, uma vez efetuado o ato criminoso, o empalidecimento anteriormente atribuído a Medeia em razão de seu temor (v. 18) é suplantado pela ousadia de suas mãos e, ao mesmo tempo, transferido para o irmão morto, que tem as mãos pálidas e a cabeça ensanguentada (*pallentesque manus sanguineumque caput*, v. 30). Assim, é bem significativa não só a transferência da palidez de uma personagem para outra, que demonstra que Medeia superou o temor por meio da audácia, mas também a repetição do termo *manus*: enquanto as mãos de Medeia são audazes (v. 16), as de Absirto estão pálidas (v. 30), não devido ao temor, mas devido à morte.

Convém ainda notar que, imediatamente antes do último dístico da elegia, que apresenta o motivo do nome de Tomos,<sup>160</sup> o percurso do pai de Medeia é caracterizado como *triste*, uma vez que ele deveria reunir os membros de seu filho morto. O adjetivo, que pode significar “triste”, “sombrio” e até mesmo “fúnebre”, parece evidenciar, pelo contexto em que aparece, o sentido vinculado à morte. Além disso, por metonímia, ele se aplica não somente ao pai de Medeia, mas à própria situação do irmão morto e despedaçado. O mais notável, porém, é que se trata precisamente do mesmo termo que dá nome à coletânea *Tristia*, que aborda a morte metafórica de Nasão, ao ser exilado.

Diante disso, apesar do distanciamento enunciativo do eu-poético, que retira, por um instante, a *persona* de *relegatus* e adota a de *mythologus*, deixando, portanto, de discorrer sobre seus sofrimentos no exílio para narrar em terceira pessoa, observa-se que o relato narrado

---

<sup>159</sup> Na tradução, buscamos reproduzir a semelhança sonora entre os termos por meio dos verbos “espedaça” e “espalha”, além de explorar o jogo etimológico entre *diuellit* e *diuulsa* (verbo e particípio passado) por meio de dois termos com a mesma raiz: “espedaça” e “pedaços”. Assim, buscamos destacar, também no texto em português, a crueldade e a violência que perpassam a constituição da personagem.

<sup>160</sup> Ov. *Tr.* III, 9, 33-4: “Daí o lugar chamou-se Tomos: nele – conta-se – / a irmã lacerou os membros do irmão.” – *Inde Tomis dictus locus hic, quia fertur in illo / membra soror fratris consecuisse sui.*

relaciona-se diretamente à situação de Nasão, uma vez que contribui para amplificar a barbárie que caracteriza o local de exílio. Desse modo, a versão mitológica da origem da cidade, baseada em um ato cruel e tão contrário aos valores da civilização, enfatiza a distância – não só espacial, mas sobretudo cultural – do local de exílio em relação a Roma. Por meio desse expediente, o eu-poético sublinha e amplifica os seus males da condição de exilado, principalmente porque ele estava habituado à sofisticação e à urbanidade da grandiosa Roma.

Outro exemplo da adoção da *persona* de *mythologus* pelo eu-poético, embora em menor escala, está presente na elegia IV, 4, quando é narrado o encontro entre Orestes e Ifigênia no templo de Diana em Táuris. Em boa parte da elegia, o eu-poético ainda se apresenta como *relegatus*: ele dirige-se a um amigo e lhe pede para interceder em seu nome junto ao Príncipe. Além disso, Nasão roga a Augusto um lugar de exílio mais brando e justifica seu pedido com base na descrição da região do Ponto, local em que se encontra, e de seus bárbaros habitantes:

*Illi quos audis hominum gaudere cruore  
paene sub eiusdem sideris axe iacent;  
nec procul a nobis locus est, ubi Taurica dira  
caede pharetratae pascitur ara deae (Tr. IV, 4, 61-4).*

Aqueles que, como ouves, comparam-se com sangue humano  
situam-se quase sob a órbita do mesmo astro.  
E não longe de mim está o lugar onde o táurico altar  
da deusa de aljava se nutre de sinistra morte.

Na passagem acima, a perspectiva do “eu” ainda se faz presente: a expressão do eu-poético *relegatus* pode ser observada tanto no verbo *audis*, que, em segunda pessoa, evidencia uma interpelação ao amigo ao qual se dirige, quanto no uso do próprio pronome de primeira pessoa (*nobis*, v. 63). Não obstante, ela é gradualmente misturada ao universo mítico, visto que ao lugar de exílio do eu-poético *relegatus* são aproximados povos antropofágicos, “que se comparam com sangue humano” (v. 61), e o próprio universo mitológico do templo de Diana em Táuris. Segundo o mito, Agamêmnon, pai de Ifigênia, iria sacrificar sua filha em Áulis, a fim de obter ventos propícios para que a frota grega navegasse até Troia. No entanto, Diana interveio e substituiu Ifigênia por uma corça, levando-a depois consigo até Táuris, onde a fez sua sacerdotisa.

Na sequência da elegia, a inserção da realidade do eu-poético no mundo mítico fica ainda mais evidente:

*Haec prius, ut memorant, non inuidiosa nefandis  
nec cupienda bonis regna Thoantis erant.  
Hic pro subposita uirgo Pelopeia cerua  
sacra deae coluit qualiacumque suae (Tr. IV, 4, 65-8).*

Antes estes eram, como contam, os reinos de Toante,  
não odiados pelos ímpios nem desejados pelos bons.  
Aqui, a virgem pelopeia, por causa da corça posta em seu lugar,  
honrou todo sacrifício à sua deusa.

Os reinos de Toante, rei em Táuris à época da guerra de Troia, e o templo de Diana, onde Ifigênia (“virgem pelopeia”) realizava os sacrifícios à deusa, referências pertencentes ao âmbito mitológico, não mais estão próximos do local de exílio, mas se igualam a ele. Isso pode ser percebido pelo emprego do pronome demonstrativo de primeira pessoa *haec* (v. 65) e pelo advérbio *hic* (v. 67), que apontam para algo próximo do enunciador. Essa inserção do local de exílio no universo mitológico, que promove a mudança da *persona* do *relegatus* para a do *mythologus*, fica ainda explicitada pela expressão *ut memorant* (v. 65), que remete àquilo que é transmitido pela tradição, que é lembrado graças à tradição. Desse modo, a expressão demarca a distinção entre uma narrativa centrada no “eu” (*nobis, haec, hic*) e a narrativa em terceira pessoa efetuada pelo *mythologus*.

Essa mudança de posicionamento enunciativo do eu-poético pode ser notada nos versos imediatamente seguintes da elegia (vv. 73-82), em que cessam as considerações acerca do lugar de exílio de Nasão e inicia-se a narração do encontro de Orestes com sua irmã Ifigênia, bem como seu reconhecimento quando esta estava prestes a sacrificá-lo a Diana. Assim, nessa passagem, a perspectiva do eu-poético *relegatus* é substituída pela do *mythologus*, numa digressão que narra parte do mito de Ifigênia. É interessante observar que, assim como em III, 9, o mito narrado contribui para reforçar o aspecto bárbaro do lugar para onde Nasão foi exilado. Segundo Bonvicini (1999: 371), a introdução do mito nessa elegia tem como objetivo demonstrar a intolerabilidade do local de exílio do eu-poético, de modo a reforçar o pedido de uma intervenção em seu favor quanto à mudança de local. O aspecto bárbaro e cruel dos povos da região é expresso por meio da referência aos seus costumes antropofágicos (v. 61) e aos sacrifícios humanos realizados no templo de Diana, narrados no mito de Ifigênia. São, por exemplo, mencionados “cruéis sacrifícios” (*crudelia sacra*, v. 81), o que aponta para o caráter sanguinário desses povos, uma vez que o adjetivo *crudelis* (“cruel”) vincula-se etimologicamente a *cruor* (“sangue”); tendo, portanto, o sentido inicial de “que se compraz em derramar sangue” (MARTIN, 2008: 50).

Diante disso, observa-se que as duas narrativas mitológicas aqui analisadas – ainda que evidenciem um afastamento da perspectiva do “eu”, graças à adoção de uma *persona* de *mythologus* por um eu-poético que se apresentara majoritariamente sob a *persona* do *relegatus* – estão estreitamente vinculadas à situação de Nasão. Elas ilustram o caráter bárbaro do local de exílio e de seus povos, de modo a enfatizar sua oposição em relação a Roma e a reforçar os sofrimentos e dificuldades do protagonista dos *Tristia*. Ao mesmo tempo, essas narrativas aproximam a situação de Nasão ao universo mitológico e, com isso, parecem transportar o eu-poético para o mundo do mito e, dessa forma, mitificar o exílio, amplificando-o.

Esse é um dos elementos que, ao longo da obra, reforça o caráter ficcional das vivências de Nasão tal como expostas. No entanto, tais marcas ficcionais presentes no texto das elegias coexistem com asserções de que os fatos apresentados são verdadeiros e merecedores de todo crédito, como, inclusive, parece ser reforçado pela presença de informações de caráter “autobiográfico”. Ora, essa tensão constante entre realidade e ficção, elemento estrutural e organizador da obra, será assunto do próximo capítulo, em que serão discutidas as metamorfoses operadas no próprio texto, que ora é referido como digno de crédito, ora é considerado apenas criação poética e, portanto, sem compromisso com a verdade.

## CAPÍTULO II

### AS DIVERSAS FACES DO TEXTO

No capítulo anterior, abordamos as várias máscaras assumidas pelo eu-poético nos poemas dos *Tristia*, de modo a destacar o jogo ficcional de *personae* que compõe a figura de Nasão e perpassa a obra. No presente capítulo, discutiremos o jogo ficcional existente no próprio texto e nas informações por ele veiculadas, que ora são apresentadas por Nasão como verdadeiras e dignas de crédito, ora como invenções poéticas e ficcionais. Diante disso, observa-se nos *Tristia* uma constante tensão entre realidade e ficção, a qual se relaciona estreitamente com o estatuto atribuído ao próprio texto. E assim como o eu-poético se reveste de máscaras variadas, também o texto adquire múltiplas faces: por um lado, a poesia tem o estatuto de autobiográfica, por outro, de puramente ficcional.

A esse respeito, Hardie (2006a: 6) afirma que a poesia ovidiana confronta ficcionalidade e autoridade poética. Por meio de suas vívidas descrições, ela é capaz de criar na mente do leitor imagens ilusórias daquilo que se narra, de modo que “o poeta se esforça para persuadir o leitor não apenas de que algo é verdadeiro, mas também de que algo está (realmente) ali, diante de seus olhos”.<sup>161</sup> De acordo com Hardie (2006a: 5), o termo chave para a compreensão disso é

*enargeia*, “vivacidade” (em latim, *evidentia*, *illustratio*), definido por Dionísio de Halicarnasso (*Sobre Lísias*, 7) como “o poder de trazer o que é dito para diante dos sentidos”, de modo que o público “se associe às personagens trazidas pelo orador como se elas estivessem presentes”.<sup>162</sup>

Hardie (2006a: 5), na definição do conceito, ainda cita Cícero (*Part. or.* 20), que define uma linguagem vívida (*illustris*) como “a parte do discurso que dispõe algo quase diante dos olhos” – *pars orationis quae rem constituat paene ante oculos* –, e, em seguida, esclarece que “o termo para tais representações mentais visuais e para a faculdade psicológica

---

<sup>161</sup> *The poet works on the reader to persuade him or her not only that something is true, but also that something is (really) there, before the reader's very eyes.*

<sup>162</sup> *Enargeia, 'vividness' (Latin evidentia, illustratio) defined by Dionysius of Halicarnassus (On Lysias 7) as 'a power that brings what is said before the senses', so that the audience 'consort with the characters brought on by the orator as if they were present'.*

responsável por elas é *phantasia*, literalmente, ‘visão’” (2006a: 5).<sup>163</sup> A esse respeito, é mencionada a descrição de Quintiliano (*Inst.* VI, 2, 29): “por meio delas [visões], as imagens das coisas ausentes são representadas na mente de tal modo que possamos discerni-las com os olhos e tê-las presentes” – *per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere uideamur*. Todos esses conceitos mencionados associam-se à figura retórica da *hypotyposis*, definida como a “descrição vívida de uma ação, evento, pessoa, condição, paixão etc. e usada para criar uma ilusão de realidade” (*Silua Rhetoricae*).<sup>164</sup> No entanto, na medida em que as obras ovidianas persuadem de que algo é verdadeiro e materializam ilusoriamente o que é ficção, ao mesmo tempo (e exatamente por causa disso), elas se fundam no fingimento, no jogo literário. Daí ser possível dizer que uma das marcas principais da poesia ovidiana é a “oscilação entre credulidade e ilusão, entre presença e ausência” (HARDIE, 2006a: 22).<sup>165</sup>

Nos *Tristia*, essa tensão entre realidade e ficção parece acentuar-se. Por um lado, no âmbito da realidade, o eu-poético solicita constantemente a credibilidade do leitor quanto aos fatos vivenciados no exílio, de modo que é bastante comum na obra o emprego da expressão *crede mihi*. Além disso, Nasão reivindica para seus escritos o valor de um testemunho direto sobre a região do Ponto, que, associado ao caráter epistolar, pode adquirir um valor documental. De acordo com Videau-Delibes (1991: 405), “o discurso de Nasão, apresentado como uma carta, teria um papel documental para o destinatário”, informando sobre a região do Ponto, seus habitantes e costumes; e “as insistências do narrador sobre o testemunho imediato de seus sentidos garantem, nesse contexto, a veracidade de seus ditos”.<sup>166</sup> Ou seja, Nasão, situado nos confins do Império, desempenharia o papel de uma espécie de informante aos romanos, que desconhecem completamente a realidade das regiões do Ponto.

Todavia, apesar desse efeito de caráter documental, diversos estudiosos têm assinalado a inconsistência histórica de várias das informações apresentadas nos *Tristia* a respeito, por exemplo, do local de exílio. Segundo Williams (2002: 340), “apesar da insistência de Ovídio acerca da sinceridade de sua *persona* de exilado, a Tomos por ele descrita tem pouca ou

---

<sup>163</sup> *The term for such mental visual representations and for the psychological faculty responsible for them is phantasia, literally ‘appearance’.*

<sup>164</sup> *Lively description of an action, event, person, condition, passion, etc. used for creating the illusion of reality* (Gideon O. Burton, Brigham Young University, disponível em: <<http://rhetoric.byu.edu>>).

<sup>165</sup> [...] *oscillation of credulity and disillusionment, of presence and absence.*

<sup>166</sup> *Son discours, présenté ici comme une lettre, aurait un rôle documentaire pour le destinataire: documents sur le pays, les mœurs de ses habitants. [...] Les insistances du narrateur sur le témoignage immédiat de ses sens étayant, dans ce contexte, la véracité de ses dires.*

nenhuma relação com sua contraparte histórica”.<sup>167</sup> Na versão ovidiana, a cidade era povoada pelos cruéis e iletrados getas, e os mais variados povos bárbaros ocupavam a região, constantemente invadida pela guerra. Marcado pela barbárie, o local não possuiria livros, e seus habitantes desconheciam o latim e o grego, tornando ao eu-poético impossível de se comunicar, senão por meio de gestos. Não obstante, destaca Williams (2002: 340), citando Claassen e Habinek, descobertas arqueológicas demonstram o oposto: na verdade, os tomitanos faziam inscrições em grego e latim, usavam artefatos romanos (como, por exemplo, moedas) e trabalhavam os metais de forma refinada. Ademais, a cidade possuiria um ginásio e seria ricamente decorada com construções cívicas.

Em outro estudo, Williams (2007: 9-10) ainda reforça que a descrição ovidiana não corresponde à de outras fontes, como Heródoto – de confiabilidade discutível, vale lembrar<sup>168</sup> – e Estrabão. Videau-Delibes (1991: 162-171) também assinala as divergências entre as informações apresentadas por Ovídio nos *Tristia* e aquelas presentes em Heródoto e em Estrabão, no que diz respeito aos povos que habitam a cidade de Tomos. Segundo a estudiosa, nos *Tristia*, a grande quantidade de povos bárbaros atribuídos a Tomos resultaria de um procedimento metonímico (por metonímia, os povos que vivem em regiões próximas à da cidade são a ela estendidos), cujo objetivo seria conduzir Nasão para além do lugar real da relegação, rumo a zonas desconhecidas e aterrorizantes; amplificando, portanto, a distância do lugar de exílio em relação a Roma. Williams (2002: 341), por sua vez, acredita que a grande quantidade de nomes de povos bárbaros teria o objetivo de impressionar (e desconcertar) o público romano.

No presente trabalho, não buscamos evidenciar em que medida as descrições do lugar de exílio presentes nos *Tristia* se aproximam ou distanciam das fontes históricas, pois partimos do pressuposto de que se trata de uma obra literária, que, por esse simples motivo, transfigura, reordena e transgride os espaços extratextuais (BRANDÃO, 2013: 66).<sup>169</sup> Diante disso, pode-se afirmar seguramente que o lugar de exílio apresentado nos *Tristia* não é uma

---

<sup>167</sup> *Despite Ovid's insistence on the sincerity of his exilic persona, the Tomis he describes bears little or no relation to its historical counterpart.*

<sup>168</sup> O próprio Williams (2007: 9) comenta sobre a suspeita de Heródoto jamais ter visitado a região do Mar Negro, apesar das frequentes afirmações em suas *Histórias* buscando gerar esse efeito. Já na Antiguidade, o valor documental e a confiabilidade dessa obra foram problematizados por Tucídides, que propõe nova abordagem e concepção do discurso historiográfico. Segundo Hartog (2014: 324), Tucídides foi o primeiro a operar um corte na capacidade de fazer crer da narrativa herodotiana, ao situá-la do lado do *mythos*. Assim, “Heródoto, durante muito tempo, aparecerá como mentiroso” (2014: 324). Para mais detalhes a esse respeito, ver Hartog (2014: 322-335) e Detienne (1998: 97-119).

<sup>169</sup> Brandão propõe-se a refletir sobre aquilo que denomina de “vocalização heterotópica da literatura”, isto é, “em que medida, na operação representativa – e mantendo o horizonte de reconhecimento –, os espaços extratextuais podem ser transfigurados, reordenados, transgredidos” (2013: 66).

imitação de elementos extratextuais pré-dados, mas consiste em uma construção literária. E isso se aplica também às demais informações presentes na obra. Dessa forma, o pacto estabelecido entre autor e leitor é um contrato ficcional, “indicador de que o mundo há de ser concebido não como realidade, mas *como se fosse realidade*” (ISER, 2002: 107).

A esse respeito, Iser destaca que o texto contempla um “mundo encenado”, que “pode repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: o que sucede dentro dele não tem as consequências inerentes ao mundo real referido” (2002: 107). Sob esse aspecto, revela-se bastante vantajosa a noção de texto como jogo, na medida em que “o jogo não tem de retratar nada fora de si próprio” (ISER, 2002: 107). Ou seja, o lugar de exílio descrito nos *Tristia* não corresponde a um lugar extratextual, real e efetivo, no caso, a antiga cidade de Tomos, colônia dos gregos de Mileto, localizada junto à foz do rio Istro (atual Danúbio), mas sim a um lugar construído ficcionalmente no texto, a cidade de Tomos configurada a partir da perspectiva do eu-poético exilado.

Esse aspecto de construção literária da obra é corroborado pela proximidade das descrições do local de exílio com elementos da tradição literária. De acordo com Holzberg (2006: 56), as descrições de Ovídio acerca da região e do povo não foram baseadas em suas próprias experiências lá, mas teriam sido elaboradas a partir de fontes literárias.<sup>170</sup> Igualmente, Hardie (2006a: 285) afirma que Ovídio constrói uma imagem de exílio nos *Tristia* a partir de situações e mitos das *Metamorfoses*. Williams (2007: 7) destaca que o retrato de Tomos na obra ovidiana é acima de tudo literário, até porque a elegia nunca foi um gênero usado para a realização de pesquisas geográficas. Citando Podosinov em nota, Williams (2007: 8) esclarece ainda que muitas das informações da obra se destinavam ao leitor douto e correspondiam a noções já estabelecidas sobre as regiões do Ponto, segundo uma composição em um estilo repleto de clichês literários e regras retóricas.

Diante disso, Williams (2007: 8-16) identifica e analisa detalhadamente elementos da tradição literária que são incorporados nos *Tristia* para a descrição do local de exílio. Segundo o estudioso, um Mundo Inferior alternativo, a negação da Idade Áurea e a recriação das

---

<sup>170</sup> Algo similar é referido pelo historiador Momigliano (1993: 71) acerca de César, no *Bellum Gallicum*: “Talvez encorajado por Varrão, César dirigiu-se para a conquista da Gália com Posidônio em sua maleta. Os excursos etnográficos no *Bellum Gallicum*, que poucos atualmente considerariam interpolações, são similares em conteúdo e estilo às seções posidonianas de Diódoro e Estrabão. Observe-se que César jamais menciona os druidas, exceto na longa digressão etnográfica do livro 6.11-28. Ele não encontrou os druidas em suas campanhas, mas em suas fontes literárias – seja qual for a explicação de sua ausência do campo de batalha.” – *Perhaps encouraged by Varro, Caesar went to conquer Gaul with Posidonius in his satchel. The ethnographical excursions of the Bellum Gallicum, which few nowadays would consider interpolated, are similar in content and style to the Posidonian sections of Diodorus and Strabo. Notice that Caesar never mentions the Druids except in the long ethnographic digression of Book 6.11-28. He did not encounter the Druids in his campaigns, but in his literary sources – whatever the explanation of their absence from the battlefield may be.*

condições extremas da região da Cítia são três formas pelas quais Ovídio cria a paisagem literária do lugar de exílio (2007: 16). Um nítido exemplo de como o eu-poético dos *Tristia* descreve suas experiências a partir de modelos literários pode ser observado na elegia III, 10, na qual se descreve o inverno em Tomos a partir de elementos que Virgílio usara no livro III das *Geórgicas* para descrever a região da Cítia.<sup>171</sup> Nasão apresenta fenômenos surpreendentes a respeito do frio extremo, que, segundo Videau-Delibes (1991: 166), constituiriam *mirabilia*. Dentre eles, os cabelos e a barba dos bárbaros cobertos de gelo (*Tr.* III, 10, 21-2), o vinho congelado sem ser contido em nenhuma jarra (*Tr.* III, 10, 23-4), o rio congelado sendo atravessado por carruagens (*Tr.* III, 10, 25-34) e até mesmo o mar transformado em gelo, ao qual se aderem os peixes e que ainda impede que os golfinhos cheguem à superfície (*Tr.* III, 10, 37-40; 43-50). Claassen (2009: 180) julga essas descrições hiperbólicas como cômicas e geradoras de humor. Williams (2006: 235), por sua vez, afirma que tais exageros seriam responsáveis por agravar os sofrimentos de Nasão no local de exílio. Ademais, ao ser caracterizado como a Cítia virgiliana, o lugar de exílio é afastado ainda mais de Roma, tanto pela questão espacial (a Cítia ficava para além de Tomos), quanto pelo aspecto literário, já que o lugar de exílio é transportado para o plano da ficção literária.

Outro elemento que contribui para a tensão entre a realidade e a ficção dos escritos de Nasão consiste no uso da forma epistolar. Por um lado, a carta é considerada um gênero privado, documento que carrega informações sobre a vida particular de quem a escreve. Trata-se, de acordo com Roussel (2012: 36), de uma “forma da escritura do ‘eu’”.<sup>172</sup> Isso faz com que seja atribuído um valor de realidade às informações nela presentes. Nos *Tristia*, porém, ao mesmo tempo, a forma elegíaca dos escritos de Nasão permite que a obra seja compreendida como uma “ficção epistolar”,<sup>173</sup> de modo que a carta engendra, na verdade, uma ilusão de autenticidade. Essa diferença entre cartas privadas e cartas literárias é esclarecida por Claassen (*apud* CARRARA, 2005: 28, trad. nossa):

Cartas “reais”, ou privadas, devem ser distinguidas de “cartas literárias”, ou públicas, das quais algumas são metrificadas. O *corpus* mais extenso de literatura de exílio é a coleção ovidiana de poemas de exílio. Boa parte é epistolar e nitidamente privada, mas o autor claramente pretendia sua publicação – literatura pública disfarçada de correspondência privada.<sup>174</sup>

<sup>171</sup> Detalhes a respeito da aproximação das passagens de Ovídio e de Virgílio são apresentados por Videau-Delibes (1991: 165-7) e Williams (2007: 10-2).

<sup>172</sup> *La correspondance est une forme de l'écriture du moi.*

<sup>173</sup> A expressão é empregada por Jolivet (2001: 260), para se referir às epístolas das *Heroides*.

<sup>174</sup> ‘Real’, or private, letters may be distinguished from ‘literary’, or public, ‘letters’, of which some are in metrical form. The most extensive body of exilic literature is Ovid’s collection of poems from exile. A larger

Diante disso, observa-se que o aparente valor documental dos *Tristia*, sua forma epistolar e a presença de informações autobiográficas contribuem para criar um efeito de realidade quanto ao conteúdo veiculado. Isso fica evidente pela própria forma com que a obra se apresenta: trata-se de cartas enviadas para Roma, nas quais Nasão, exilado, informa aos leitores sobre sua vida em Tomos. No entanto, esse caráter factual das informações é continuamente desconstruído e permeado de ficção. As descrições do local de exílio e do próprio eu-poético provêm de fontes literárias, contêm diversas alusões e são frequentemente marcadas por hipérboles; as cartas de Nasão não são privadas, mas literárias, apresentando-se como poemas pertencentes ao gênero elegíaco; e o próprio texto parece desmentir a si mesmo, sobretudo por meio de ironias. Ademais, Brandão (2005: 131), ao analisar a presença do gênero epistolar no romance grego, destaca que a carta “configura sempre um diálogo potencial, em que o remetente marca seu texto com indícios que determinam o seu lugar, bem como o do receptor” e que “o narrador de uma carta não deixa de ser, por natureza, um narrador representado”, isto é, independentemente de a carta ser fictícia ou não, o narrador se apresenta no texto como diferente do poeta ou escritor.

Isso pôde ser claramente percebido na constituição das máscaras assumidas pelo eu-poético Nasão, aspecto descrito no capítulo anterior. Nasão constantemente afirma seu declínio poético e linguístico no plano do enunciado, de modo a se apresentar como um bárbaro ou um poeta fracassado. Isso é a tal ponto repetido e enfatizado, que cria um efeito de realidade, fazendo com que o leitor de fato acredite na perda das habilidades do eu-poético. Todavia, ao mesmo tempo, no âmbito da enunciação, essa decadência é ironicamente desmentida pela sofisticação dos próprios poemas, repletos de referências literárias e formalmente bem estruturados. Ora, a ironia, segundo Eco (1994: 130), é um dos sinais da ficcionalidade de uma obra. Assim, se, por um lado, o eu-poético atribui ao conteúdo das elegias um estatuto verídico e real, por outro, o próprio texto revela-se como ficção.

Essa tensão observada nos *Tristia* parece evidenciar o aspecto de jogo assumido pelo texto e, em especial, o padrão que Iser (2002: 113) denomina *mimicry*, “designado para engendrar ilusão”. De acordo com essa estratégia, “o que quer que seja denotado pelo significante ou renunciado pelos esquemas deveria ser tomado como se fosse o que diz”, ou seja, o texto literário constitui-se de tal modo que gera a ilusão de que o que apresenta corresponde à realidade. No entanto, ainda segundo Iser, essa ilusão de realidade pode ser perfurada, revelando-se como ilusão

---

*number are epistolary and ostensibly private, but were clearly intended by the author for publication – public literature masquerading as private correspondence.*

já no próprio texto.<sup>175</sup> Assim, nos *Tristia*, o valor documental, a forma epistolar e as informações “autobiográficas”, bem como as afirmações do eu-poético acerca de seu declínio, geram uma ilusão de realidade na obra. Entretanto, essa mesma ilusão parece ser desconstruída pelas ironias, hipérboles e alusões literárias presentes no texto. Ou seja, a barbarização do eu-poético e as descrições do lugar de exílio, por exemplo, são pintadas como se fossem realidade. Todavia, essa ilusão é desmentida no texto, primeiramente, por meio da aproximação do lugar de exílio aos espaços mitológicos ou da tradição literária, o que torna impraticável o desaparecimento da diferença que, de acordo com Iser (1996: 317), configura a *mímica*. Em segundo lugar, a ruptura da ilusão ocorre pelo descompasso entre o que se afirma nas elegias (perda do domínio da língua latina) e as próprias elegias, que não revelam nenhuma perda de habilidade linguística ou poética.

Portanto, convém salientar que isso que se apresenta no texto como “realidade” é, na verdade, uma ilusão de realidade, uma construção literária. Ainda que Públio Ovídio Nasão, autor-empírico, tenha de fato sido exilado e vivido em Tomos, compreendemos que as informações presentes nos *Tristia* não estão mais no plano da realidade ou da vida do autor, mas deslocadas para o âmbito literário. Trata-se, como afirma Carvalho (2010: 22), não de “documentos objetivos, mas de uma autorrepresentação literariamente filtrada”, em que determinados fatos foram selecionados para fazer parte da obra. Também nessa perspectiva, Roussel (2012: 24) aponta que, mesmo que evoque eventos ou personagens reais nas cartas do exílio, Ovídio o faz segundo uma “perspectiva de reescritura poética do real”.<sup>176</sup> Williams (2007: 49) ainda afirma:

Enquanto o objetivo de Ovídio parece ser, para o leitor crédulo, antigo ou moderno, a simples expressão de sofrimento ou dificuldade sinceros, o leitor mais sofisticado irá encontrar um Ovídio diferente – um exilado que cria uma imagem “irreal” de suas circunstâncias no exílio, ao manipular os “fatos” de modo criativo.<sup>177</sup>

Desse modo, é possível identificar dois níveis interpretativos distintos nas elegias dos *Tristia*. Em um deles, o efeito de realidade gerado na obra é tomado como a própria realidade,

---

<sup>175</sup> A respeito desse padrão denominado *mimicry*, Iser (2002: 113) afirma que “(a) quanto mais perfeita é a ilusão, tanto mais real parece o mundo que pinta; (b) se, no entanto, a ilusão é perfurada e assim se revela o que é, o mundo que ele pinta se converte em um espelho que permite que o mundo referencial fora do texto seja observado”.

<sup>176</sup> *Même s’il évoque incontestablement des événements ou des personnages réels dans ses lettres d’exil, ne le fait que de manière distanciée, dans une perspective de réécriture poétique du réel.*

<sup>177</sup> *But while Ovid’s objective might seem to the credulous reader, whether ancient or modern, to be the simple expression of sincere grief and hardship, the more sophisticated will find a different Ovid – an exile who creates an ‘unreal’ picture of his circumstances in exile by manipulating his ‘facts’ to creative advantage.*

e as informações apresentadas pelo eu-poético são consideradas verídicas. Ora, foi precisamente esse tipo de interpretação que conduziu às leituras historicistas e biográficas acerca da poesia de exílio.<sup>178</sup> Por sua vez, num outro nível interpretativo, o efeito de realidade é percebido como uma ilusão engendrada no próprio texto, de modo a possibilitar leituras que assinalam a tensão entre realidade e ficção na obra. Tal perspectiva parece-nos mais enriquecedora e interessante, na medida em que se centra não na solução de questões – Ovídio foi ou não exilado? As informações são verdadeiras ou ficcionais? –, mas conduz a reflexões acerca das relações entre realidade e ficção em uma obra literária. Sob esse aspecto, a indefinição das respostas (e a não solução de perguntas como as mencionadas) parece acentuar a potência da obra, já que torna múltiplas suas possibilidades de interpretação.

Esses dois tipos de recepção de uma obra literária já haviam sido indicados pelo próprio eu-poético dos *Tristia*, que designa seus escritos de maneira diversa: às vezes são dignos de confiança, às vezes criação ficcional. Essa tensão entre realidade e ficção é nitidamente perceptível pelo tratamento distinto que Nasão oferece à elegia amorosa, especialmente à *Ars amatoria*, e aos poemas de exílio. A *Ars amatoria* é constantemente referida nos *Tristia* como uma obra ficcional, uma brincadeira jocosa que em muito se afasta da vida de seu autor (ver a próxima seção deste capítulo). Por outro lado, nos *Tristia*, a vida é igualada à literatura, e as elegias de exílio são consideradas quase que um espelho da vida do autor. Inclusive, o próprio conteúdo das elegias, segundo o eu-poético, provém das dificuldades e sofrimentos experimentados no exílio. Claassen (1988: 164) aponta para essa diferença ao dizer que o exilado “nega que suas obras passadas tenham qualquer relação com a sua vida, mas descreve um estado presente em que vida e arte estão misturadas, em que poeta e Musa são um, e não há diferença entre a vida do exilado e a arte do poeta”.<sup>179</sup> De modo semelhante, a distinção entre o estatuto atribuído pelo eu-poético à elegia amorosa e à

---

<sup>178</sup> Esse mesmo tipo de interpretação é observado também com relação à elegia erótica romana. Grimal (1991), por exemplo, em seu capítulo sobre “O amor e os poetas”, ao apresentar um panorama histórico do desenvolvimento da poesia amorosa em Roma, abordando Catulo, Tibulo, Propércio e Ovídio, tenta relacionar a literatura ao contexto histórico, o que resulta em uma simplificação do fato literário, uma vez que as obras dos poetas são tomadas como depoimentos fiéis da sociedade e dos amores romanos, ou seja, meros reflexos de uma suposta realidade. A isso ainda se soma o predomínio da leitura biografista, que apaga a distinção entre autor-empírico e eu-poético e, portanto, não percebe a literatura como construto ficcional. Nesse sentido, de acordo com Grimal (1991: 155), Ovídio seria um “cronista da sociedade”; diferentemente de Catulo, Propércio e Tibulo, que “expressaram em seus versos sentimentos intensos e reais”, Ovídio é “testemunha de sua época” e “representa fielmente a opinião de seus contemporâneos sobre o amor”. Ora, esses comentários exemplificam o tipo de leitura que perpassa todo o capítulo: ou o poema é registro histórico e contém dados da sociedade, numa perspectiva historicista, ou o poema é expressão de sentimentos reais, numa leitura biografista.

<sup>179</sup> *He denies that his past works bore any relation to his life, but depicts a present state where life and art are intermingled, where poet and Muse are one, and there is no difference between the exile's life and the poet's art.*

poesia de exílio é destacada por Hardie (2006a: 284-5), que opõe as duas produções com base na ficcionalidade que Nasão lhes concede:

Aquela coincidência da vida e da literatura pode ter sido uma elegante ficção; agora, Ovídio afirma, deve-se tomar a correspondência entre vida e literatura como algo extremamente sério, e até mesmo ler a poesia como vida, e não literatura. A poesia de exílio clama “isso é de verdade”; mas Ovídio sabe – e, sabendo, explora o fato – que tinha dado alarme falso frequentemente demais para o leitor alguma vez o levar muito a sério.<sup>180</sup>

Embora Nasão solicite a crença do leitor e reafirme continuamente a veracidade de seus escritos, já vimos que a poética ovidiana, marcadamente irônica, costuma instaurar um descompasso entre o que se afirma no texto e aquilo que o texto realmente é. Assim, ainda que as informações sejam reclamadas como verdadeiras, a poesia de exílio incorpora diversos elementos do gênero elegíaco, que se caracteriza por desmentir a si mesmo e se fundar na ficção. Sob esse aspecto, várias das considerações sobre a elegia amorosa romana feitas por Veyne (1985) parecem poder ser estendidas também à poesia de exílio ovidiana.

Um dos aspectos fundamentais do gênero elegíaco, de acordo com Veyne (1985: 17), é seu papel semiótico, segundo o qual a elegia não descreve eventos da sociedade real, mas se passa em um mundo de ficção. Trata-se, ademais, de uma “ficção que, ao invés de ser coerente consigo mesma [...], desmente-se a si mesma” (VEYNE, 1985: 10). Assim, as informações apresentadas pelo “Ego” elegíaco devem ser compreendidas, na perspectiva de Veyne, como brincadeiras ficcionais, ainda que não se revelem abertamente como tal:

Em suma, os elegíacos limitam-se a brincar; não acrescentam caridosamente: “Estou brincando”. Além do mais, o que escreviam brincando era, ao pé da letra, emocionante, pois vimos que o humor era exterior à letra de um texto e que sempre se pode não ver a brincadeira (VEYNE, 1985: 155).

Nos *Tristia*, essa brincadeira ficcional é perceptível no já mencionado descompasso entre o que o eu-poético afirma no âmbito do enunciado e aquilo que se depreende da enunciação. Assim, os sofrimentos e desventuras de Nasão constituiriam o que Veyne denominou acima de leitura “ao pé da letra”, ao passo que as ironias seriam responsáveis por desmentir o que se diz e instaurar o humor.

---

<sup>180</sup> *That coincidence of life and literature may have been an elegant fiction; now, Ovid claims, we are to take the matching of literature to life as something deadly serious, even to read the poetry as life, not literature. The exile poetry shouts out ‘this is for real’; but Ovid knows, and knowingly exploits the fact, that he has cried wolf too often before for the reader ever to take him quite at face value.*

Nesse sentido, a escolha da elegia como gênero dos *Tristia* implica uma “aproximação essencialmente não séria” e, no caso, “pode ser vista como deliberada” (CLAASSEN, 2008: 38). Dessa forma, ao mesmo tempo que Nasão defende a recepção de seus escritos de exílio como realidade, em oposição à interpretação da *Ars amatoria*, que deveria ser compreendida como ficção, essa interpretação é posta em xeque pelo fato de que também os poemas de exílio pertencem ao gênero elegíaco. Assim, como saber se também eles não estariam fundados na ficção?

## 2.1. *Vita uerecunda est Musa iocosa mea*

Em diversas passagens dos *Tristia*, em especial na longa elegia que compõe o segundo livro da obra, o eu-poético busca se defender contra as acusações de imoralidade dirigidas a seu *carmen*, a *Ars amatoria*, um dos motivos do suposto exílio. Para tal, Nasão empreende uma nítida distinção entre seus escritos de poesia amorosa, que devem ser tomados como brincadeiras ficcionais, e sua própria vida. Instaure-se, assim, uma separação entre vida e arte, entre poeta e poesia:

*Crede mihi, distant mores a carmine nostro –  
uita uerecunda est Musa iocosa mea –  
magnaque pars mendax operum est et ficta meorum:  
plus sibi permisit compositore suo.  
Nec liber indicium est animi, sed honesta uoluptas  
plurima mulcendis auribus apta ferens (Tr. II, 353-358).*

De meu poema, acredita, distam meus costumes –  
minha vida é moderada, a Musa, jocosa –  
e boa parte de minhas obras é mentira e ficção:  
permitiu mais a si que a seu criador.  
Não é o livro expressão do ânimo, mas honrado prazer  
que traz muitos ritmos aptos ao deleite dos ouvidos.

A distinção entre a vida do poeta e a sua poesia fica evidente já no primeiro dístico do trecho, em que o eu-poético demarca a distância (*distant*) entre os costumes do poeta (*mores*) e o poema propriamente dito (*nostro carmine*). Ou seja, estabelece-se uma “distinção entre a ‘irrealidade’ da *persona* do poeta projetada em sua poesia e a ‘realidade’ da suposta vida privada do poeta, exterior à poesia” (WILLIAMS, 2007: 169).<sup>181</sup> A separação apresentada por Nasão é reforçada pela expressão *crede mihi*, que, no início do verso, solicita a crença do leitor e parece assegurar a veracidade do que se diz.

Já no pentâmetro, a separação entre vida e arte se manifesta não só no conteúdo, mas é enfatizada também pela estrutura do verso, uma vez que a cesura situa “vida” (*uita*) e “poesia” (*Musa*) em dois hemistíquios diferentes, de modo a intensificar a oposição. Assim, por um lado, a vida do poeta é *uerecunda*, ou seja, seus costumes são convenientes, moderados e respeitáveis. Esse adjetivo empregado, além disso, sintetiza as ideias expostas na primeira parte da longa elegia do livro II, na qual, de acordo com Williams (2007: 162), Ovídio apresenta sua vida antes da relegação como caracterizada pela virtude da *mediocritas*

---

<sup>181</sup> [...] *distinction between the ‘unreality’ of the projected persona of the poet in his poetry and the ‘reality’ of the alleged private life of the poet outside his poetry.*

(“moderação”), conforme o modelo comum defendido pelos escritores de tratados éticos. Por outro, a poesia de Nasão é *iocosa*, descrita como uma brincadeira (já que se trata de poesia elegíaca) e, precisamente por isso, não deve ser tomada como realidade ou levada a sério.

Na sequência, essa perspectiva é desenvolvida quando é explicitado o caráter não verdadeiro das obras anteriores, qualificadas como *mendax* e *ficta*, diferentemente da vida do autor. Dessa forma, nega-se a veracidade dos conteúdos poéticos (as obras são mentirosas), mas, mais do que isso, a poesia é situada no âmbito da criação: os conteúdos não são verdadeiros porque não correspondem à realidade, tendo sido criados pelo poeta. Isso é sugerido pelo uso do termo *ficta*, já que o verbo *finco*, significando inicialmente “moldar”, passou a ter também o sentido de “inventar”. Daí a ideia de ficção como algo criado ou inventado. Ademais, como os poemas são ficções inventadas, neles é permitido se dizer mais do que a realidade, ou seja, mais do que se permite ao seu autor (*compositore suo*).

De acordo com Bonvicini (1999: 260), essa distinção entre vida e arte já era um lugar-comum literário, conforme evidenciam também os exemplos de Catulo e Marcial. Em seu poema 16, Catulo defende-se contra as acusações, provenientes do fato de seus versinhos serem efeminados, de o poeta ser pouco viril. Isso é feito com base na diferenciação entre a realidade e a sua poesia: “Pois convém que o próprio poeta virtuoso seja casto, os versinhos em nada é necessário [que sejam]” – *Nam castum esse decet pium poetam / ipsum, uersiculos nihil necesse est* (Catul. *Carm.* 16, 5-6). De modo semelhante, Marcial declara: “Minha obra é lasciva, a vida, virtuosa” – *Lasciua est nobis pagina, uita proba* (Mart. *Epigr.* I, 4, 8). Esses três exemplos de separação entre vida e obra, presentes em Catulo, Ovídio e Marcial, também são sublinhados por Vasconcellos (1991: 33), que, ao discutir mais especificamente o poema 16, de Catulo, afirma: “Declara-se que o ‘eu’ dos poemas não corresponde necessariamente à personalidade do poeta, que a literatura é atividade lúdica, arte alquímica em prol de uma verdade superior: o prazer estético”.

Ora, tal comentário parece aplicar-se perfeitamente à passagem de Ovídio que transcrevemos mais acima. No último dístico citado, Nasão destaca que um livro (*liber*) não é expressão do ânimo (*indicium animi*) de seu autor, ou seja, a poesia não é a expressão dos sentimentos íntimos de quem escreve. Pelo contrário, é destacado seu objetivo de gerar prazer, ao deleitar os ouvintes/leitores que a escutam/leem. Sob essa perspectiva, a finalidade de um texto de gerar prazer se vincula ao seu caráter ficcional, na medida em que o deleite é posto em oposição à concepção de uma obra como expressão do ânimo do autor. Assim,

segundo o exposto, o eu-poético dos *Tristia* parece considerar que as obras literárias, de natureza ficcional (*ficta e mendax*), têm como objetivo o deleite do ouvinte/leitor.

A esse respeito, Gibson (1999: 22) defende que a passagem citada “é o clímax de um complexo argumento, que se vincula tanto ao papel do público na recepção de um texto, quanto aos desígnios do autor”.<sup>182</sup> No entanto, destaca ainda Gibson (1999: 27), apesar de o eu-poético distinguir a obra do ânimo do autor e o poema dos costumes do poeta, a elegia de “*Tristia* II não é outra coisa senão a tentativa de demonstrar um *indicium animi*, a intenção ovidiana de não corromper seus leitores”.<sup>183</sup> Assim, embora tenha-se expressado a separação entre a obra e os costumes do poeta, Nasão busca demonstrar, por meio do livro II dos *Tristia* (isto é, por meio da obra literária), a probidade de seus costumes. Ou seja, a própria elegia dos *Tristia* já se apresenta como o contrário daquilo que nela se afirmou.

Além disso, na sequência do livro II, o eu-poético elabora uma espécie de história literária, que evidencia a presença da temática amorosa na poesia, lista uma série de autores gregos e latinos e tece comentários sobre suas obras, a fim de demonstrar que elas eram tão imorais ou licenciosas quanto sua própria poesia, mas não foram punidas. Ora, ao interpretá-las, o eu-poético realiza, em vários momentos, leituras que igualam a obra ao ânimo do autor, as quais ele próprio, um pouco antes, havia rejeitado.<sup>184</sup> Cria-se, assim, uma tensão entre a ideia da poesia como ficção ou como expressão do ânimo do autor. Isso parece se aplicar aos *Tristia* como um todo, já que a obra de exílio, marcada pelos lamentos e dificuldades de Nasão, reclama, em vários momentos, não só ser digna de crédito, mas também ser uma espécie de imagem de seu autor, um espelho de seus sofrimentos, conforme veremos na próxima seção. De qualquer modo, convém notar que essas reflexões a respeito de poesia adquirem coloração irônica, visto que o próprio Nasão segue em suas elegias um modo de recepção da obra literária contrário àquele que havia aconselhado ao considerar poesia como ficção e ao separar vida e arte.

A esse respeito, Williams (2007: 170) destaca que, quando a poesia renuncia qualquer relação com a verdade “objetiva”, como faz Ovídio nos versos 354-355, os leitores passam a hesitar em dar crédito às supostas asserções de verdade que o poeta faz em seus versos. Diante disso, como não duvidar também da veracidade das afirmações de Nasão a respeito do caráter

---

<sup>182</sup> *The passage is the culmination of a complex argument, which is concerned as much with the role of an audience in a text's reception as with the designs of the author.*

<sup>183</sup> *The present liber, Tristia II, is nothing if not an attempt to demonstrate an *indicium animi*, Ovid's intention not to corrupt his readers.*

<sup>184</sup> Considera-se, por exemplo, que Catulo é lascivo (*Tr. II, 427, lasciuo Catullo*) e Propércio é doce (*Tr. II, 465, blandi Properti*), pelo fato de assim serem seus poemas, como se eles constituíssem um *indicium animi* do autor.

inventado e ficcional de seus versos? Não seriam elas próprias mentira e ficção? Ou seja, em que medida os versos acerca da ficcionalidade da poesia podem ser lidos literalmente e considerados dignos de crédito? Williams (2007: 171) também problematizou essas questões:<sup>185</sup>

Ovídio defende a *Ars* apelando para os benefícios de uma leitura que é sensível à disjunção entre poeta e *persona* poética; mas ele nos convida a acreditar que nos versos 352-8 poeta e *persona* poética coincidem. Sua defesa apenas pode manter-se se for lida sem o tipo de sofisticação literária que ela própria requer para inocentar a *Ars*.<sup>186</sup>

A mencionada distinção entre vida e arte se faz presente sobretudo quando o eu-poético faz referência à sua *Ars*. Visto que essa obra representaria precisamente o *carmen* causador do exílio, são constantes as tentativas de desacreditá-la e desvinculá-la de toda seriedade, como se seu caráter ficcional e distanciado da realidade pudesse redimi-la das acusações de imoralidade:

*Vita tamen tibi nota mea est; scis artibus illis  
auctoris mores abstinuisse sui;  
scis uetus hoc iuueni lusum mihi carmen, et istos,  
ut non laudandos, sic tamen esse iocos* (Tr. I, 9, 59-62, grifo nosso).

Minha vida, porém, te é conhecida; sabes que daquelas artes  
se distanciam os costumes de seu autor;  
sabes que este antigo poema foi **brincadeira** de jovem,  
e estes **gracejos**, embora não louváveis, são apenas gracejos.

Mais uma vez, nota-se que a vida e os costumes do poeta, conhecidos pelo amigo a quem é endereçada a elegia (e, supõe-se, respeitáveis e decorosos) são separados (*abstinuisse*) daquelas suas artes. Novamente se empreende aqui uma distinção entre o autor, isto é, o criador (*auctor*), e sua obra. É interessante observar que o termo *artes* pode designar, por um lado, as obras elegíacas ovidianas em geral, como se apontando para os produtos de suas habilidades e técnicas como poeta. Por outro, no entanto, ele pode referir-se aos preceitos e ensinamentos amorosos cantados pelo *magister amoris* e, por extensão, à própria *Ars*

---

<sup>185</sup> Realizaremos uma discussão mais aprofundada dessas aparentes “contradições” das afirmações do eu-poético a respeito da poesia na terceira seção deste capítulo.

<sup>186</sup> *He defends the Ars by appealing to the benefits of a reading which is alive to the disjunction between poet and poetic persona; but he invites us to believe that in lines 353-8 poet and poetic persona are as one. His defence can only stand if it is read without the kind of literary sophistication which that defence calls for to vindicate the Ars.*

*amatoria*. Assim, o eu-poético deixa bem claro que seus costumes se afastam da obra causadora do exílio e dos ensinamentos nela presentes.

A referência a uma obra específica, muito provavelmente a *Ars*,<sup>187</sup> fica mais evidente no segundo dístico citado, ao ser mencionado um “antigo poema” (*uetus carmen*). Como bem demarca a antítese, essa velha obra foi escrita quando o poeta era ainda jovem, de modo que sua suposta indecorosidade resultaria dos arroubos e imaturidades juvenis. E mais, os escritos de um jovem, sob a perspectiva do argumento desenvolvido, seriam inconsequentes e, justamente por isso, deveriam ser considerados brincadeiras, e não levados a sério.

É interessante notar que o termo *iuuenis* em latim é geralmente aplicado a pessoas que possuem cerca de 20 ou 30 anos até 45 anos de idade. No verbete de Gaffiot (2000: 886), por exemplo, o termo *iuniores*, aplicado a jovens de 17 a 45 anos, designa cidadãos capazes de portar armas e destinados a compor o exército. Igualmente, no verbete do *Oxford Latin Dictionary* (GLARE, 1968: 987), o primeiro significado de *iuuenis* é “homem jovem” e, tecnicamente, o termo se aplica a qualquer homem adulto de até 45 anos de idade. De acordo com a tipologia das idades proposta por Varrão (*apud* Cens. 14, 2), citada por Venini (1960: 100), a vida de um homem poderia ser dividida em cinco fases: *puer* (até 15 anos), *adulescens* (de 16 a 30), *iuuenis* (de 31 a 45), *senior* (46 a 60), *senex* (a partir de 60).<sup>188</sup>

Ora, na argumentação apresentada em defesa à *Ars amatoria*, tende-se a pensar que, pelo fato de a obra ser uma “brincadeira juvenil”, ela foi escrita nos verdes anos do autor, de modo que *iuuenis* provavelmente não teria sido usado segundo a tipologia de Varrão, mas apontaria para uma idade relativamente baixa, ainda no início da juventude. Entretanto, a defesa empreendida nesses versos não escapa à ironia. Ela reside exatamente no fato de o

---

<sup>187</sup> Nossa atribuição do termo *artes* à *Ars amatoria* está em concordância com Wheeler (1996: 46) e Bonvicini (1999: 260).

<sup>188</sup> “Varrão acredita que as fases da vida são igualmente divididas em cinco, cada uma de quinze anos, exceto, naturalmente, a última. Desse modo, na primeira fase, até os 15 anos, [os homens] são chamados crianças (*pueros*), pois são puros (*puri*), isto é, impubes. Na segunda, até os 30 anos, adolescentes (*adulescentes*), assim nomeados a partir de “crescer” (*ab alescendo*). Na terceira fase, até 45 anos, os que eram chamados jovens (*iuuenis*), isso porque podiam auxiliar (*iuuare*) a república nos assuntos militares. Na quarta, por sua vez, até os 60 anos, são chamados senhores (*seniores*), pois nessa época o corpo começa a envelhecer (*senescere*). Daí até o fim da vida se constitui a quinta fase de cada um, e os que nela estão são chamados velhos (*senes*), pois nessa idade o corpo já funciona na debilidade (*senio*).” – *Varro quinque gradus aetatis aequabiliter putat esse diuisos, unum quemque scilicet praeter extremum in annos XV, itaque primo gradu usque annum XV pueros dictos, quod sint puri, id est impubes. Secundo ad tricensimum annum adulescentes, ab alescendo sic nominatos. In tertio gradu qui erant usque quinque et quadraginta annos iuuenis appellatos eo quod rem publicam in re militari possent iuuare. In quarto autem ad usque sexagesimum annum seniores uocitatos, quod tunc primum senescere corpus inciperet. Inde usque finem uitae unius cuiusque quintum gradum factum, in quo qui essent, senes appellatos, quod ea aetate corpus iam senio laboraret.*

poeta já contar com mais de quarenta anos de idade<sup>189</sup> na época da publicação da *Ars amatoria*, datável entre o ano 2 a.C. e o ano 1 d.C.,<sup>190</sup> mas ainda assim referir-se à obra como uma produção da juventude.

De qualquer modo, observa-se que, para justificar e redimir sua *Ars*, Nasão por vezes se refere à obra como *lusus* ou *iocus*, termos tipicamente elegíacos. Note-se, por exemplo, este outro dístico, em que é retomada a distinção entre a poesia (a Musa que muito graceja) e a vida do poeta (desprovida dos gracejos de sua Musa): “Nem me foi útil **brincar** sem um crime verdadeiro, / e minha Musa **gracejar** mais que minha vida.” – *Nec mihi quod lusi uero sine crimine prodest / quodque magis uita Musa iocata mea est* (Tr. III, 2, 5-6, grifo nosso).

Segundo Videau-Delibes (1991: 401), as personagens elegíacas ensinam o *lusus*, e *ludere* significa “enganar” (enganar o guarda, enganar o marido, enganar o amante...). Além desse sentido de “engano”, *lusus* pode ainda significar “jogo”, numa concepção elegíaca do amor como jogo ou divertimento.<sup>191</sup> Dessa forma, a caracterização da *Ars* como um *lusus* indica, por um lado, que se trata de uma obra do “engano”, em que se ensinam as técnicas de engano e sedução, mas, por outro, aponta para o fato de que esses ensinamentos não ultrapassam o âmbito de uma brincadeira poética. Nesse sentido, nota-se que o verbo *ludo* é com frequência empregado nas obras elegíacas com o sentido de “gracejar” ou “divertir-se compondo versos” (SARAIVA, 2006: 692), servindo, portanto, para designar a própria atividade poética. Quintiliano (*Inst.* X, 5, 15), por exemplo, emprega a expressão *ludere carmine* para designar a escrita de poemas.<sup>192</sup> Também o termo *iocus* designa “jogo” ou

---

<sup>189</sup> É consenso entre os estudiosos que Ovídio teria nascido em 43 a.C. A informação é geralmente retirada da elegia IV, 10 dos *Tristia*, em que sua época de nascimento é referida como “quando ambos os cônsules tombaram de igual fado” – *cum cecidit fato consul uterque pari* (Ov. Tr. IV, 10, 6). Trata-se dos cônsules Hircio e Pansa, que morreram na batalha de Módena, no ano de 43 a.C.

<sup>190</sup> Claassen (2008: 3) situa o aparecimento da *Ars amatoria* no ano 2 a.C. Williams (2002: 337) e Conte (1999: 341) datam sua publicação entre 1 a.C. e 1 d.C. Volk (2010: 10) esclarece que os dois primeiros livros da *Ars* teriam sido publicados no fim de 2 a.C. ou início de 1 a.C., seguidos, pouco tempo depois, pela publicação do terceiro livro. A datação foi realizada com base nas referências a eventos contemporâneos presentes na obra, como uma encenação de batalha naval realizada por Augusto em 2 a.C. (Ov. *Ars* I, 171-6) e uma campanha militar de Gaio César, iniciada em 1 a.C. (Ov. *Ars* I, 177-228).

<sup>191</sup> Videau-Delibes apresenta exemplos dos termos *ludo* e *lusus* usados com o sentido de “jogo” ou “brincadeira”: “e uma fila de jovens, misturada a delicadas moças, **brinca**; e o Amor constantemente mistura batalhas” – *ac iuuenum series teneris immixta puellis ludit, et adsidue proelia miscet Amor* (Tib. *El.* I, 3, 63-4, grifo nosso); “pois ressoam uma turba **jocosa** e a flauta curva de som frígio. **Gracejai**: a Noite já atrela os cavalos” – *nam turba iocosa obstrepit et Phrygio tibia curua sono. Ludite: iam Nox iungit equos* (Tib. *El.*, I, 85-7, grifo nosso); “Nas **brincadeiras**, Vênus torna os deuses surdos” – *Commodat in lusus numina surda Venus* (Ov. *Am.* I, 8, 86, grifo nosso); “Tua Musa **versejou** o que cantam delicadas donzelas” – *Quod tenerae cantent lusit tua Musa puellae* (Ov. *Am.* III, I, 27, grifo nosso).

<sup>192</sup> “Não será de modo algum prejudicial o exercício lúdico de compor poemas” – *Ne carmine quidem ludere contrarium fuerit* (trad. de A. Martinez, 2010, p. 277). Para um levantamento detalhado do uso dos termos *ludo*, *lusus* e *ludus* e sua ocorrência em diversos poetas latinos, ver Polastri (2013: 55).

“gracejo”, e Videau-Delibes (1991: 403) esclarece que, na *Ars amatoria*, *ludere* significaria “brincar/enganar” com atos, ao passo que *iocari* seria “brincar/enganar” com palavras.

Diante disso, é possível perceber que, na argumentação de Nasão nos *Tristia*, o caráter poético de uma obra e a leveza de suas brincadeiras elegíacas são elementos que garantem sua não-veracidade, ou seja, seu caráter ficcional, de jogo. Assim, os escritos anteriores ao exílio são frequentemente caracterizados nos *Tristia* como elegia amorosa, o que implica sua compreensão como *lusus* ou *iocus*. Isso fica evidente também pelo fato de a *Ars* ser referida por meio de termos aplicados ao gênero elegíaco. Por exemplo, Nasão diz ter composto *mollia carmina*, “poemas amenos”, e *delicias*, “prazeres” (*Tr.* II, 349). A esse respeito, nota-se que os poetas elegíacos geralmente qualificam seus versos como *mollis* (“suave”), *blandus* (“brando”), *levis* (“ligeiro”) ou *tener* (“delicado”), termos que determinam a poética elegíaca,<sup>193</sup> em oposição à severidade e à gravidade da poesia épica. Ora, precisamente em razão de tais atributos, o gênero elegíaco era associado à brincadeira e ao jogo.

Quando o eu-poético dos *Tristia*, ao separar a vida do poeta de sua obra artística, alerta o leitor para o fato de as obras elegíacas não deverem ser interpretadas ao pé da letra ou tomadas como verdade, não é a primeira vez que os versos ovidianos desmentem os conteúdos por eles veiculados. Já nos *Amores*, é exposta a problemática de os versos elegíacos terem sido compreendidos como expressão de uma verdade, embora sejam de natureza ficcional. Nesse sentido, a elegia III, 12 constitui uma verdadeira reflexão sobre a recepção de uma obra literária. O eu-poético, apresentando-se como amante elegíaco (*amator*), lamenta que seus versos elogiosos à sua amada tenham sido prejudiciais, uma vez que, louvando sua *puella*, ele fez em seus poemas uma espécie de publicidade das qualidades da mulher amada. E a consequência disso foi que ela angariasse outros amantes:

*Quae modo dicta mea est, quam coepi solus amare,  
cum multis uereor ne sit habenda mihi.  
Fallimur an nostris innotuit illa libellis?  
Sic erit; ingenio prostitit illa meo.  
Et merito! quid enim formae praeconia feci?  
Vendibilis culpa facta puella mea est (Ov. Am. III, 12, 5-10).*

Aquela que se disse apenas minha, que comecei a amar sozinho,  
temo que seja possuída por mim e muitos outros.  
Engano-me, ou ela celebrizou-se com meus livrinhos?  
Assim será – ela se pôs à vista por meu engenho.  
Bem feito! Por que, em verdade, apregoei a formosura?

---

<sup>193</sup> Videau-Delibes (1991: 433-436) apresenta diversos exemplos do emprego desses termos na elegia amorosa romana.

Por minha culpa, a moça tornou-se vendível.

Assim, os livrinhos (*libellis*) e o engenho (*ingenio*) do poeta-amante elegíaco tornaram sua amada célebre e, portanto, cobiçada por muitos outros. É como se suas obras elegíacas tivessem funcionado como um pregão, que expôs a todos os talentos da amada. Nesse sentido, é interessante observar no trecho o uso de um vocabulário característico do campo semântico do meretrício: a amada *prostitit* (“pôs-se à vista”, mas também “se prostituiu”, v. 8) graças ao engenho do poeta, ela se tornou *uendibilis* (“vendível”, v. 10). O eu-poético chega ao ponto de se denominar *leno* (“alcoviteiro”, v. 11) e *dux* (“guia”, v. 11) dos amantes.

Depois de se queixar do fato de seus versos terem-no prejudicado, gerando a inveja e a cobiça de outros homens por sua amada, o eu-poético inicia uma reflexão sobre o caráter ficcional da poesia. Ora, aqueles que desejam sua amada o fazem por terem acreditado nos versos que a elogiavam, ou seja, porque os poemas foram lidos como verdade. No entanto, Nasão esclarece: “Porém, não é costume ouvir poetas de testemunhas; / eu teria preferido que a autoridade se afastasse de minhas palavras.” – *Nec tamen ut testes mos est audire poetas; / malueram uerbis pondus abesse meis* (Ov. Am. III, 12, 19-20). E mais, após apresentar uma série de *exempla* mitológicos, demonstrando a inventividade característica dos poetas, conclui:

*Exit in immensum fecunda licentia uatum,  
obligat historica nec sua uerba fide.  
Et mea debuerat falso laudata uideri  
femina; credulitas nunc mihi uestra nocet* (Ov. Am. III, 12, 41-4).

Sai para a imensidão a fecunda liberdade dos poetas,  
e não ata suas palavras à verdade histórica.  
Também deveria parecer louvada em falso  
a minha amada; agora, vossa credulidade me é nociva.

Essa passagem destaca o pacto literário estabelecido entre o texto, que deve ser compreendido como ficcional (não está atado à verdade histórica), e o leitor, que não deve ser crédulo. O eu-poético ressalta que os poetas têm liberdade de criar e, em razão disso, seus versos não devem ser tomados como verdade histórica – eles carecem de *fides*.<sup>194</sup> A esse respeito, de acordo com McKeown (1979: 171-2), esses dois dísticos fundamentam-se em uma inversão do *tópos* elegíaco segundo o qual a amada carece de *fides* e o amante é

---

<sup>194</sup> Segundo Roussel (2012: 39), ao comentar sobre as obras epistolares do exílio, Ovídio concebe a escritura não como mimética, mas como criativa. Essa concepção parece ser aplicável também à elegia III, 12 dos *Amores*.

*credulus*. Na elegia III, 12, de caráter notadamente metaliterário, o público foi *credulus*, e o eu-poético lamenta ter perdido sua amada exatamente porque não foi compreendido o fato de que ele, sendo poeta, carece de *fides*. Diante disso, McKeown considera o público como desprovido de habilidade crítico-literária.

A respeito da noção de *fides* na poesia antiga, merecem ser lembradas as contribuições de Allen (1950) quanto ao estatuto da “sinceridade” nas obras dos poetas elegíacos romanos. Seu artigo empreende uma crítica incisiva sobre as leituras biografistas da elegia amorosa romana, abordando a questão a partir, principalmente, dos poemas de Propércio. Segundo Allen (1950: 148), diversos críticos aplicaram métodos históricos aos versos propercianos, a fim de estabelecer uma espécie de cronologia de seu romance com a amada Cíntia, considerado por tais críticos como uma experiência real do poeta. Em posição contrária, Allen (1950: 151) afirma:

Afirmções explícitas sobre tempo, espaço, pessoa e circunstância têm sentido não como referências a uma esfera privada da experiência do próprio poeta, na qual o leitor é apenas eventualmente e, assim dizendo, por acaso permitido de entrar; elas têm sentido, mais precisamente, como detalhes que servem para reforçar a percepção dos aspectos essenciais e típicos da experiência no amor.<sup>195</sup>

Nesse sentido, Allen considera as informações das elegias de Propércio, que frequentemente haviam sido interpretadas como elementos biográficos para a reconstrução da vida do poeta, apenas no âmbito interior ao próprio texto. E ainda acrescenta que “a biografia é um ramo do estudo histórico, e a história demanda fatos, o que Propércio não oferece”.<sup>196</sup> Tal perspectiva é bastante proveitosa também para a compreensão da poesia de exílio ovidiana, que, conforme já observamos, foi por vezes interpretada como documental.

Além disso, a crítica desenvolvida por Allen fundamenta-se na diferenciação entre a ideia moderna de “sinceridade” e a noção de “sinceridade” para os antigos e, em especial, para os poetas elegíacos. De acordo com ele (1950: 146), o conceito de sinceridade artística está associado, no pensamento moderno, a um interesse na personalidade individual do autor. Diferentemente, para os antigos, o termo devia ser compreendido à luz da retórica. Assim, o estudioso (1950: 146) esclarece que os oradores deveriam não apenas convencer o público

---

<sup>195</sup> *Explicit statements of time, place, person, and circumstance have meaning not as references to a private sphere of the poet's own experience, into which the reader is only occasionally and, as it were, by chance allowed an entrance; they have meaning rather as details which serve to enforce perception of the essential and typical aspects of experience in love.*

<sup>196</sup> *Biography is a branch of historical study, and history demands facts, which Propertius does not give us.*

com argumentos, mas também persuadi-lo de sua sinceridade. Essa “sinceridade” é designada pelo termo *fides*, que conteria, ao mesmo tempo, as ideias de “sinceridade” e “capacidade persuasiva”. Desse modo, o orador deveria ser capaz de criar uma imagem de si mesmo que fosse coerente com o estilo de seu discurso, para, com isso, conseguir convencer seu público.

Nesse sentido, a *fides* envolveria uma relação entre o orador e sua audiência, sentido explorado, por exemplo, na definição de Heinze (*apud* ALLEN, 1950: 146): “*Fides*, que [...] necessariamente se relaciona com o reconhecimento pelo outro, é um pedaço da personalidade, cujo valor essencialmente se determina aos olhos do outro, mas ainda depende se esses olhos a veem e se a veem como grande ou pequena, boa ou má”.<sup>197</sup> Embasando-se em Quintiliano, que comenta sobre o *ethos* do orador,<sup>198</sup> Allen (1950: 147) defende que a *fides* depende da convicção que um orador desperta de possuir as boas qualidades que elogia nos outros.

Assim, segundo Allen (1950: 147), ela se definiria como a impressão de sinceridade resultante da capacidade de persuadir, sendo, portanto, um produto do estilo. O estilo do discurso, por sua vez, é o modo como o orador apresenta seu caráter ao público.<sup>199</sup> Sob esse aspecto, percebe-se que, na visão de Allen, a “sinceridade”, no contexto dos antigos, consistia em uma espécie de coerência interna entre o estilo e a *persona* do poeta, coerência essa capaz de garantir a credibilidade do discurso. A fim de defender essa ideia, o estudioso salienta continuamente que “a doutrina literária clássica não assumia nenhuma conexão específica e normal entre poesia pessoal e real experiência do poeta” (1950: 153),<sup>200</sup> ou que “a personalidade do artista, exceto como aparece para o público na obra de arte, é irrelevante para a questão da sinceridade” (1950: 147).<sup>201</sup>

Não obstante, os versos de Ovídio que apresentamos ao longo desta seção parecem demonstrar que a situação não é tão simples assim. O fato de Nasão afirmar que seus versos

---

<sup>197</sup> *Fides, die... notwendig mit der Anerkennung durch andere zusammenhängt, ist ein Stück Persönlichkeit, das deren Wert in den Augen anderer ganz wesentlich bestimmt, aber eben noch davon abhängt, ob diese Augen anderer sie sehen und ob sie sie als gross oder klein, gut oder schlecht sehen.*

<sup>198</sup> Quint. *Inst.* VI, 2, 18: “Uma vez que o orador, se puder, tem de provar essas qualidades também em seu cliente, sobretudo ele próprio deve ou possuí-las ou fazer acreditar que as possui. Assim, de melhor modo servirá às suas causas, havendo de infundir-lhes credibilidade a partir de seu bom caráter. Pois quem parece mau ao falar em todo caso fala mal.” – *Quas uirtutes cum etiam in litigatore debeat orator, si fieri potest, approbare, utique ipse aut habeat aut habere credatur. Sic proderit plurimum causis, quibus ex sua bonitate faciet fidem. Nam qui dum dicit malus uidetur utique male dicit.*

<sup>199</sup> Para embasar sua argumentação, Allen menciona outra passagem de Quintiliano (*Inst.* VI, 2, 13): “Esta é a máxima virtude: que tudo pareça provir da natureza dos fatos e dos homens, pelo que os costumes do orador se manifestem no discurso e, de algum modo, sejam reconhecidos.” – *Summa uirtus ea est, ut fluere omnia ex natura rerum hominumque uideantur, quo mores dicentis ex oratione perluceant et quodam modo agnoscantur.*

<sup>200</sup> *Classical literary doctrine did not assume any specific and normal connection between personal poetry and the actual experience of the poet.*

<sup>201</sup> *The personality of the artist, except as it appears to the public in the work of art, is irrelevant to the question of sincerity.*

se fundam na mentira e na ficção e que os poetas não devem ser tomados como testemunhas demonstra que, além da ideia de separação entre obra e personalidade do artista (frequentemente defendida pelos poetas e escritores), já na Antiguidade eram realizadas leituras “biografistas” da poesia. Se isso não ocorresse, não haveria motivo para os poetas se defenderem contra elas.<sup>202</sup>

Com efeito, em artigo que busca traçar a história da teoria da *persona* literária, Clay (1998: 10) esclarece que “a maior parte dos leitores da Antiguidade considerava a poesia como autobiográfica” e, além disso, estava “interessada no homem ou mulher por trás do poema, tornando-se eles próprios poetas de ficções biográficas”.<sup>203</sup> Para demonstrá-lo, o estudioso apresenta uma série de exemplos de interpretações biografistas presentes em escritores gregos e romanos e, ao fim, acaba por concluir que, na Antiguidade, “os escritores que contestam a leitura biografista de seus poemas são todos poetas romanos” (CLAY, 1998: 18).<sup>204</sup> Diante disso, a visão de Allen, segundo a qual o tipo de interpretação biografista era inexistente na Antiguidade e se restringe a uma visão moderna, na verdade, parece-nos limitada. A nosso ver, esses dois tipos de leituras coexistiam na Antiguidade, e o próprio artigo de Allen fornece passagens antigas que o sugerem.

Allen cita, para sustentar sua tese de que os antigos separavam o estilo/*persona* do poeta da personalidade do artista, passagens em que diversos escritores defendem seus escritos com base no argumento da distinção entre eles e a sua vida. São mencionados Catulo (*Carm.* 16, 5-6), Ovídio (*Tr.* II, 353-4) e Marcial (*Epigr.* I, 4, 8), aqui já citados,<sup>205</sup> mas ainda outro verso de Marcial (*Epigr.* XI, 15, 13): “Este livrinho não contém meus costumes” – *Mores non habet hic meos libellus*. Além disso, há também uma passagem de Plínio, o Jovem (*Ep.* IV, 14, 4), que menciona os versos do poema 16 de Catulo, e afirma que se absteve de versos lascivos (*lasciuia rerum*) não porque fosse muito severo (*non quia seueriores*), mas por ser muito tímido (*sed quia timidiores sumus*). Segundo Allen (1950: 152), Plínio, ao esclarecer que também homens castos escreveram coisas lascivas, responde à questão de se a poesia deve ou não se basear em fatos verdadeiros e na experiência real. A esse respeito, Plínio diz que, nos poemas, “brincamos, gracejamos, amamos, sofremos, lamentamos e nos

---

<sup>202</sup> A esse respeito, também Vasconcellos (2011: 112-113) destaca que “a leitura biografista da poesia subjetiva (grega ou romana), compreendendo-se aí a poesia amorosa em primeira pessoa, era uma constante na antiga Roma”. Exemplos disso, segundo o estudioso, seriam passagens das *Tusculanas* em que Cícero comenta sobre os poetas Alceu e Íbico (IV, 33, 71).

<sup>203</sup> [...] *most ancient readers regarded poetry as autobiographical [...]. Most ancient readers were interested in the man or woman behind the poem and became themselves the poets of biographical fictions.*

<sup>204</sup> [...] *the writers who protest the biographical reading of their poems are all Roman poets.*

<sup>205</sup> Esses exemplos são mencionados também por Clay (1998: 33-34).

iramos, descrevemos algo, às vezes, mais modesta, às vezes, mais solenemente, e tentamos, por meio da própria variedade, fazer com que algumas coisas agradem a uns, outras talvez a todos.” – *His iocamur ludimus amamus dolemus querimur irascimur, describimus aliquid modo pressius modo elatius, atque ipsa uarietate temptamus efficere, ut alia aliis quaedam fortasse omnibus placeant* (Plin. Ep. IV, 14, 3).

Igualmente, também Apuleio, em sua *Apologia*, empreende uma defesa contra a acusação de que os conteúdos eróticos de seus escritos expressavam sua própria personalidade: “Mas seria eu tolo, trazendo esses assuntos para juízo? Ou o sérieis vós, caluniadores, que trazem esses assuntos para acusação, como se gracejar com versos fosse alguma imagem dos costumes?” – *Sed sumne ego ineptus, qui haec etiam in iudicio? An uos potius calumniosi, qui etiam haec in accusatione, quasi ullum specimen morum sit uersibus ludere?* (Apol. XI, 1). Na sequência, para exemplificá-lo, Apuleio também cita os mesmos versos do poema 16 de Catulo. Logo depois, complementa com um verso que o imperador Adriano teria inscrito no túmulo do poeta Vocônio – “Lascivo no verso, eras puro no caráter” (*Lasciuus uersu, mente pudicus eras*) –, seguido de um esclarecimento: “[Adriano] jamais teria assim falado se os suavíssimos poemas devessem ser considerados prova de imoralidade” (Apol. XI, 3) – *quod nunquam ita dixisset, si forent lepidiora carmina argumentum impudicitiae habenda*. Essa distinção entre o escritor Apuleio e seus escritos é retomada em uma menção posterior, por Ausônio, que, além dele, menciona inúmeros outros autores no *Cento Nuptialis*, com base na exploração do *tópos* da separação entre arte e vida:

Mas uma vez que tiveres lido, permanece junto a mim contra aqueles que, como diz Juvenal, “fingem ser Cúrios e vivem bacanais”, a fim de que talvez não julguem meus costumes a partir do poema. “Minha obra é lasciva, a vida, virtuosa”, como diz Marcial. Porém, que se lembrem, já que são eruditos, de que, para Plínio, homem honestíssimo, existia lascívia nos poemas e severidade nos costumes; que o livrinho de Sulpícia tinha desejos ardentes, mas a frente dela era séria; que Apuleio era, na vida, filósofo, nos epigramas, amante; que em todos os preceitos de Cícero manifestava-se a severidade, nas cartas a Cerélia, despontava a luxúria; que o *Banquete* de Platão continha pequenas histórias para moços” (Aus. Cent. XVIII, 4-15).<sup>206</sup>

---

<sup>206</sup> *Sed cum legeris, adesto mihi aduersum eos, qui, ut Iuuenalis ait, «Curios simulant et Bacchanalia uiuunt», ne fortasse mores meos spectent de carmine. «Lasciua est nobis pagina, uita proba», ut Martialis dicit. Meminerint autem, quippe eruditi, probissimo uiro Plinio in poematiis lasciuiam, in moribus constitisse censuram, prurire opusculum Sulpiciae, frontem caperare, esse Appuleium in uita philosophum, in epigrammatis amatorem, in praeceptis omnibus exstare Tullii seueritatem, in epistulis ad Caerelliam subesse petulantiam, Platonis Symposion composita in ephebos epyllia continere.*

É interessante notar que Ausônio, nesse trecho do *Cento Nuptialis*, assim como Ovídio no livro II dos *Tristia*, reclama que seus costumes não sejam avaliados de acordo com seus poemas. Para tal, ele apresenta uma série de escritores cujas obras não podiam ser igualadas aos hábitos do autor. E afirma, a respeito deles: “Aos quais a vida é severa, e a matéria, alegre” – *Quibus seuera uita est et laeta materia* (Aus. *Cent.* XVIII, 19). Em sua lista é mencionado até mesmo Virgílio, que, embora considerado pudico, conforme indica o fato de ter sido chamado de Virgem (*Parthenie*), teria descrito, no oitavo livro de sua *Eneida*, os amores (*coitus*) de Vênus e Vulcano e, no terceiro livro da *Geórgicas*, as uniões entre os animais do rebanho (Aus. *Cent.* XVIII, 20-23).

Em razão da existência de testemunhos desse tipo, Allen (1950: 153) conclui que, na doutrina clássica, não há qualquer conexão entre poesia pessoal e experiência real do poeta, de modo que o texto poético era necessariamente interpretado mediante a separação entre essas duas instâncias. Parece-nos, no entanto, que esse podia ser o modo de leitura proposto pelos escritores e poetas, mas não o único. Na verdade, os escritores apenas esclareceriam tal separação se houvesse aqueles que liam “biograficamente” sua obra. O próprio Allen (1950: 159) indica em nota uma passagem de Quintiliano demonstrando esse tipo de leitura tão rejeitada pelos poetas: “Afrânio foi excelente na *togata*: oxalá, réu confesso dos próprios costumes, ele não tivesse conspurcado as intrigas de suas peças com pederastias abjetas” (Quint. *Inst.* X, 1, 100, trad. de A. Martinez). No trecho, os assuntos imorais das peças de Afrânio são vinculados aos próprios costumes do autor, o que comprova, juntamente com todas as passagens anteriormente citadas contendo defesas de poetas, que, já na Antiguidade, a distinção entre vida e obra coexistia com as leituras biografistas.<sup>207</sup>

Feitas essas considerações, retornemos aos versos citados da elegia III, 12 dos *Amores*. A esse respeito, é interessante notar que a presença, nas próprias obras ovidianas, de afirmações que põem em xeque a verdade poética parece problematizar as leituras biográficas e historicizantes que durante muito tempo foram realizadas, sobretudo acerca da poesia de exílio. Percebe-se que, na verdade, os próprios versos elegíacos desmentem-se a si mesmos e

---

<sup>207</sup> Além disso, Vasconcellos (2014) compara a noção atual de *persona* poética ao contexto oratório romano. O estudioso investiga alguns trechos de tratados retóricos romanos (em especial o *Orator* e o *De oratore*, de Cícero, e a *Institutio oratoria*, de Quintiliano) que se aproximam de uma distinção entre a *persona* do locutor e o autor histórico do discurso. Embora tal distinção não seja feita claramente, nem aplicada à poesia, era recomendável aos oradores criar (ou mesmo fingir) uma imagem (*éthos*) positiva de si, mesmo que isso não correspondesse à realidade. Por outro lado, algumas passagens evidenciam o contrário: a ideia de que o orador deveria manifestar suas reais qualidades no discurso (noção do *uir bonus* presente em Quintiliano, por exemplo), ou então a importância concedida por Cícero a uma espécie de *éthos* prévio do orador, fundado em seus *mores* (o que se aplicaria, evidentemente, ao autor histórico do discurso, e não a uma *persona*). Para uma análise detalhada desses aspectos, ver Vasconcellos (2014).

expõem a irreabilidade de seus conteúdos, bem como seu caráter ficcional.<sup>208</sup> Assim, a palavra poética, embora tenha sido tomada como verdade pelo público referido na elegia, deveria, segundo o modo de recepção concebido pelo eu-poético, ter sido considerada falsa. Sob esse aspecto, parecem bastante adequadas ao poema as considerações de Vasconcellos (1991: 28) sobre a poesia de Catulo: “Exercício de metalinguagem, revelando sutilmente o aspecto fictício da palavra poética, cujo poder consiste em criar ilusão de realidade: o ato concreto se converte no ‘dizer’ da literatura”. Ou seja, ainda que ficcional, a literatura é capaz de concretizar e tornar real aquilo que afirma (no caso, os elogios de Nasão à sua amada). Porém, diferentemente do poema de Catulo analisado por Vasconcellos, na elegia III, 12, o aspecto fictício dos versos é revelado aberta, e não sutilmente.

O mais notável na elegia III, 12 é que ela evidencia a existência de diferentes tipos de recepção de uma obra literária. Enquanto o público mencionado realiza uma leitura literal dos versos e os iguala à verdade, o eu-poético aponta para uma possibilidade interpretativa em que a poesia é considerada ficção e não é digna de crédito. Essa perspectiva não teria sido defendida por Nasão se não houvesse leitores que interpretavam seus poemas literalmente. Na verdade, sua poesia amorosa teria sido a tal ponto levada a sério e lida ao pé da letra, que Nasão foi exilado... Pelo menos, foi o que ele próprio, eu-poético dos *Tristia*, nos disse: ter sido expulso de Roma em razão de um *carmen* e um *error*. Ora, mesmo que o exílio do autor-empírico jamais tenha ocorrido, como defendem alguns, ainda assim a poesia amorosa terá prejudicado seu autor, mas num âmbito literário. Assim como Nasão, amante elegíaco, perdeu sua amada por causa dos versos que a louvavam, a personagem Nasão-poeta foi exilada devido à sua *Ars amatoria*. Nesse sentido, as obras ovidianas parecem complementar-se umas às outras, de modo a constituir uma espécie de autobiografia literária de Nasão, a qual se revela fortemente marcada, em toda sua extensão, por uma constante reflexão metaliterária. Ao exilar essa personagem-poeta, que antes foi amante elegíaco e também *magister amoris*, Ovídio está, na verdade, discutindo questões literárias: de que modo a poesia é capaz de interferir na vida e até que ponto os textos ficcionais são tomados como verdade histórica.

---

<sup>208</sup> Numa perspectiva semelhante, Carvalho (2010: 28), ao comentar sobre as *Metamorfoses*, diz que “Ovídio trabalha na perspectiva da explicitação da ficcionalidade já implícita na fábula”.

## 2.2. *Ponitur in nostris fabula nulla malis*

Se a poesia elegíaca amorosa devia ser interpretada, segundo o eu-poético, como jogo e brincadeira e, portanto, ser desvinculada da realidade, o mesmo não se aplica aos poemas de exílio, que Nasão orienta serem compreendidos como expressão da verdade e do ânimo do autor. Assim, os gracejos característicos das produções anteriores não mais se farão presentes nas elegias de exílio, como bem destaca o próprio livro, ao assumir o papel de eu-poético:

*Haec domini fortuna mei est ut debeat illam  
infelix nullis dissimulare iocis.  
Id quoque, quod uiridi quondam male lusit in aeuo,  
heu! nimium sero damnat et odit opus (Tr. III, 1, 5-8, grifo nosso).*

Tal é a fortuna de meu amo, que o desditoso  
com **gracejo** algum deve dissimulá-la.  
E a obra que outrora, na flor da idade, **foi brincadeira** de mau gosto,  
ai! tarde demais ele a condena e odeia.

Nas elegias dos *Tristia*, não há mais espaço para as brincadeiras. Primeiro, porque, segundo Nasão, os *lusi* e *ioci* da *Ars amatoria* lhe custaram o exílio. Não por acaso, o livro do exilado, ao se referir à *Ars*, acompanha o verbo *lusit* do advérbio *male*, dando a entender que as brincadeiras da juventude foram indevidas e tiveram maus e desagradáveis resultados. Em segundo lugar, porque esses gracejos “dissimulam” a realidade, isto é, são evidências do caráter ficcional de uma obra, e os poemas de exílio, diferentemente da produção anterior, deveriam expressar uma verdade: os sofrimentos e infelicidades do autor exilado.

Assim, o *tópos* da separação entre vida e arte, constantemente aplicado aos versos de elegia amorosa, será substituído, na poesia de exílio, pelo *tópos*, mencionado por Veyne (1985: 169), “que pretendia que o homem refletisse o escritor”, que iguala o poeta à sua obra. A esse respeito, é interessante notar como uma mesma expressão (*fabula nulla*), bastante recorrente nos *Tristia*, irá adquirir sentidos diferentes nos contextos referentes à poesia amorosa e naqueles referentes à poesia de exílio. Ao comentar sobre sua produção elegíaca, de versos suaves, doces e brandos, poemas cantando prazeres, Nasão esclarece, no entanto, que, embora tais sejam seus versos, sob seu nome “nenhuma invenção” (*fabula nulla*) houve:

*Sic ego delicias et mollia carmina feci,  
strinxerit ut nomen fabula nulla meum (Tr. II, 349-50, grifo nosso).*

**Delícias** e **amenos poemas** de tal modo compus,  
que **invenção alguma** jamais tocou meu nome.

*Molle Cupidineis nec inexpugnabile telis  
cor mihi quodque leuis causa moueret erat.  
Cum tamen hic essem minimoque accenderer igni,  
nomine sub nostro **fabula nulla** fuit* (Tr. IV, 10, 65-8, grifo nosso).

**Frouxo** e não invencível às flechas de Cupido  
era-me o peito, e leve motivo o moveria.  
Embora eu fosse assim e me abrasasse com o menor fogo,  
sob meu nome, **nenhuma invenção** houve.

Assim, embora a poesia elegíaca de Nasão fosse de assunto amoroso, com versos amenos e leves abordando prazeres, e o próprio eu-poético se caracterizasse como o típico elegíaco – “frouxo” (*molle*, como os versos elegíacos), abrasando-se facilmente –, os assuntos de seus poemas não se aplicam ao seu nome. Ou seja, as invenções poéticas das elegias não se estendem a seu autor, de forma que seu nome está isento de qualquer “invenção” (*fabula*).

É interessante observar que o termo *fabula* foi formado a partir de um antigo verbo *\*for* (“falar”) e, por isso, significa inicialmente “conversação” e, em seguida, “assunto (ou objeto) de conversação, relato” (ERNOUT & MEILLET, 1951: 436). Sua raiz é a mesma do vocábulo *fama* (“fama”, “boato”, “reputação”), de modo que *fabula* pode também ter o sentido de “boato” ou “fofoca”, designando as invenções feitas acerca de alguém ou algo. Esse parece ser o sentido do termo nos trechos acima, já que o eu-poético afasta toda *fabula* de seu nome, esclarecendo que seu nome (e, por extensão, sua vida) jamais foi manchado por “boatos”, por mais que a natureza amorosa de seus versos pudesse apontar para isso.

No contexto da poesia de exílio, por sua vez, o termo *fabula* é empregado de forma diferente. Enquanto Nasão, ao se referir aos poemas amorosos, afirma não haver *fabula* sob seu nome (vida), por outro lado, na poesia de exílio, diz não haver nenhuma *fabula* em seu texto, isto é, nos males e sofrimentos narrados nos *Tristia*:

*Adde quod illius pars maxima ficta laborum;  
ponitur in nostris **fabula nulla** malis* (Tr. I, 5, 79-80, grifo nosso).

E mais: a maior parte dos esforços dele é **ficção**;  
em meus males, não se põe **nenhuma invenção**.

Esse dístico integra o já analisado longo trecho de comparações entre Ulisses e Nasão, no qual o eu-poético afirma igualar e até mesmo superar o herói épico no que diz respeito às dificuldades e sofrimentos enfrentados no exílio. Em meio a essas comparações, que tendem sempre a demonstrar que suas desventuras foram mais desafiadoras e difíceis de suportar que as de Ulisses, a passagem acima constitui uma reflexão de caráter metaliterário, uma vez que

discute sobre a veracidade do que se apresenta em um texto. Os esforços de Ulisses são qualificados como “ficção”: o particípio *ficta*, do verbo *finco*, aponta para algo que foi “moldado” e “construído”, daí a ideia de “ficção”. A esse respeito, convém notar que a expressão *fabula ficta*, com o sentido de histórias ficcionais inventadas, é empregada por Cícero para se referir à mitologia e, em especial, às histórias mitológicas que abordam a amizade entre heróis:

O quão grande isso seja, demonstram-no as **histórias inventadas** dos antigos, nas quais, dentre as tão numerosas e tão variadas retomadas da mais remota antiguidade, a custo são encontrados três pares de amigos, de modo que chegues a Orestes tendo partido de Teseu. (Cic. *Fin.* I, 20, 65, grifo nosso).<sup>209</sup>

Desse modo, as aventuras de Ulisses inserem-se no universo de histórias inventadas, ou seja, daquilo que não pertence ao âmbito do verdadeiro, mas sim ao da ficção. Nesse sentido, Veyne (1984: 66), citando o geógrafo grego Estrabão (I a.C.), afirma que “Ulisses existiu, mas não fez todas as viagens atribuídas a ele por Homero, que recorreu a esta ficção para inculcar conhecimentos geográficos úteis aos seus ouvintes”. Ou seja, Estrabão empreende aquilo que Veyne (1984: 59ss) denomina de “racionalização” dos mitos, isto é, uma leitura que “permite depurar o mito de sua parte de maravilhoso” (1984: 65), de modo a reduzi-lo a um núcleo histórico. Sob esse aspecto, portanto, as peripécias e sofrimentos de Ulisses estariam no âmbito da *fabula ficta*, seriam invenções ficcionais literárias.

Em oposição, as desventuras de Nasão no exílio, por sua vez, não pertencem, segundo o eu-poético dos *Tristia*, ao âmbito ficcional ou literário, já que *nulla fabula* é posta nos seus males. Essa negação da *fabula* é responsável por reforçar o caráter verídico atribuído aos fatos narrados, na medida em que o termo é geralmente usado designar, conforme já comentamos, histórias inventadas ou não verdadeiras. Nesse sentido, é bastante pertinente a definição de *fabula*, na *Retórica a Herênio*, como aquilo que contém assuntos que não são nem verdadeiros, nem semelhantes à verdade.<sup>210</sup> Ou seja, mais do que uma invenção de caráter ficcional, um relato ou uma história fictícia, o vocábulo *fabula* pode fazer referência, além disso, às histórias maravilhosas do universo mitológico. Nesse sentido, a definição de *fabula* aproxima-se do caráter impossível e irreal que o eu-poético dos *Tristia* por vezes atribui ao mito. Um exemplo disso é quando Nasão, fazendo uso de *adynata*, figura que se caracteriza como uma

---

<sup>209</sup> *Quod quam magnum sit fictae ueterum fabulae declarant, in quibus tam multis tamque uariis ab ultima antiquitate repetitis tria uix amicorum paria reperiuntur, ut ad Orestem peruenias profectus a Theseo.*

<sup>210</sup> *Rhet. Her.* I, 12: *Fabula est, quae neque ueras neque ueri similes continet res.*

“declaração de impossibilidade por meio de comparações exageradas e, às vezes, como a expressão da impossibilidade de expressão” (*Silua Rhetoricae*),<sup>211</sup> afirma ser mais fácil acreditar em todas as espécies de histórias e seres mitológicos do que no abandono de um grande amigo seu:

*Quod precor esse liquet; credam prius ora Medusae  
Gorgonis anguineis cincta fuisse comis,  
esse canes utero sub uirginis, esse Chimaeram  
a truce quae flammis separet angue leam,  
quadrupesque hominis cum pectore pectora iunctos,  
tergeminumque uirum tergeminumque canem  
Sphingaque et Harpyias serpentipedesque Gigantes  
centimanumque Gyan semibouemque uirum.  
Haec ego cuncta prius quam te, carissime, credam  
mutatum curam deposuisse mei (Tr. IV, 7, 11-20).*

O que peço, é evidente que existe: antes acreditaria ter existido a face da górgona Medusa cingida por cabeleira de serpentes, existirem cães sob o ventre da virgem, existir a Quimera, que com chamas separa a leoa da cruel serpente, e os quadrúpedes com dorsos unidos ao dorso de homem, o homem de três corpos e o cão de três cabeças, a Esfinge, as Harpias e os Gigantes com pés de serpentes, Gias de cem braços e o homem meio touro. Eu acreditaria antes em todas essas coisas, ó caríssimo, do que em ti, mudado, teres abandonado a afeição por mim.

Não por acaso, *fabula* foi o termo geralmente usado pelos latinos para traduzir o *mythos* grego, que podia designar desde “palavra”, “discurso” ou “relato” até “rumor”, “narrativas tradicionais” ou “histórias sobre deuses e heróis”.<sup>212</sup> Na *República* (II, 377a), Platão define *mythos* como mentiras (*pseúdos*) que, no entanto, contêm algumas verdades (*lógos alethés*). Assim, *mythos* e, conseqüentemente, *fabula* parecem se aplicar bem para designar aquilo que está entre os extremos da verdade e da mentira e que, portanto, aproxima-se da ficção literária, pois esta, embora contenha elementos da realidade, consiste em algo inventado.

---

<sup>211</sup> A declaration of impossibility, usually in terms of an exaggerated comparison. Sometimes, the expression of the impossibility of expression (Gideon O. Burton, Brigham Young University, disponível em: <<http://rhetoric.byu.edu>>).

<sup>212</sup> Uma análise detalhada dos vários sentidos do termo *mythos* ao longo do tempo pode ser encontrada em Detienne (1998: 85-117). Convém destacar que o estudioso menciona que a palavra *mito*, em três ocasiões na poesia de Píndaro, é associada a Ulisses, “que usurpou a reputação de Ajax” (DETIENNE, 1998: 95). Sob esse aspecto, na vinculação a Ulisses, o termo ganha um sentido que se relaciona ao embuste e à astúcia das palavras: de acordo com Detienne (1998: 95), “os *mitos* que fazem séquito à Palavra de ilusão são histórias de sedução”.

Essa noção de *fabula* como “invenção” ficcional também se observa quando Macróbio (V d. C), ao comentar sobre as obras de Menandro, Petrônio e Apuleio, definiu o termo:

As **invenções** [*fabulae*], cujo próprio nome indica a expressão do falso, foram criadas ou apenas para **levar prazer aos ouvidos** ou também para exortar a um bom resultado. **Deleitam** os ouvidos como as comédias que Menandro ou seus imitadores criaram para encenação, ou as narrativas repletas de **ficícios** infortúnios de amantes, das quais o Árbitro muito se ocupou ou com as quais nos admiramos de Apuleio algumas vezes **ter gracejado**. Todo este gênero de **invenções**, que apenas oferece **delícias** aos ouvidos, um tratado de filosofia elimina de seu âmago [e destina] aos berços das amas. (Macr. *Somn.* I, 2, 11-13, grifo nosso).<sup>213</sup>

É interessante notar que o aspecto ficcional da literatura era geralmente associado a um objetivo de o texto gerar deleite. Essa concepção se faz presente também no início das *Metamorfoses* (*Metamorphoseon libri*) de Apuleio, um dos autores citados por Macróbio ao definir o termo *fabulae*: “Eu, porém, nesta narrativa milesiana, desejo te costurar várias **histórias** e muito **deleitar** teus benévolos ouvidos com um espirituoso sussurro.” – *At ego tibi sermone isto Milesio uarias fabulas conseram auresque tuas beniuolas lepido susurro permulceam* (Apul. *Met.* I, 1, grifo nosso). Em comentário programático logo na primeira frase do texto, o narrador caracteriza a obra em questão como um conjunto de fábulas milesianas costuradas e encaixadas na narrativa maior que constitui o romance. As chamadas *fabulae milesiae* eram narrativas curtas e ficcionais, de temática erótica ou sobrenatural e caráter divertido e pouco sério (*lepido susurro*), motivo pelo qual deleitavam os ouvidos. Além disso, era bastante comum que esses temas eróticos fossem tratados de modo irônico, ou então que se efetuasse uma inversão paródica na narrativa.<sup>214</sup> O iniciador do gênero teria sido Aristides de Mileto (II a.C.),<sup>215</sup> e suas fábulas provavelmente foram traduzidas para o latim por Cornélio Sisena (I a.C.).<sup>216</sup> Depois, o gênero foi empregado no *Satyricon*, de Petrônio, e nas *Metamorfoses*, de Apuleio, sob a forma de narrativas encaixadas.

---

<sup>213</sup> *Fabulae*, quarum nomen indicat falsi professionem, aut tantum **conciliandae auribus uoluptatis aut adhortationis quoque in bonam frugem gratia repertae sunt. Auditum mulcent uelut comoediae, quales Menander eiusue imitatores agendas dederunt, uel argumenta fictis casibus amatorum referta, quibus uel multum se Arbiter exercuit uel Apuleium non numquam luisse miramur. Hoc totum fabularum genus quod solas aurium delicias profitetur e sacrario suo in nutricum cunas sapientiae tractatus eliminat.**

<sup>214</sup> Detalhes adicionais acerca das *fabulae milesiae* e sua presença no romance de Apuleio são apresentados por Sandy (2004: 84-86 e 129-131) e Mason (2004: 106-108).

<sup>215</sup> Ov. *Tr.* II, 413-4: “Aristides uniu a si os crimes milesianos, / contudo, Aristides não foi expulso de sua cidade.” – *Iunxit Aristides Milesia crimina secum, / pulsus Aristides nec tamen urbe sua est.*

<sup>216</sup> Ov. *Tr.* II, 443-4: “Sisena traduziu Aristides, e não lhe foi prejudicial / ter inserido torpes gracejos em suas histórias.” – *Vertit Aristiden Sisenna nec obfuit illi / historiae turpes inseruisse iocos.*

Apesar das especificidades da fábula milesiana, nota-se que o termo *fabula* designa, de qualquer modo, narrativas ficcionais, cujo objetivo é gerar deleite. É interessante notar que, ao se referirem às *fabulae*, Macróbio e Apuleio utilizam o mesmo verbo, *(per)mulceo*, com o sentido de deleitar os ouvidos. Também Ovídio, em um trecho aqui já citado (*Tr. II, 357-358: Nec liber indicium est animi, sed honesta uoluptas / plurima mulcendis auribus apta ferens*), afirma que seus versos elegíacos não são expressão do ânimo (*indicium animi*), mas visam ao deleite dos ouvidos (*mulcendis auribus*), empregando, para tal, o mesmo verbo.

Além disso, a definição de Macróbio para *fabula* em muito se aproxima à caracterização dos escritos elegíacos. A elegia amorosa, segundo Nasão, é um “prazer honrado” (*honesta uoluptas*), assim como as *fabulae*, de acordo com Macróbio, foram criadas para levar prazer aos ouvidos (*conciliandae auribus uoluptatis*). Ademais, Macróbio destaca o aspecto fictício (*fictis*) das *fabulae* por meio do mesmo vocábulo com que Nasão caracterizara as aventuras de Ulisses (*Tr. I, 5, 79*) e os seus próprios escritos elegíacos amorosos (*Tr. II, 355*). Também os termos *luisse* e *delicias*, utilizados por Macróbio para definir as *fabulae*, são amplamente empregados por Nasão no contexto da elegia amorosa para designar, respectivamente, o ato de escrever versos repletos de gracejos e os prazeres que são assunto dos poemas.

Diante disso, quando Nasão, ao comparar-se a Ulisses, nega a *fabula* no conteúdo de seus versos, ao mesmo tempo empreende uma negação também do caráter ficcional e ligeiro que caracterizava as elegias amorosas anteriormente escritas. Essa negação busca reforçar a nova natureza da poesia de exílio: ela não visa a deleitar os ouvidos com brincadeiras e jogos ficcionais, mas expressar os verdadeiros sofrimentos experimentados por Nasão, que tenta convencer os leitores/ouvintes de que todos os fatos narrados são a mais pura realidade. Nesse sentido, o eu-poético propõe um novo modo de recepção das elegias de exílio, fundamentado no *tópos* da obra como espelho do autor, isto é, no *liber* como um *indicium animi*, tipo de interpretação anteriormente recusado em *Tr. II, 357*.

Isso é claramente perceptível ao longo de toda a elegia V, 1, em parte já discutida na seção 3 do primeiro capítulo. Logo nos versos iniciais, Nasão alerta que seus escritos são como a sina do poeta (*Tr. V, 1, 3*): uma vez que seu estado é choroso, também chorosos são seus versos (*Tr. V, 1, 5*). Mais à frente, afirma que ele próprio é o assunto de seus poemas, ou seja, são suas vivências no exílio que são postas em verso: “e sou eu próprio o criador de meu drama” – *sumque argumenti conditor ipse mei* (*Tr. V, 1, 10*). Dessa forma, é como se a vida

do poeta fornecesse o assunto para a composição dos poemas, em oposição à perspectiva, anteriormente adotada, de separação entre vida e obra.

A respeito desse verso, Tola (2003: 75) esclarece que o poeta se converte em seu próprio material poético. Além disso, comentando sobre o substantivo *conditor*, afirma que o verbo *condere* contém as ideias de “conservar” e de “resguardar”, as quais constituiriam sua significação primeira, usada por Varrão no *De re rustica* e ao discutir sobre os poetas, que se encontram associados às funções de “criar”, “constituir” e “conservar” (TOLA, 2003: 77). Portanto, além de criar poemas contendo suas desgraças, Nasão também as registra por meio da poesia, de modo a conservar a memória de suas vivências no exílio.

Assim, se Nasão é o assunto de seus poemas, estando exilado o poeta, seus versos são de tristes lamentos. No entanto, segundo o próprio eu-poético, se sua situação for modificada, tornando possível o retorno à pátria, seus poemas serão cheios de alegrias:

*"Quis tibi, Naso, modus lacrimosi carminis?" inquis.  
Idem fortunae qui modus huius erit.  
Quod querar, illa mihi pleno de fonte ministrat  
nec mea sunt, fati uerba sed ista mei.  
At mihi si cara patriam cum coniuge reddas,  
sint uultus hilares simque quod ante fui;  
lenior inuicti si sit mihi Caesaris ira,  
carmina laetitiae iam tibi plena dabo (Tr. V, 1, 35-42).*

“Quando, Nasão, cessarás os lacrimosos poemas?”,  
perguntas. “Quando cessar também minha sina”.  
Ela me fornece em fonte cheia o que cantar,  
e não são minhas, mas de meu fado essas palavras.  
Mas se me devolvesse a pátria e a cara esposa,  
meu rosto seria alegre, e eu o mesmo de antes;  
se for mais branda a ira do invencível César,  
logo te darei poemas cheios de alegria.

Diante do questionamento do amigo a quem se endereça a elegia, sobre quando Nasão parará de compor poemas chorosos, o eu-poético responde que apenas quando cessarem os seus sofrimentos. Afinal, são precisamente eles que fornecem a matéria para o poema. No entanto, esclarece Nasão, se a situação do poeta fosse outra – junto à pátria e à esposa –, também seus versos se modificariam. Ora, essas afirmações manifestam exatamente a perspectiva do livro como um *indicium animi* do autor, antes negada, no que dizia respeito aos escritos de elegia amorosa. Ou seja, assim como os males de Nasão merecem mais crédito que as dificuldades de Ulisses, pois, de acordo com o eu-poético, são reais, e não ficção, também seus poemas são expressão do ânimo do autor.

Em razão dessa leitura proposta e indicada pelo próprio eu-poético em seu enunciado, é fácil compreender por que as interpretações biografistas das obras de exílio foram tão frequentes e numerosas. Até mesmo Veyne (1985: 102) parece “cochilar” ao dizer que

Ovídio é, entretanto, o único dentre nossos três poetas [Propércio, Tibulo e Ovídio] do qual sabemos que teve paixões em sua vida: ele mesmo no-lo diz, muito contra a sua vontade, em seus poemas de exílio, onde, resignando-se a perder o que já estava perdido, confessa o que dificilmente poderia negar.

Nessa perspectiva biográfica, os poemas de exílio seriam, portanto, uma expressão real dos sofrimentos do poeta, ou seja, um *indicium animi*. Exatamente por esse motivo, “os versos de Ovídio exilado são os melhores segundo os ‘analísadores’. O infeliz poeta não pensa absolutamente mais em divertir e brincar; suas elegias não são nada mais que lamentações, súplicas, maldições, petições para obter seu perdão” (VEYNE, 1985: 192). Todavia, o mesmo Veyne (1985: 74), ao discorrer sobre a elegia romana de temática erótica, adota uma postura bastante diferente, que distingue o autor do Ego dos poemas. Assim, considera que “a elegia é uma poesia pseudo-autobiográfica onde o poeta é conivente com seus leitores às custas de seu próprio Ego”. Essa distinção entre arte/poesia e vida é ainda reforçada: “Não podemos remontar dos versos de nossos poetas à sua biografia, porque esses versos não decorrem de sua vida como de uma fonte sob pressão; o modo de criação dessa poesia insincera não é o alívio das emoções de seus autores” (VEYNE, 1985: 101). Nessa passagem, o estudioso parece precisamente negar que as elegias sejam uma expressão sincera das emoções de seu autor.

Parece-nos, todavia, que tal perspectiva se aplica também à poesia de exílio ovidiana, ainda que Veyne tenha afirmado o contrário. Apesar das constantes reiterações do eu-poético dos *Tristia*, no âmbito do enunciado, acerca da veracidade dos fatos narrados, o próprio texto desmente-se a si mesmo, bem ao modo do gênero elegíaco, e os versos dos *Tristia*, enquanto elegia (mesmo se de exílio, e não elegia erótica), são extremamente irônicos. Por exemplo, na mencionada elegia I, 5, Nasão distingue-se de Ulisses ao dizer que seus males são reais, ao passo que os do herói homérico fundam-se na ficção. Entretanto, essa asserção é feita após um longo trecho de comparações entre ambas as personagens, no qual o próprio eu-poético assume uma máscara de herói épico (mas às avessas) e, nesse sentido, iguala-se (negativamente) a Ulisses. Ora, se as desventuras de Nasão adquirem escala épica, e o eu-poético se apresenta como (anti)-herói, os fatos por ele narrados passam a pertencer não ao âmbito do verdadeiro, mas sim do ficcional, assim como as aventuras de Ulisses. Sob esse

aspecto, aquilo que Nasão nos apresenta como realidade demonstra-se, no próprio texto, uma “realidade” incrível e pouco digna de crédito.

### 2.2.1. Uma realidade incrível

Nasão, em diversos momentos em que comenta sobre as dificuldades sofridas no exílio, tenta obter a confiança e a credibilidade de seu leitor acerca dos fatos narrados e das dificuldades e sofrimentos enfrentados nos confins do mundo. De acordo com Williams (2007: 35), dentre as táticas para a obtenção da confiança do leitor, destacam-se a ênfase na experiência pessoal do eu-poético (Nasão afirma que ele próprio viu aquilo que conta) e as constantes reivindicações do eu-poético de estar contando a verdade. Essa reafirmação de que os fatos narrados são verdadeiros é nitidamente observada quando o eu-poético, interpelando seu amigo, diz ser uma testemunha digna de segura confiança:

*Vix equidem credar, sed, cum sint praemia falsi  
nulla, ratam debet testis habere fidem* (Tr. III, 10, 35-6, grifo nosso).

Decerto, a custo me crearias, mas, quando ganho algum  
há na mentira, a testemunha **deve ser digna de segura confiança.**

*Quod magis ut liqueat, neue hoc ego fingere credar,  
ipse uelim poenas experiare meas* (Tr. III, 11, 73-4, grifo nosso).

Para que isso fique bem claro, **e não creias que o invento,**  
eu bem queria que tu próprio suportasse minhas penas.

No segundo trecho, por sua vez, Nasão nega *fingere* aquilo que expõe em seus versos. Ou seja, suas dificuldades e sofrimentos não são invenções fictícias, mas correspondem à realidade. Porém, essa credibilidade tão reafirmada é minada, no próprio texto, pelos exageros e alusões a modelos e à tradição literária. A descrição dos infortúnios do eu-poético, por exemplo, é expressa por hipérboles, que apresentam os males de Nasão como incontáveis:

*Scire meos casus si quis desiderat omnes,  
plus quam quod fieri res sinit ille petit.  
Tot mala sum passus quot in aethere sidera lucent  
paruaque quot siccus corpora puluis habet;  
multaque credibili tulimus maiora ratamque,  
quamuis acciderint, non habitura fidem;  
pars etiam quaedam mecum moriatur oportet  
meque uelim possit dissimulante tegi* (Tr. I, 5, 45-52, grifo nosso).

Se alguém deseja saber todos os meus infortúnios,  
exige mais do que é permitido fazer.  
Tantos males sofri quantas são as estrelas que luzem no éter  
e quanto a seca areia possui grãos;  
suportei muito mais do que se pode crer,  
e, embora tenha ocorrido, não será digno de segura confiança.  
Uma parte ainda convém que morra comigo,  
e eu, fingindo esquecimento, quisera poder ocultá-la.

A enorme quantidade de males enfrentados por Nasão corresponde ao número de estrelas ou grãos de areia, o que os torna inumeráveis e, portanto, impossibilita que o eu-poético os narre todos ao amigo a quem endereça a elegia. Em meio a essa descrição hiperbólica, que amplifica os infortúnios, o próprio eu-poético nota que suas afirmações são pouco críveis. Ele diz ter sofrido mais do que o *credibili* (“crível”) e que suas experiências não serão dignas de segura confiança (*non habitura fidem ratam*).<sup>217</sup> É interessante notar que o termo *fides* aqui empregado já havia sido usado na elegia III, 12 dos *Amores*, que comentamos anteriormente, para fazer referência ao fato de que as palavras do poeta não estão atadas à verdade histórica (*historica fide*). Trata-se, portanto, de um conceito importante para a compreensão do pacto ficcional estabelecido entre texto e leitor. Assim, nos *Amores*, na medida em que fora atribuída *fides historica* aos versos elegíacos, o eu-poético alerta seus leitores/ouvintes sobre a inexistência de *fides* nas palavras dos poetas. Nos *Tristia*, pelo contrário, Nasão assinala que, por mais que todas as coisas narradas tenham de fato acontecido (*acciderint*), suas palavras parecerão carecer de *fides*. Em razão disso, o eu-poético reitera, a todo instante, a veracidade dos acontecimentos e dos fatos vivenciados na situação de exílio.

Não obstante, os exageros expressos minam essa credibilidade. A esse respeito, Carrara (2005: 25) afirma que as hipérboles contribuem para o caráter dual da poética de exílio ovidiana: “Todo exagero significa, em essência, um afastamento da realidade. Nos *Tristia*, esse afastamento tem a função precípua de enfatizar o sofrimento do eu-lírico, dando uma dimensão mítica à condição do exilado”. Assim, as hipérboles acabam por transportar para o âmbito da ficção aquilo que o eu-poético apresenta como realidade. Na elegia em questão (*Tr.* I, 5), esse afastamento da realidade será corroborado pelas comparações, na sequência do poema, entre Nasão e Ulisses, o que transfere o eu-poético dos *Tristia* para o

---

<sup>217</sup> Albrecht (1981: 209), ao comentar sobre as *Metamorfoses*, descreve um procedimento que pode ser perfeitamente aplicado às afirmações presentes nos *Tristia* a respeito da credibilidade do leitor: “o poeta previne uma objeção do leitor, principalmente quando a inverossimilhança do mito poderia provocar no público a descrença.” – *le poète prévient une objection du lecteur, surtout quand l'invraisemblance du mythe pourrait provoquer le public à ne pas y ajouter foi.*

universo épico.<sup>218</sup> Antes, porém, de iniciar propriamente as comparações entre as duas personagens, o eu-poético já adota um tom épico:

*Si uox infragilis, pectus mihi firmissus aere  
pluraque cum linguis pluribus ora forent,  
non tamen idcirco complecterer omnia uerbis  
materia uires exuperante meas (Tr. I, 5, 53-56).*

Se eu tivesse inquebrantável voz, peito mais firme que o bronze,  
múltiplas bocas com múltiplas línguas,  
nem por isso, todavia, com palavras tudo abarcaria;  
a matéria suplanta minhas forças.

A impossibilidade de narrar os eventos, mesmo possuindo-se peito firme, cem línguas ou cem bocas, é um *tópos* característico da poesia épica. Isso é claramente perceptível pela presença desse mesmo *tópos* em passagens de Virgílio e, antes dele, também em versos de Homero:

*Non ego cuncta meis amplecti uersibus opto;  
non, mihi si linguae centum sint oraque centum,  
ferrea uox [...] (Virgílio, Geórg. II, 42-44).*

Não desejo a tudo abraçar com meus versos;  
não, mesmo se eu tivesse cem línguas, cem bocas  
e uma voz férrea [...].

*Non, mihi si linguae centum sint oraque centum,  
ferrea uox, omnis scelerum comprehendere formas,  
omnia poenarum percurrere nomina possim (Virg. Aen. VI, 625).*

Mesmo se eu tivesse cem línguas, cem bocas  
e uma voz férrea, não poderia abranger todas as formas de crimes,  
nem enumerar todos os nomes dos castigos.

Da multidão não direi coisa alguma, nem mesmo os seus nomes,  
nem que tivesse dez bocas e dez, também línguas tivesse,  
voz incansável e forte, e de bronze infrangível o peito,  
se vós, ó Musas, nascidas de Zeus portador da grande égide,  
não me quisésseis nomear os que os campos de Troia pisaram.  
(Hom. *Il.* II, 488-92, trad. de C. A. Nunes).

O emprego de um *tópos* originalmente épico<sup>219</sup> na elegia I, 5 dos *Tristia* lhe confere um tom e uma atmosfera também épicos, os quais serão corroborados, na sequência, pela

---

<sup>218</sup> Nesse sentido, de acordo com Williams (2007: 109), “quando nossas experiências são postas em competição com *exempla* míticos, acabamos por ficcionalizar a própria vida.” – [...] *when our experiences are set in immediate competition with them [mythical exempla] we can easily find ourselves fictionalizing our own lives.*

comparação entre Nasão e Ulisses. É interessante observar, nesse sentido, que o *tópos* responsável por criar essa ambientação épica é precisamente de origem homérica, assim como a personagem à qual Nasão se compara. Porém, transposto para os *Tristia*, esse *tópos* da impossibilidade de narrar os acontecimentos não se vincula tanto ao fato de o assunto épico ser grandioso por demasiado (tornando necessária, portanto, a intervenção da Musa), mas sim ao fato de os sofrimentos do eu-poético no exílio possuírem uma dimensão épica e, sob esse aspecto, serem inenarráveis em âmbito elegíaco. Por isso, a matéria que deveria ser exposta suplanta as forças de Nasão. Diante disso, nota-se que a situação do eu-poético exilado é transportada para o universo épico. Ora, são exatamente essas histórias épicas, como as de Ulisses, que serão posteriormente, nessa mesma elegia, caracterizadas como ficções por Nasão. No entanto, se as desventuras do eu-poético são descritas como épicas, também elas assumiriam caráter ficcional.

Assim, a veracidade e o estatuto de real daquilo que é exposto por Nasão são colocados em xeque pelo próprio texto, que mina a credibilidade do leitor por meio das alusões literárias e também das hipérboles. Na elegia IV, 1, novamente o eu-poético apresenta seus infortúnios como inumeráveis:

*Meque tot aduersis cumulant quot litus arenas  
quotque fretum pisces ouaque piscis habet.  
Vere prius flores, aestu numerabis aristas,  
poma per autumnum frigoribusque niues  
quam mala quae toto patior iactatus in orbe,  
dum miser Euxini litora saeua peto (Tr. IV, 1 55-60).*

Fazem minhas adversidades tantas quanto as areias da praia,  
os peixes do mar e as ovas dos peixes.  
Antes contarás flores na primavera, espigas no verão,  
frutos no outono e no frio flocos de neve,  
que os males que sofro lançado por todo orbe,  
ao buscar, desventurado, as praias cruéis do Euxino.

No primeiro dístico, ocorrem elementos da natureza, como os peixes e suas ovas, que apontariam, segundo Bonvicini (1999: 358), para a paisagem do exílio. O mais notável, no

---

<sup>219</sup> Esse *tópos* já parecia estar fixado na literatura latina à época de Ovídio, conforme demonstram outros empregos que o poeta faz em algumas de suas obras anteriores: Ov. *Ars* I, 435-6 (“Para contar as condenáveis artes das cortesãs, não me sejam suficientes dez bocas, com igual número de línguas” – *Non mihi, sacrilegas meretricum ut persequar artes, / Cum totidem linguis sint satis ora decem*); Ov. *Fast.* II, 119-20 (“Agora eu gostaria de ter mil vozes e o teu peito, ó Meônida, pelo qual Aquiles foi lembrado” – *Nunc mihi mille sonos, quoque est memoratus Achilles / uellem, Maeonide, pectus inesse tuum*); Ov. *Met.* VIII, 533-5 (“Nem se um deus me tivesse dado cem bocas ressoantes com suas línguas, engenho capaz e o Hélicon seguro, eu poderia contar as tristes preces das irmãs” – *Non mihi si centum deus ora sonantia linguis / ingeniumque capax totumque Helicon dedisset, / tristia persequerer miserarum dicta sororum*).

entanto, é que esses dois versos se estruturam em uma espécie de gradação, que se inicia nas areias da praia, passa para os peixes do mar e, por fim, para as ovas dos peixes. É como se um elemento se desdobrasse a partir do outro, numa multiplicação ininterrupta, cujo resultado – incontável – corresponderia ao número de adversidades enfrentadas por Nasão. Isso é reforçado pelo poliptoto *pisces/piscis*, na medida em que a multiplicação da palavra no texto parece ilustrar a multiplicação dos males do eu-poético.

O dístico seguinte, reforçando as ideias expostas anteriormente, acumula quatro *adynata*. Assim, a fim de expressar a impossibilidade de enumerar seus infortúnios, Nasão afirma, por exemplo, ser mais fácil contar as flores na primavera (algo que já seria inumerável). Os *adynata* apresentados recobrem as quatro estações do ano, vinculando a cada uma delas um elemento que seria incontável, devido à sua enorme quantidade, na mencionada época – espigas no verão, flocos de neve no inverno, frutos no outono e flores na primavera. Esse recurso retórico contribui, portanto, para a amplificação dos infortúnios de Nasão. Porém, ao mesmo tempo, o exagero de sofrimentos, exatamente por seu caráter hiperbólico, beira a irrealdade e torna-se pouco crível para o leitor. Como se consciente disso, pouco depois, o eu-poético assegura a veracidade de suas desventuras:

*Vtque neque insidias capitisque pericula narrem,  
uera quidem, ueri sed grauiora fide,  
uiuere quam miserum est inter Bessosque Getasque  
illum qui populi semper in ore fuit!* (Tr. IV, 1, 65-8, grifo nosso).

Embora eu não narre ardis e perigos à minha vida,  
**bem reais, mas mais penosos do que se crê real,**  
quão infeliz é viver entre bessos e getas  
quem sempre esteve na boca do povo!

Nasão esclarece que os males enfrentados são verdadeiros (*uera*), aspecto inclusive reforçado pela partícula afirmativa *quidem* (“de verdade”, “seguramente”). Nesse sentido, o eu-poético defende que as situações vividas no exílio são isentas de ficção e correspondem à realidade. Não obstante, pelo fato de os males serem tantos e tão penosos, eles mais se aproximam no plano do irreal. O próprio eu-poético o sabe e diz que, em razão disso, não irá narrar todos os ardis e perigos enfrentados (ainda que ele o faça com bastante frequência). Além disso, Nasão tenta minimizar a impressão de irrealdade por meio da reafirmação da verdade dos fatos. A esse respeito, é interessante salientar que novamente se emprega o termo *fides* para a realização de reflexões acerca do caráter verídico (ou ficcional) dos versos.

O que se verifica nas passagens analisadas é que Nasão, a personagem-poeta que foi exilada de Roma, uma figura construída literariamente e, por isso mesmo, ficcional, é transportada no texto para um outro plano ficcional, o do universo mítico. Pode-se distinguir nos *Tristia*, em primeiro lugar, um universo ficcional verossímil, que se sustenta na ilusão de realidade daquilo que se narra nas elegias. Assim, vários dos elementos e informações presentes na obra poderiam ter uma existência extratextual: um poeta exilado de Roma, um exílio na cidade de Tomos, a presença de povos bárbaros nos limites do Império... Todavia, uma vez inseridos na obra literária, tais elementos adquirem um estatuto ficcional. A prova de seu caráter verossímil e da ilusão de realidade por eles engendrada consiste no fato de os *Tristia* terem sido lidos biograficamente durante muito tempo. Portanto, nesse primeiro plano ficcional, encontra-se a história de uma personagem-poeta, Nasão, que, expulso de Roma, narra suas desventuras em Tomos, local bárbaro designado para o exílio. É o âmbito em que se constrói uma autobiografia literária da personagem-poeta: Nasão era célebre em Roma e escrevia poesia elegíaca amorosa. Entretanto, o excesso de gracejos e brincadeiras em uma de suas obras, a *Ars amatoria*, lhe custou a condenação ao exílio em Tomos, cidade antípoda de Roma, tomada pela barbárie e distante da Urbe civilizada e refinada.

Por sua vez, num segundo âmbito ficcional, rompe-se a ilusão de realidade gerada no primeiro, uma vez que essa personagem-poeta é transportada para o universo mitológico e irreal, ao se igualar a Ulisses ou a Eneias. Nesse novo plano, os fatos da “vida” de uma personagem-poeta tornam-se aventuras e desventuras de escala épica, e Nasão poeta transforma-se também em Nasão herói: “o poeta se transforma em herói imortalizado por seu próprio canto, usando o poder eternizador da poesia” (DELPEYROUX, 1993: 186).<sup>220</sup>

## 2.2.2. Mútuas interferências da arte e da vida

Conforme já discutimos, há diversas passagens nos *Tristia* em que o eu-poético, ao comentar sobre seus versos de elegia amorosa, empreende uma distinção entre a vida do poeta e as obras por ele escritas. Apesar dessa separação, o que se verifica na história da personagem-poeta Nasão, a partir da autobiografia literária construída nos *Tristia*, é

---

<sup>220</sup> *Le poète se transforme lui-même en héros immortalisé par son propre chant, usant du pouvoir éternisant de la poésie.* É necessário, todavia, fazer uma ressalva quanto às afirmações de Delpyroux (1993), uma vez que, em seu artigo, a estudiosa designa por “poeta” o próprio autor-empírico, sem distinguir uma “personagem-poeta” construída na obra, como nos parece preferível. Desse modo, quando aqui a citamos, propomos uma pequena adaptação: a compreensão do termo “poeta” como fazendo referência à personagem-poeta, uma imagem construída no próprio texto, e não ao autor-empírico Públio Ovídio Nasão.

justamente o contrário. Vida e arte aparecem conectadas, e são mútuas as interferências entre esses dois âmbitos. Primeiro, a *arte* de Nasão interferiu em sua “vida”,<sup>221</sup> visto que seus poemas foram uma das causas do exílio. Depois, a “vida”, com os sofrimentos e dificuldades enfrentadas no exílio, passou a fornecer matéria para a arte. Observa-se, assim, que em um plano intraliterário, a vida da personagem-poeta Nasão está estreitamente ligada à sua poesia.

As relações entre vida e arte são bastante exploradas na elegia V, 12, na qual o eu-poético atribui a causa do exílio às Musas que inspiraram seus versos amorosos:

*Pace, nouem, uestra liceat dixisse, Sorores:  
uos estis nostrae maxima causa fugae,  
utque dedit iustas tauri fabricator aeni,  
sic ego do poenas artibus ipse meis (Tr. V, 12, 45-8).*

Com vossa permissão, nove Irmãs, eu diria:  
sois a causa maior de meu desterro.  
Como o construtor do brônzeo touro sofreu justas penas,  
assim eu próprio sofro as penas de minha arte.

A passagem constitui um claro exemplo da interferência da poesia na vida do poeta: as nove Irmãs, metonímia para a poesia, são consideradas a causa maior do desterro (*nostrae maxima causa fugae*). Sob esse aspecto, a poesia interferiu a tal ponto na vida de Nasão, que foi responsável por causar uma mudança significativa nela: a expulsão de Roma e a ida para o exílio. Já o segundo dístico, introduz um *exemplum* mitológico do artista prejudicado pela própria arte, o qual ilustra precisamente a situação de Nasão, poeta lesado por seus poemas.

Perilo era conselheiro de Fálaris, tirano da Sicília, e havia construído um touro de bronze, com o qual presenteou o rei. Segundo o inventor, sua obra era não apenas bela, mas também útil, pois o rei poderia introduzir no touro os prisioneiros que quisesse matar, assando-os vivos no interior. Diante disso, Fálaris, desejoso de testar a obra, coloca o seu próprio inventor, Perilo, no interior do touro, para ser morto. Assim, a própria obra causou a ruína de seu criador, do mesmo modo que os versos amorosos de Nasão causaram seu desterro, referido metaforicamente como uma morte: “Ah, quisera eu ter feito pó daquela minha *Arte*, / que arruinou seu mestre desprevenido!” – *Sic utinam, quae nil metuentem tale magistrum / perdidit, in cineres Ars mea uersa foret!* (Tr. V, 12, 67-8).

A *Ars amatoria*, portanto, é a obra que causou a destruição de seu próprio inventor, pois os ensinamentos amorosos nela contidos prejudicaram o próprio *magister amoris*

---

<sup>221</sup> Trata-se, evidentemente, da vida de uma personagem-poeta Nasão, que é possível de se reconstruir num âmbito intraliterário, a partir das próprias obras. Não nos referimos aqui à vida do autor-empírico Públio Ovídio Nasão.

(“mestre de amor”). Nesse sentido, merece destaque o emprego do verbo *perdo*, uma vez que ele pode significar não só “perder” ou “arruinar”, mas também “matar”. Ou seja, assim como o touro matou Perilo assado em seu interior, os versos mataram Nasão metaforicamente com o exílio.

Como contrapeso a essa interferência da arte na vida, observa-se nos poemas dos *Tristia* também a interferência da vida na arte, pois são os males vividos por Nasão exilado que passaram a constituir a matéria das elegias. Assim, configura-se nos *Tristia* uma espécie de poética, segundo a qual são os sofrimentos e a catástrofe que engendram a poesia:

*Si tamen ex uobis aliquis tam multa requiret  
unde dolenda canam, multa dolenda tuli.  
Non haec ingenio, non haec componimus arte:  
materia est propriis ingeniosa malis (Tr. V, 1, 25-8, grifo nosso).*

Se algum de vós, porém, perguntar por que canto  
muitas dores, muitas dores tolerei.  
Não as compus com **engenho**, tampouco com arte:  
a matéria **se engendra** nos meus males.

O trecho acima, já discutido na seção 3 do primeiro capítulo, nega o *ingenium* ao poeta e o transfere para os males por ele sofridos. Ou seja, o eu-poético exilado apresenta como origem de seus versos os infortúnios que sofreu no exílio, os quais tornam a matéria *ingeniosa* (termo que possui a mesma raiz de *ingenium*). Sob essa perspectiva, são precisamente os males vivenciados que estimulam a habilidade criadora e possibilitam a criação artística do poeta.

Essa mesma poética pode ser observada no *exemplum* mitológico de um outro inventor, que, diferentemente de Perilo, foi salvo pela própria arte. Dédalo, exilado em Creta e impedido pelo rei Minos de sair dessa ilha, encontra nos próprios sofrimentos a matéria para obter sua fuga. Assim, é a sua desgraça como exilado que o impulsiona a construir as asas que possibilitarão a fuga da ilha. Curiosamente, essa poética se manifesta em um painel mitológico do livro II da *Ars amatoria*, precisamente a obra que fora indicada por Nasão como causa de seu exílio:

*Quod simul ut sensit, “nunc, nunc, o Daedale”, dixit:  
“materiam, qua sis ingeniosus, habes” (Ov. Ars II, 33-34, grifo nosso).*

Logo que percebeu isso, disse: “Agora, Dédalo, agora  
**tens matéria para seres engenhoso”.**

“*Sunt mihi naturae iura nouanda meae.*”  
***Ingenium mala saepe mouent: quis crederet umquam***  
*aerias hominem carpere posse uias?* (Ov. *Ars II*, 42-44, grifo nosso).

“Devo inovar as leis da minha natureza”.  
**Os males amiúde movem o engenho:** quem um dia creria  
poder o homem tomar caminhos no ar?

A passagem, de cunho metaliterário, propõe uma reflexão sobre o fazer artístico de Dédalo ao construir as asas, mas também sobre o fazer poético na *Ars amatoria*, conforme indica o emprego de termos do léxico literário, como *materiam* e *ingenium*. Ora, o trecho, na verdade, anuncia a poética segundo a qual situações adversas fornecem “matéria” à atividade criadora. No plano do mito, os males permitiram a Dédalo inovar sua natureza humana, metamorfoseando-se em pássaro ao criar as asas. Já no plano metaliterário, a inovação resulta da invenção do novo gênero que é a poesia didático-elegíaca da *Ars amatoria*.<sup>222</sup>

Se considerada em paralelo com a passagem dos *Tristia* anteriormente citada, percebe-se que, enquanto os males sofridos por Dédalo permitiram a criação das asas, os males sofridos por Nasão exilado fornecem-lhe matéria aos seus poemas dos *Tristia*. Dessa forma, em ambas as situações, a desgraça se apresenta como estímulo à atividade criadora. Sob esse aspecto, observa-se que, mesmo na poesia de exílio, mantém-se um elemento da poética elegíaca típica: a ideia de que as dores e sofrimentos são o “alimento” da poesia.<sup>223</sup> Com efeito, na elegia amorosa, o amor é constantemente vinculado à dor e ao sofrimento. Segundo Conte (1994: 40), os momentos de satisfação presentes na elegia são imediatamente contrariados pela decepção e pela amargura, de modo que o gênero flutua entre a esperança e o desespero, a exaltação e o abatimento. Diante disso, o amante elegíaco frequentemente manifesta em seus versos um desejo de libertar-se da servidão amorosa, por meio do *tópos* da recusa do amor (*renuntiatio amoris*). Todavia, trata-se de um impulso vão, uma vez que o fim dos sofrimentos e a libertação do amor causariam também o fim da própria poesia:

O código da elegia também exige que o amante-poeta seja um paciente relutante em ser curado: ele ama seu sofrimento não apenas como substância, mas, acima de tudo, como a própria condição da escrita de sua

---

<sup>222</sup> Detalhes sobre o gênero híbrido da *Ars amatoria* e o caráter metaliterário da digressão sobre Dédalo são apresentados por Sharrock (1994: 87-195) e Trevizam (2014: 101-130).

<sup>223</sup> Na verdade, as elegias de exílio mantêm mais de uma semelhança com a elegia amorosa romana. Além da forma métrica e da temática de lamento, elas se caracterizam pela mistura de dados “autobiográficos” (por exemplo, o nome do poeta é dado ao eu-poético; são mencionados fatos históricos possivelmente testemunhados pelo autor) com outros de natureza nitidamente literária.

poesia, pois viver sem o sofrimento amoroso significaria que o poeta ficou sem palavras, não mais um poeta (CONTE, 1994: 41).<sup>224</sup>

Assim, na poesia elegíaca amorosa, por mais que o eu-poético amante elegíaco deseje obter sua amada e, desse modo, pôr fim aos seus sofrimentos, ele não a alcança, visto que a realização desse desejo implicaria o fim da poesia – não haveria mais dores a serem cantadas. De modo similar, o eu-poético dos *Tristia* constantemente implora a Augusto o fim de seu exílio, sem, no entanto, ser atendido. Na verdade, o fim do exílio também implicaria o fim de sua poesia – igualmente, não mais haveria males a serem cantados.

É notável, além disso, que, tanto no trecho da *Ars* quanto no dos *Tristia* citados, fazem-se presentes os mesmos termos *ingenium*, *ingeniosus* e *mala*. Na *Ars*, são os *mala* que movem o *ingenium* de Dédalo, fornecendo-lhe a matéria para se tornar *ingeniosus*. Assim, os males fomentam a atividade criadora do inventor. Nos *Tristia*, por sua vez, Nasão vê-se desprovido de *ingenium*, e os versos, segundo o eu-poético, são engendrados diretamente dos males por ele sofridos. Sob esse aspecto, os poemas não seriam resultado da atividade criadora de Nasão, mas sim a transposição dos males vividos para o texto. Ou seja, trata-se da vida que interfere na arte.

Diante disso, é possível notar um percurso (meta)poético nas obras ovidianas, por meio do qual são problematizadas as relações entre vida e poesia. De início, nas elegias amorosas, Nasão separa vida e arte, conforme observamos na elegia III, 12 dos *Amores*. Inclusive, essa será a perspectiva adotada pelo eu-poético para interpretar suas elegias amorosas, mesmo quando discute sobre elas na poesia dos *Tristia*. No entanto, é interessante perceber que, uma vez que a arte interferiu na vida e os poemas amorosos foram causa do desterro, de modo a anular a separação entre os dois âmbitos, também a postura do eu-poético quanto à interpretação de seus versos foi modificada. Assim, torna-se comum na perspectiva do eu-poético dos *Tristia* a ideia de que a arte é influenciada pela vida, isto é, que a matéria da poesia é a própria vida do poeta. De um modo ou de outro, no entanto, observa-se um ponto em comum entre esses dois tipos de leituras propostas: criar uma imagem positiva de si mesmo, algo extremamente apropriado à situação de apologia dos *Tristia*. Por um lado, isso ocorre pela separação entre vida e elegia (canto de homens “desregrados”, no contexto da elegia amorosa); por outro, pela aproximação da vida a um lamento, que é apresentado como “real” e “injusto”, na medida em que o exílio é representado como uma pena imerecida.

---

<sup>224</sup> *The code of elegy also demands that the lover-poet be a patient reluctant to be cured: he loves his suffering not only as the substance but above all as the very condition of his poetry-writing, for to live without the suffering of love would mean that the poet remained wordless, no longer a poet.*

### 2.2.3. A elegia IV, 10: uma autobiografia literária

Além da constante ênfase na experiência pessoal do eu-poético e da sua alegação contínua de que aquilo que narra em seus versos corresponde à verdade, outro procedimento empregado nos *Tristia* para garantir a credibilidade do leitor consiste em inserir nas elegias informações de caráter aparentemente autobiográfico. O melhor exemplo disso é a elegia IV, 10, que se apresenta, segundo Bonvicini (1999: 390), como uma *sphragis*, isto é, uma espécie de assinatura do poeta ou “sinal da paternidade da obra expressamente traçado no início, ou mais frequentemente, no fim de uma coletânea”,<sup>225</sup> no caso, o livro IV dos *Tristia*. A estudiosa (1999: 391) alerta, além disso, que o procedimento de concluir uma obra com uma autoapresentação era comum em âmbito helenístico e também entre os próprios latinos (Hor. *Ep.* I, 20 e *Carm.* III, 30; Prop. *El.* I, 22; Ov. *Am.* III, 15).

Desse modo, nessa elegia, o eu-poético dos *Tristia* menciona sua cidade natal, Sulmona de águas frescas (IV, 10, 3-4); sua época de nascimento (v. 5-6); a pertença à ordem equestre (v. 7-8); o fato de ter tido um irmão (v. 9-10); sua formação e estudos no âmbito da retórica (v. 15-18); seu *cursus honorum* (v. 33-36); sua amizade com outros poetas (v. 41-52); suas três esposas e sua família (v. 69-80); sua ruína e ida para o exílio (v. 95-114). Informações dessa natureza, que apontam para aspectos particulares da vida, tendem a estabelecer um pacto com a realidade, já que atribuem um efeito de verdade ao texto.

No entanto, por mais que tais informações possam se vincular à vida do autor-empírico, uma vez inseridas em poesia elegíaca, elas deixam de pertencer ao plano da realidade para integrar o texto literário. Nesse sentido, convém lembrar a colocação de Volk (2010: 22), de que, “em suas obras, Ovídio-autor cria uma personagem Ovídio-*persona*, uma figura que compartilha diversas características com seu criador, mas permanece ela própria uma personagem”. Além disso,

a autobiografia não é (e não pode ser) um mero discurso direto do escritor sobre si mesmo, pronunciado no interior do evento da vida vivida. [...] o escritor precisa se posicionar axiologicamente frente à própria vida, submetendo-a a uma valoração que transcenda os limites do apenas vivido. Para isso, [...] precisa dar a ela um certo acabamento, o que ele só alcançará se distanciar-se dela, se olhá-la de fora, se tornar-se um outro em relação a si mesmo (FARACO, 2005: 43).

---

<sup>225</sup> [...] *segno della paternità dell'opera espressamente tracciato all'inizio, o più spesso alla fine della raccolta.*

Sob esse aspecto, é interessante notar que o eu-poético dos *Tristia*, mais do que expor a autobiografia de um autor, empreende a autobiografia de uma personagem-poeta, de uma imagem de autor construída no interior da própria obra. Isso é insinuado desde o primeiro verso, em que Nasão se apresenta como poeta elegíaco: “Aquele que eu fui, versejador de tenros amores” – *Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum* (v. 1). A leitura imediata desse verso, com o verbo *sum* no pretérito perfeito, gera uma primeira impressão de que Nasão foi um poeta elegíaco, mas, depois de exilado, não mais o é, dado que o verbo no *perfectum* indica uma ação terminada. No entanto, o verso seguinte é introduzido por uma oração relativa com verbo no presente: “que lê” (*quem legis*), de modo que o epíteto “versejador de tenros amores” passa a se estender também a Nasão exilado. Assim, mesmo que na poesia de exílio não sejam cantados os tenros amores típicos da poesia elegíaca amorosa (daí o emprego de *fuerim*), os *Tristia*, a começar pelo metro, são elegia (por isso, o uso de *legis* no presente). Além disso, o próprio eu-poético também se inclui na tradição de poetas elegíacos, ao apresentar-se como o quarto dos elegíacos: “Ele [Tibulo] foi teu sucessor, ó Galo, Propércio o dele, / deles fui o quarto na série dos anos.” – *Successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi, / quartus ab his serie temporis ipse fui* (Tr. IV, 10, 53-4).

Nesse sentido, mesmo algumas das informações que inicialmente apontariam para um efeito de realidade podem, também elas, ser vistas como pertencentes ao universo elegíaco e, portanto, literário. Por exemplo, Nasão diz-se pertencente à ordem dos cavaleiros. Parece não ser mero acaso ou coincidência o fato de os outros poetas elegíacos, Tibulo e Propércio, pertencerem a essa mesma classe.<sup>226</sup> O fato de ser cavaleiro é bastante adequado à ideologia que perpassa o gênero elegíaco. Por um lado, pertencendo a essa classe, de condição financeira próspera, era possível dedicar-se ao *otium* poético, marcado pela recusa dos encargos e da vida pública e pelo refúgio na vida privada. Por outro, segundo a ideologia elegíaca, a negação da atividade política e dos encargos grandiosos de uma carreira repleta de honras, algo naturalmente esperado de pessoas de boa condição social, como os cavaleiros, contribui para a configuração da *recusatio* característica do gênero. Sob esse aspecto, poderíamos pensar até mesmo em um *tópos* do poeta elegíaco como cavaleiro.

Outro elemento tipicamente elegíaco que, no poema, vincula-se a um efeito de realidade consiste na afirmação do eu-poético de que começou a escrever poesia ainda jovem: “Quando primeiro li ao povo poemas juvenis, / a barba me fora feita uma ou duas vezes” –

---

<sup>226</sup> Conte (1999: 326) afirma que a família de Tibulo, de boa condição financeira, pertencia à ordem equestre: *His well-to-do family belonged to the equestrian order*. Igualmente, também a família de Propércio era de boa condição financeira e da ordem equestre: *His family was well-to-do and of equestrian rank* (CONTE, 1999: 331).

*Carmina cum primum populo iuuenalia legi, / barba resecta mihi bisue semelue fuit* (Tr. IV, 10, 57-8). A inicial credibilidade do leitor quanto à apresentação pelo eu-poético da época em que começara a escrever poesia é, no pentâmetro, rompida pelo exagero: Nasão seria a tal ponto jovem, que mal teria barba. Sabe-se, porém, que as primeiras obras ovidianas são datáveis não antes de 20 a.C. (CONTE, 1999: 340-1), ano em que Ovídio já contaria com, pelo menos, vinte e três anos. Diante disso, a afirmação de Nasão não pode ser atribuída literalmente ao autor-empírico. Na verdade, ela parece expressar o *tópos* da elegia como poesia da juventude.<sup>227</sup> Nesse sentido, observa-se novamente aqui que as informações que poderiam ser tomadas como realidade de um autor-empírico dizem respeito a uma personagem-poeta elegíaco.

Desse modo, nota-se que, na elegia IV, 10, abundam elementos que, embora por vezes interpretados como informações autobiográficas, demonstram, na verdade, caráter literário e, mais especificamente, pertença ao gênero elegíaco. Isso é perceptível, por exemplo, na recusa do eu-poético de se tornar senador romano e assumir um encargo político importante:

*Curia restabat: clauī mensura coacta est.  
Maius erat nostris uiribus illud onus;  
nec patiens corpus nec mens fuit apta labori,  
sollicitaeque fugax ambitionis eram;  
et petere Aoniae suadebant tuta sorores  
otia iudicio semper amata meo* (Tr. IV, 10, 35-40).

Restava a Cúria: restringiu-se a medida do laticlavo.  
Era um peso maior que as minhas forças;  
nem firme era o corpo, nem a mente, apta ao esforço,  
e eu fugia da inquieta ambição;  
as irmãs aônias aconselhavam-me a buscar  
os calmos ócios, sempre amados por meu juízo.

De acordo com Boucher (1965: 17), o ideal elegíaco se opõe às tendências ativas da vida romana, e essa posição é, além disso, um dos temas elegíacos mais constantes. Sob essa perspectiva, o modo de vida elegíaco caracteriza-se por uma espécie de incivismo, uma atitude passiva, em contraste com a busca incansável por glória, honras e riquezas (1965: 18). Daí a recusa dos elegíacos à guerra, ao dinheiro e à carreira política. Esse último aspecto fica bastante claro no trecho dos *Tristia* citado acima. Nasão caracteriza-se fisicamente como um

---

<sup>227</sup> Segundo Boucher (1965: 28), que aborda mais especificamente a elegia properciana, “o caráter provisório da vida elegíaca está de acordo com certas licenças concedidas à juventude, e Propércio precisa bem que ele é o poeta da juventude e que a elegia é a poesia da sua juventude.” – *Le caractère provisoire de la vie élégiaque est en accord avec certaines licences concédées à la jeunesse et Propertius précise bien qu’il est le poète de la jeunesse et que l’élégie est la poésie de sa jeunesse.*

elegíaco: seu corpo não é firme nem acostumado aos esforços. Pelo contrário, é desprovido das forças necessárias para a realização de grandes ações políticas. Ademais, percebe-se aqui que a *recusatio* de uma vida pública, marcada pela dedicação à pátria, associa-se estreitamente ao *tópos* da *recusatio* poética dos elegíacos em escrever poesia épica. Assim como os encargos públicos têm um peso maior que aquele que o eu-poético é capaz de suportar, também a poesia épica, caracterizada como um gênero mais elevado e, além disso, apropriado aos louvores cívicos, ultrapassa as forças dos elegíacos.

Uma vez negada a ambição pública, a alternativa do poeta elegíaco é viver no *otium*. O eu-poético dos *Tristia*, por exemplo, afirma que as Musas o aconselharam a buscar a segurança dos ócios (*tuta otia*), em lugar de uma atividade política marcada pela inquietude (*sollicitae ambitionis*). Ora, mais do que informação biográfica de um possível autor, trata-se de afirmações referentes a uma personagem-poeta, o que corrobora nossa compreensão da elegia IV, 10 como uma autobiografia literária.

O caráter literário dessas informações, que parece desmentir, de certa forma, seu efeito de realidade, atinge o ponto máximo quando Nasão afirma que, por mais que tentasse se dedicar à oratória e escrever discursos livres de metro, os versos lhe vinham espontaneamente:

*At mihi iam puero caelestia sacra placebant  
inque suum furtim Musa trahebat opus.  
Saepe pater dixit: "studium quid inutile temptas?  
Maeonides nullas ipse reliquit opes."  
Motus eram dictis totoque Helicone relicto  
scribere temptabam uerba soluta modis.  
Sponte sua carmen numeros ueniebat ad aptos,  
et quod temptabam scribere uersus erat (Tr. IV, 10, 19-26).*

Mas a mim, já menino agradavam os mistérios celestes,  
e a Musa, furtiva, à sua obra me puxava.  
Amiúde meu pai dizia: "Por que tentas inútil estudo?  
Mesmo o Meônio não deixou riqueza alguma".  
Agitavam-me seus ditos e, deixando o Hélicon,  
tentava escrever palavras livres de ritmos.  
O poema brotava espontâneo no metro adequado,  
e o que eu tentava escrever saía em verso.

A recusa à atividade oratória, tão estimulada pelo pai do eu-poético, e a adesão à poesia, à Musa que o puxava, retomam o *tópos* da oposição entre retórica e poesia na Antiguidade. Assim, por um lado, os estudos de oratória constituíam algo útil, na medida em que possibilitavam ao cidadão uma atuação política, por meio da defesa de causas e de suas

contribuições ativas na comunidade de que fazia parte. Diferentemente, como o próprio pai de Nasão destaca, a poesia é vista como um “inútil estudo” (*studium inutile*), uma vez que envolvia levar uma vida de *otium*, sem atuação política ou social.

Esse *tópos* da oposição entre retórica e poesia é bastante desenvolvido e explorado também no início do *Dialogus de oratoribus*, de Tácito, quando a personagem Áper fala em defesa da oratória, a fim de convencer Materno a retornar à atividade forense, e este, por sua vez, defende a poesia. De acordo com Áper, a oratória se distigüe como a mais nobre de todas as atividades<sup>228</sup> e se destaca pela utilidade e por garantir grandes glórias ao orador:

[...] uma atividade em relação à qual nenhuma outra em nossa comunidade pode ser pensada, ou mais fecunda para a **utilidade**, ou mais doce para o prazer, ou mais ampla para a dignidade, ou mais ilustre para a notoriedade em todo o império e em todas as nações estrangeiras. 4. De fato se todas as nossas opiniões e feitos devem-se dirigir para a **utilidade** da vida, o que é mais seguro do que exercer essa arte [a oratória], pela qual, sempre armado, se levem a proteção aos amigos, o recurso a outras pessoas, o bem-estar aos que se encontram em perigo?<sup>229</sup>

Em oposição aos enormes benefícios e honrarias vinculados à atividade oratória, que se caracteriza por uma participação ativa do cidadão na vida pública, Áper incrimina a poesia de falta de utilidade:

Com efeito, os poemas e os versos, aos quais Materno prefere consagrar toda a sua vida (esta, de fato, é a razão da qual emanou todo o discurso), nem proporcionam alguma dignidade aos seus autores, nem alimentam qualquer utilidade; trazem como consequência, no entanto, um prazer efêmero, uma glória vazia e infrutífera.<sup>230</sup>

---

<sup>228</sup> É interessante observar que, diferentemente, Cícero, em *Pro Murena* 22, afirma ser a arte militar a mais nobre de todas, até mesmo que a jurisprudência, comparando essas atividades humanas por meio do “exercício” retórico da *synkrisis* (ou cotejo). Segundo Pernot (2000: 196), “o cotejo se aplica a pessoas ou a coisas, sejam boas (busca-se qual é a melhor, usando os argumentos do elogio), sejam ruins (busca-se qual é a pior, usando os argumentos da detração). Ex. ‘Cotejo de Ajax e de Ulisses’; ‘Cotejo da tolice e do sofrimento’.” – *Le parallèle porte sur des personnes ou sur des choses, soit bonnes (on cherche quelle est la meilleure, en utilisant les arguments de l’éloge), soit mauvaises (on cherche quelle est la pire, en utilisant les arguments du blâme)*. Ex. “*Parallèle d’Ajax et d’Ulisse*”; “*Parallèle de la sottise et de la souffrance*”.

<sup>229</sup> Tac. *Dial.* 5, 3-4, trad. de A. Martinez e J. Avellar, 2014, pp. 27-9: [...] *studium, quo non aliud in ciuitate nostra uel ad utilitatem fructuosius [uel ad uoluptatem dulcius] uel ad dignitatem amplius uel ad urbis famam pulchrius uel ad totius imperii atque omnium gentium notitiam inlustrius excogitari potest. 4. Nam si ad utilitatem uitae omnia consilia factaque nostra derigenda sunt, quid est tutius quam eam exercere artem, qua semper armatus praesidium amicis, opem alienis, salutem periclitantibus?* (grifo nosso).

<sup>230</sup> Tac. *Dial.* 9, 1, trad. de A. Martinez e J. Avellar, 2014, p. 37: *Nam carmina et uersus, quibus totam uitam Maternus insumere optat (inde enim omnis fluxit oratio), neque dignitatem ullam auctoribus suis conciliant neque utilitates alunt; uoluptatem autem breuem, laudem inanem et infructuosam consequuntur.*

É interessante notar que o uso desse *tópos* na elegia IV, 10 sublinha que a opção de Nasão pela poesia constitui uma espécie de *recusatio*. Ao negar uma participação ativa na vida pública e não desejar se dedicar profundamente ao estudo da oratória, Nasão acaba por eleger o caminho da poesia. Nesse sentido, a escolha do eu-poético demonstra-se inserida no universo elegíaco, já que os *otia* exigidos pela atividade poética contrastam com a utilidade tipicamente oratória.

Outro aspecto interessante na elegia IV, 10 é que, embora ela tenha como objetivo narrar sobre a vida dessa personagem-poeta que é Nasão, em diversos momentos, sua vida é abordada sob a óptica da morte. Por exemplo, o nascimento de Nasão é referido temporalmente na elegia como “quando ambos os cônsules tombaram de igual fado” – *cum cecidit fato consul uterque pari* (Tr. IV, 10, 6). Ou seja, já ao nascer, sua vida teria sido posta sob o signo da morte (VIDEAU-DELIBES, 1991: 350). Pouco depois, é referida a morte prematura do irmão: “Meu irmão já duplicara dez anos quando morreu, / e começou a faltar uma parte de mim.” – *Iamque decem uitae frater geminauerat annos, / cum perit, et coepi parte carere mei* (Tr. IV, 10, 31-2). A morte do irmão é também uma espécie de primeira morte de Nasão, de quem começa a faltar uma parte. Além disso, essa morte prematura do irmão, de acordo com Videau-Delibes (1991: 350), é vivida como um prelúdio do exílio, outra morte de Nasão.

Essas várias marcas da morte são ainda reforçadas pela expressão que abre a elegia, “versejador de tenros amores”, na medida em que ela já havia sido anteriormente usada para fazer referência ao eu-poético em Tr. III, 3, 73, no epitáfio que Nasão elaborou para si mesmo. Sob esse aspecto, a elegia autobiográfica pode ser considerada um desenvolvimento literário do epitáfio (VIDEAU-DELIBES, 1991: 350). Ora, essa temática recorrente da morte aponta para a metáfora do exílio como morte do eu-poético, já discutida na primeira seção do capítulo 1. Assim, os *Tristia* estariam narrando não apenas sobre a vida da personagem-poeta Nasão, mas também sobre as desgraças e dificuldades que constituem sua existência depois de morto, isto é, exilado.

Diante dessa presença constante da morte/exílio nos *Tristia*, a solução para uma possível sobrevivência de Nasão irá se concretizar na própria poesia. Em meio aos duros esforços e angústias do exílio, a Musa serve de consolo para Nasão: a escrita poética contribui para o alívio de suas dores e o acompanha mesmo depois do abandono dos amigos. Ela é capaz, enfim, de retirar o eu-poético de sua existência miserável junto aos bárbaros, às margens do rio Istro, e transportá-lo para o universo da poesia, para o Hélicon:

*Gratia, Musa, tibi! Nam tu solacia praebes,  
tu curae requies, tu medicina uenis;  
tu dux et comes es; tu nos abducis ab Histro,  
in medioque mihi das Helicone locum (Tr. IV, 10, 117-20).*

Agradeço-te, ó Musa! Pois tu dás consolos,  
tu és repouso à dor, tu vens como remédio;  
tu és guia e companheira; tu me afastas do Istro  
e me dás lugar no meio do Hélicon.

Segundo Bonvicini (1999: 391), ao fim da elegia IV, 10, o eu-poético empreende uma amplificação do valor da poesia, como alívio e remédio de todos os males e garantia de imortalidade. Ora, foi por meio de seus versos que Nasão, ainda vivo, tornou-se famoso. E é também por meio de seus versos que ele poderá ultrapassar a “morte” do exílio e até mesmo a verdadeira morte, visto que a poesia é capaz de conceder a imortalidade, a perenidade na literatura. Assim, a elegia “autobiográfica” se conclui com a afirmação da fama de Nasão, que é lido em todo o mundo (*in toto orbe*), e de sua imortalidade, já que, mesmo depois de morrer, ainda permanecerá vivo em seus poemas, aspectos a serem retomados e desenvolvidos no próximo capítulo.

### 2.3. Entre realidade e ficção: a metapoesia

Os diversos posicionamentos do eu-poético Nasão em relação às suas obras, ora considerando-as ficção, ora atribuindo-lhes o valor de verdade, levaram inúmeros estudiosos mais recentes, que recusam uma leitura biográfica ou psicologizante das obras de exílio, a alertarem para o fato de que não se deve levar Ovídio a sério (WILLIAMS, 2007: 41), ou que é necessário ter cuidado na avaliação das referências autobiográficas presentes nas obras (HOLZBERG, 2006: 54). Ora, assumimos aqui a ideia de que os *Tristia* são uma obra literária e, portanto, as informações nela presentes, independentemente de terem provindo da vida do autor ou serem pura invenção poética, encontram-se – enquanto literatura – no âmbito do ficcional.

A esse respeito, convém abrir breves parênteses para pontuar algumas questões teóricas de extrema importância. Utilizamos aqui diversos termos e conceitos, como “ficção”, “poesia”, “literatura” etc., que, num sentido mais estrito, poder-se-ia argumentar que não existiam na Antiguidade. E haverá ainda aqueles que, por esse motivo, poderiam considerar algo “anacrônico” esse seu emprego. Em primeiro lugar, é necessário esclarecer que nós, leitores atuais, encontramos-nos em uma situação de verdadeira “defasagem”<sup>231</sup> em relação aos antigos, isto é, encontramos-nos separados deles por mais de dois mil anos. E não se trata apenas de uma questão temporal: são também dois mil anos de história, de produção e crítica literária, de ideias filosóficas... Assim, estamos imersos em uma realidade distinta, de valores, ideias e conceitos diferentes. E estamos a tal ponto imersos nessa diferença que qualquer tentativa nossa de ler os antigos será necessariamente perpassada por nossa visão de mundo, da qual jamais nos desvincularemos completamente. Sob esse aspecto, Nicastrì (1995: 8), ao comentar sobre a recepção da obra ovidiana pela posteridade, afirma que

o horizonte histórico de um autor antigo não é atingível como um objeto de conhecimento positivo posto fora de nós, porque este já está compreendido dentro do horizonte de nosso presente e, portanto, o estímulo, do qual a obra antiga é resposta, torna-se compreensível apenas enquanto se mede com os nossos interesses vitais.<sup>232</sup>

---

<sup>231</sup> Essa noção de “defasagem”, sem qualquer matiz pejorativo, é explorada por Beard & Henderson (1998: 20), que esclarecem: “A Antiguidade clássica é um tema que existe na defasagem entre nós e o mundo dos gregos e romanos. As questões levantadas pelos clássicos são as questões levantadas pela distância que nos separa do mundo ‘deles’ e, ao mesmo tempo, pela proximidade e familiaridade desse mundo para nós – em nossos museus, em nossa literatura, em nossas línguas, cultura e modos de pensar”.

<sup>232</sup> *L'orizzonte storico di un autore antico non è attingibile come un oggetto di conoscenza positiva posto fuori di noi, perché esso è già compreso dentro l'orizzonte del nostro presente e dunque lo stimolo, di cui l'opera antica è risposta, diventa comprensibile solo in quanto si misura con i nostri interessi vitali.*

Ou seja, o horizonte de um autor antigo só pode ser vislumbrado por nós a partir de nosso próprio horizonte histórico, misturado a ele, e não como algo puramente objetivo, isolado da realidade atual. E é precisamente isso que, segundo Beard & Henderson (1998: 22), constitui o desafio dos clássicos, uma vez que eles exigem um “processo interativo complexo de leitura, compreensão e discussão”. Os autores exemplificam essa ideia afirmando que “Platão é ainda o filósofo mais comumente lido no mundo e, quando o lemos hoje, inevitavelmente o lemos como parte de ‘nossa’ tradição filosófica, à luz de todos aqueles filósofos que vieram depois dele, que por sua vez leram Platão”.

Isso, porém, não nos exime da tarefa de tentar compreender a visão de mundo dos antigos. Parece-nos, entretanto, ser imprescindível ter sempre consciência de que os lemos de um lugar histórico-cultural diferente e que somos leitores (no mínimo dois mil anos) diferentes de seus contemporâneos. Sob esse aspecto, mesmo que tentemos analisar os antigos segundo seu instrumental e seus conceitos, ainda assim seríamos “anacrônicos”, uma vez que se trata da **nossa** compreensão e interpretação atual dos conceitos antigos. Não somos nem pensamos como um romano do século I a.C. para poder saber como de fato essas questões eram abordadas. Acreditar ser possível ler os antigos como eles eram lidos por seus contemporâneos se fundamenta na crença de que um texto contém uma verdade única a ser decifrada, um jeito certo e verdadeiro de ser lido. Ora, essa postura, desde meados do século passado, tem sido refutada e problematizada, conforme evidenciam, por exemplo, os estudos da estética da recepção. A esse respeito, Nicastrì (1995: 8) esclarece que

o filólogo não poderá se iludir de deter, enquanto filólogo, a exclusividade da compreensão, mas deverá, pelo contrário, colocar-se na condição de leitor, sabendo-se último destinatário, consciente do próprio horizonte histórico, que é o único em que poderá encontrar de alguma maneira o texto antigo, para operar nele aquela fusão – e, naturalmente, distinção – de horizontes em que ocorre o processo da compreensão.<sup>233</sup>

Diante disso, julgamos válido utilizar termos modernos para analisar a Antiguidade. Em primeiro lugar, pelo fato de que, embora tais termos possam não ter sido cunhados na Antiguidade, eles descrevem objetos e eventos sobre os quais os antigos já refletiam, conforme demonstramos nas duas seções anteriores. Em segundo lugar, pelo fato de que a recepção de um texto necessariamente varia ao longo do tempo e, sobretudo, de acordo com

---

<sup>233</sup> *Il filologo non potrà illudersi di avere, in quanto filologo, l'esclusiva della comprensione, ma dovrà invece porsi nella condizione di lettore sapendosi ultimo destinatario, cosciente del proprio orizzonte storico, nel quale soltanto potrà comunque incontrare il testo antico, per operare con esso quella fusione – e distinzione naturalmente – di orizzonti in cui si attua il processo della comprensione.*

seu leitor. Uma prova disso são as próprias interpretações feitas pela crítica acerca da poesia de exílio ovidiana, que variam desde leituras biografistas, que igualam a obra à vida do autor-empírico, até leituras radicalmente opostas, que consideram a obra como completa ficção e que Ovídio, autor de carne e osso, jamais tenha sido sequer exilado. Assim, cada época lerá as mesmas obras com instrumentais teóricos e intelectuais distintos, sem que seja possível afirmar que determinada leitura seja mais válida que outra. A esse respeito, Beard & Henderson (1998: 45) afirmam que “*nossa* leitura de Virgílio jamais será a mesma de um monge medieval ou de um estudante do século XIX. Em parte isso decorre das circunstâncias diferentes nas quais se faz a leitura”.

A nosso ver, é precisamente essa variação do texto, devido às múltiplas leituras que dele foram e são feitas ao longo do tempo, que torna os clássicos até hoje tão vivos.<sup>234</sup> Além disso, “experimentamos os clássicos à luz do que gerações anteriores disseram, pensaram e escreveram sobre o mundo antigo” (BEARD & HENDERSON, 1998: 44). Assim, ao mesmo tempo que preservamos o passado e a sua memória, o ressignificamos e o reconstruímos a partir da nossa posição “defasada”.

Feitos esses esclarecimentos, retornemos, pois, à tensão entre realidade e ficção observada nos *Tristia*. Observamos anteriormente que o *status* atribuído pelo eu-poético aos seus versos varia entre o caráter verídico e a jocosidade ou brincadeira ficcional. Assim, por um lado, Nasão defende que sua poesia elegíaca seja compreendida não como verdade, mas sim invenção literária. Por outro, os versos da poesia elegíaca de exílio deveriam ser dignos da confiança do leitor, e as informações neles veiculadas, merecedoras de crédito. Não obstante, como os versos de exílio também são poesia, até que ponto essas afirmações sobre a veracidade dos fatos narrados poderia ser levada a sério? E mais: até que ponto também os versos que consideram a poesia invenção literária não poderiam, também eles, serem lidos como uma brincadeira, e não a sério?

Diante da coexistência dessas concepções opostas acerca da poesia, a primeira impressão seria a de uma poética contraditória, uma vez que os poemas são ora considerados expressão de uma verdade, ora construção ficcional. E, diante disso, o leitor/ouvinte irá se perguntar em quais afirmações deve acreditar, quais devem ser consideradas verdadeiras e quais seriam falsas. Parece-nos, no entanto, que mais do que isso, a poética ovidiana é

---

<sup>234</sup> Sob essa perspectiva, concordamos com Beard & Henderson (1998: 59), quando argumentam que “um importante princípio dos clássicos hoje é que as modernas técnicas de análise podem revelar mais do mundo antigo do que os próprios antigos sabiam (exatamente como algum dia – aceitamos isso – os historiadores revelarão mais sobre a nossa sociedade do que somos capazes agora de entender). Uma justificação para o contínuo estudo dos clássicos é que podemos aumentar o conhecimento que herdamos sobre Grécia e Roma”.

oscilatória e se fundamenta na indefinição, sendo impossível definir precisamente e com toda a certeza quais afirmações devem ser levadas a sério e quais devem ser postas em xeque. Nesse sentido, esse fenômeno da poesia ovidiana pode ser esclarecido pela noção foucaultiana de uma “pluralidade de programas de verdade” e por sua aplicação de modo semelhante àquele feito por Veyne para analisar a compreensão do mito na Antiguidade (1984) ou para abordar a própria elegia romana (1985).

De acordo com Veyne, a “natureza plural e analógica da verdade funda a estética” (1985: 26). Ou seja, em arte não há falso ou verdadeiro, mas uma pluralidade de verdades que coexistem. Veyne (1985: 150) afirma que “tudo é verdadeiro ao mesmo tempo” e, citando Lotman, que “em arte, o que nega não elimina o que é negado, mas entra em relação de interposição com ele”. Nos *Tristia*, as afirmações do eu-poético acerca de sua poesia revelam exatamente uma relação de interposição, que contrapõe a perspectiva de poesia como brincadeira ou jogo ficcional à de poesia como expressão da verdade e do ânimo do autor. Sob a perspectiva adotada por Veyne, ambas as afirmações seriam verdadeiras, mas pertencentes a modalidades de crença distintas, o que se caracteriza pela “capacidade de acreditar ao mesmo tempo em verdades incompatíveis” (1984: 70).

Nesse sentido, segundo um programa de verdade que poderíamos denominar “biográfico”, os sofrimentos de Nasão e o seu exílio têm o estatuto de verdadeiros e são merecedores do crédito do leitor/ouvinte. Em oposição, em um programa de verdade que poderíamos chamar de “literário”, os fatos narrados nos versos são apresentados como invenção ficcional. É em razão da existência dessas duas perspectivas diferentes que é possível afirmar que os elegíacos romanos “cavalgam sobre duas verdades ao mesmo tempo, de propósito, e desmentem uma pela outra” (VEYNE, 1985: 26-7).

Assim, na poesia de exílio dos *Tristia*, o eu-poético constantemente assegura a verdade daquilo que expõe em seus versos, a fim de que o leitor/ouvinte acredite que seus males e desgraças são reais. Porém, por outro lado, esse mesmo eu-poético desmente seus versos, considerando-os ficção. A esse respeito, parece extremamente proveitosa a afirmação de Veyne de que “desmentir sua própria ficção não é ressuscitar a realidade; é criar um vazio de afirmação, o que é mais estético” (1985: 49). É precisamente esse vazio estético, caracterizado pela indefinição, que poderá ser preenchido pelas escolhas do leitor/ouvinte em sua interpretação da obra. Desse modo, concordamos com Veyne (1984: 32) quanto ao fato de que “entre uma realidade e ficção, a diferença não é objetiva, não está na coisa mesma, mas em nós, conforme subjetivamente nela, vejamos ou não, uma ficção”.

Portanto, nota-se que o eu-poético dos *Tristia* faz afirmações que, no âmbito do enunciado, demonstram-se contraditórias. No entanto, o *poeta*, autoimagem de Ovídio construída no texto, caracterizada por ser autoconsciente, vê as informações a partir de uma posição externa ao próprio texto. Com isso, ele é capaz de brincar com elas, colocando lado a lado afirmações aparentemente opostas, mas sem aderir a nenhuma delas. Ou seja, nessa coexistência de programas de verdade distintos, Ovídio, o *poeta*, parece não optar por nenhum deles, mas simplesmente apresentar em seus versos concepções e recepções diferentes da poesia para, com isso, promover uma discussão de caráter metaliterário. Mais do que expor qual seria a leitura “correta” de sua poesia, as afirmações dessa natureza revelam-se pretexto e ponto de partida para reflexões mais profundas sobre o funcionamento da poesia e suas várias possibilidades de interpretação e recepção. O mais admirável a esse respeito é que tal discussão não se restringe às afirmações do eu-poético sobre poesia, exibidas no âmbito do enunciado, mas se deixa transparecer na própria enunciação e no modo de funcionamento das elegias, que parece ilustrar as várias concepções apresentadas.

Assim, diante do impasse entre realidade e ficção, diante do questionamento quanto ao *status* a ser atribuído aos versos dos *Tristia*, a solução parece repousar exatamente na não resolução do impasse. Essa indefinição – ser e não ser, ao mesmo tempo, realidade e ficção; ou melhor, não importar se é ou não realidade ou ficção – encontrará resposta na metapoesia. Independentemente do modo como o texto será compreendido, o mais importante é que ele oferece reflexões acerca da escrita poética e da própria compreensão dos versos: ele é o exemplo vivo das discussões que apresenta.

### CAPÍTULO III

## METAMORFOSES DO EU E DO TEXTO

Nos dois capítulos anteriores, discorremos, separadamente, sobre as metamorfoses sofridas pelo eu-poético e pelo próprio texto. O primeiro capítulo abordou o jogo de máscaras assumidas pelo eu-poético exilado – bárbaro, anti-herói épico, poeta fracassado –, que, às vezes, ainda se apresenta como mitólogo, e como essa variedade contribui para a sofisticação da obra, na medida em que a identidade do eu-poético oscila mediante sua metamorfose em diversos papéis. O segundo capítulo, por sua vez, enfocou o caráter metamórfico do texto, ao qual o eu-poético Nasão atribui ora um valor de realidade, ora de ficção, realizando uma discussão metaliterária acerca da natureza da própria poesia. Além disso, também se demonstrou como as afirmações do eu-poético acerca da poesia são, por vezes, desconstruídas e minadas pelo próprio texto, devido a uma oposição entre o que se afirma no enunciado e o que se verifica na enunciação.

O presente capítulo busca aproximar e associar as já discutidas metamorfoses do eu-poético e do texto, por meio da abordagem das relações entre Nasão, na instância de personagem-poeta (ou personagem-autor), e sua própria obra, materializada, nos *Tristia*, na personagem livro/carta. Nesse sentido, observa-se que o livro de Nasão torna-se também ele personagem e, num processo de antropomorfização, chega ao ponto de se transformar em eu-poético, nas elegias III, 1 e V, 4.

Desse modo, por um lado, o livro passa a configurar mais uma das *personae* assumidas pelo eu-poético, com a particularidade de ser o ponto culminante da transformação de Nasão em sua obra. Assim, instaura-se nos *Tristia* uma verdadeira metamorfose: a personagem autor/poeta, por meio da escrita, transforma-se no próprio texto e, com isso, pode eternizar-se através da obra literária, bem ao modo do *tópos* da perenidade da literatura. Nesse sentido, poeta<sup>235</sup> e obra se identificam, e o livro é uma das *personae* adotadas por Nasão, ou melhor, é o próprio Nasão transformado em sua obra. Sob esse aspecto, Videau-Delibes (1991: 444-5) menciona a existência de correspondências entre as personagens livro e poeta, já que a aparência exterior do livro e seu conteúdo convêm à situação de um exilado.

---

<sup>235</sup> No presente capítulo, sempre que usamos os termos “autor” ou “poeta” fazemos referência a uma personagem autor/poeta, a uma imagem de autor construída no interior da própria obra, e não ao autor-empírico Públio Ovídio Nasão.

Por outro lado, no entanto, observa-se que, além da adoção de uma máscara (e de todas as características a ela concernentes), o processo envolve também o extremo da transferência da voz poética de Nasão para o seu livro/carta. Assim, ao mesmo tempo em que o livro representa e pode ser identificado com o autor metamorfoseado na própria obra, ele também se diferencia de Nasão, pois se apresenta como outra personagem, tornando possível que se analisem também as relações estabelecidas entre ambos. Diante disso, a questão fundamental que perpassa todo este capítulo é a metamorfose, o modo encontrado por Nasão-poeta para sobreviver ao exílio, e mesmo à própria morte, graças à perenização conferida pela literatura.

A esse respeito, já na elegia programática (*Tr.* I, 1), o eu-poético Nasão, dirigindo-se ao livro que envia para Roma e comentando sobre as *Metamorfoses*, uma de suas obras anteriores, refere-se ao fato de ter ocorrido uma mudança em sua sina, em razão do exílio. Antes, sua vida era *laeta* (“alegre”, “próspera”, v. 122); agora, no momento do exílio, ela é *flenda* (“lastimável”, “deplorável”). O contraste entre as duas situações, separadas pela reviravolta da fortuna, fica bem evidente não só pelas antíteses *laeta* e *flenda*, mas também pelas oposições temporais a elas vinculadas: *nunc* e *aliquo tempore*. Além disso, ele é amplificado pelo fato de os elementos opostos estarem lado a lado no mesmo verso, de modo a sublinhar a transformação da situação do eu-poético.

*Sunt quoque mutatae ter quinque uolumina formae,  
nuper ab exequiis carmina rapta meis.  
His mando dicas inter mutata referri  
fortunae uultum corpora posse meae;  
namque ea dissimilis subito est effecta priori,  
flendaque nunc aliquo tempore laeta fuit (Tr. I, 1, 117-122).*

Há também os quinze volumes das mudadas formas,  
poemas há pouco arrancados de minhas exéquias.  
Encarrego-te de lhes dizer que entre os corpos mudados  
pode-se contar o vulto de minha fortuna;  
pois ela de súbito se fez diversa da anterior,  
lastimável agora, outrora foi próspera.

A mudança na fortuna do eu-poético é um tema retomado em diversos momentos das elegias dos *Tristia*, pois se associa à ruptura instaurada pelo exílio na vida de Nasão. A expulsão e a partida de Roma, de acordo com o eu-poético, parecem estabelecer uma linha divisória entre o passado (quem ele foi) e o presente (quem ele é), divisão esta resultante da mudança da sorte de Nasão (*mutata uice*):

*Cum uice mutata qui sim fuerimque recordor  
et tulerit quo me casus et unde subit  
saepe manus demens, studiis irata sibique  
misit in arsuros carmina nostra rogos (Tr. IV, 1, 99-102).*

Quando, mudada a sorte, recordo quem sou e quem fui,  
aonde o acaso me levou e de onde me tirou,  
amiúde a insana mão, consigo e com os estudos irada,  
meus poemas lançou a ardentes piras.

De acordo com Salvatore (1991: 9), no primeiro trecho citado, da elegia I, 1, Ovídio apresenta o “motivo da ‘metamorfose’, que, desta vez, dolorosamente diz respeito a si mesmo, e que mudou profundamente sua imagem de poeta e de homem”.<sup>236</sup> O mais notável, sob esse aspecto, é que Nasão menciona a mudança na sua fortuna, de próspera a lastimável, imediatamente depois de ter comentado sobre sua obra *Metamorfoses*. E mais, o eu-poético ainda pede ao livro que comunique aos leitores que a transformação de sua própria sina deveria ser incluída entre as metamorfoses narradas naquela obra anterior. Assim, é como se o poeta, ao experimentar a metamorfose em sua sorte, se tornasse assunto literário ao se inserir em sua própria obra como personagem, conforme destaca Carvalho (2010: 33): “Ovídio, ou o personagem-autor das *Tristes*, tensionando ao máximo o processo de ficcionalização, torna-se personagem de sua própria obra, as *Metamorfoses*, dilatando os seus limites e reafirmando o seu caráter inacabado”. Esse fato literário de Ovídio misturar-se à própria obra foi designado por Carvalho como “uma espécie de autoficionalização”: “O princípio metamórfico já não se limita a um procedimento literário levado a efeito apenas na obra intitulada *Metamorfoses*, mas é algo que contamina toda a obra e com ela, o próprio poeta em seu infortúnio” (CARVALHO, 2010: 32).

Nesse sentido, uma vez que figura como personagem das *Metamorfoses*, Nasão é transportado para o âmbito do mito, assim como todos os seus sofrimentos e dificuldades descritos nos *Tristia*. Um primeiro resultado disso consiste na ficcionalização daquilo que, inicialmente, poderia gerar um efeito de realidade autobiográfica, de modo que a vida da personagem-poeta passa a ser história mitológica, com o mesmo *status* das narrativas entrelaçadas nas *Metamorfoses*. Assim, enquanto essas abordam transformações míticas provenientes da tradição literária, os *Tristia*, por sua vez, transformam em literatura a vida de Nasão, seu próprio autor. E, nessa perspectiva, constituem uma espécie de apêndice ou continuação da obra épica ovidiana, que o próprio eu-poético havia descrito como um “poema

---

<sup>236</sup> [...] il motivo della “metamorfosi”, che, questa volta, riguarda dolorosamente lui stesso, e che ha profondamente mutato la sua immagine di poeta e di uomo.

inacabado” (*Tr. I, 7, 22, crescens carmen*). Ou seja, o último relato a ser acrescentado às *Metamorfoses*, a fim de que o poema se complete, é aquele da vida de Nasão, transformada em literatura pelos *Tristia*. Com isso, funda-se o mito do exílio ovidiano, de tal modo preservado pelos poemas, que chegou até nós. Essa é precisamente a segunda consequência do processo de incorporação do autor à sua obra, pois, dando estatuto literário à história do poeta, ela ultrapassa os limites da vida e da morte, permitindo a Nasão ser lembrado graças aos seus versos e garantindo-lhe a sobrevivência nos tempos futuros, por meio da literatura.

Desse modo, a aparente ruptura na vida de Nasão, mencionada nos versos, acaba por se mostrar um elemento de continuidade, na medida em que os *Tristia* se afiguram como uma sequência das *Metamorfoses*. Além disso, o motivo da metamorfose, conforme demonstrado nos dois capítulos anteriores, perpassa toda a coletânea, uma vez que Nasão transforma-se constantemente, graças ao uso de várias máscaras – bárbaro, poeta fracassado, (anti)-herói épico –, assim como o texto a todo tempo se metamorfoseia entre realidade e ficção.

Outro exemplo de que o eu-poético iguala sua situação no exílio aos relatos das *Metamorfoses* pode ser notado na elegia I, 7, exatamente a respeito dessa sua obra. Nasão, diante de um amigo que lhe indaga como está, responde que seus “poemas narrando as transformações dos homens” são sua melhor imagem:

*Grata tua est pietas, sed carmina maior imago  
sunt mea quae mando qualiacumque legas,  
carmina mutatas hominum dicentia formas (Tr. I, 7, 11-13).*

Agrada-me tua afeição, mas melhor retrato  
são meus poemas, que, mesmo ruins, recomendo leres,  
poemas narrando as transformações dos homens.

Ora, se as *Metamorfoses* são consideradas o retrato do poeta, é porque também ele pode ser incluído entre os homens que sofreram algum tipo de transformação. Na verdade, conforme afirma explicitamente o eu-poético dos *Tristia*, a mudança de sua sorte foi responsável por metamorfosear o poeta jocosos, “versejador de tenros amores” (*Tr, IV, 10, 1*), em exilado. Não obstante, diferentemente dos relatos presentes nas *Metamorfoses*, essa modificação sofrida pelo poeta não envolve, a princípio, uma transformação corporal, uma verdadeira mudança na forma física. Porém, é possível distinguir, a partir da leitura dos *Tristia*, uma outra metamorfose (embora não explicitada nas afirmações do eu-poético):

aquela de Nasão em sua própria obra, do poeta em seu livro,<sup>237</sup> evidenciada na personificação do livro e no fato de ele assumir a voz poética em algumas elegias. Nesse sentido, percebe-se que, assim como nas narrativas das *Metamorfoses*, nas quais o novo ser gerado após a transformação mantém características de seu estado anterior, também o livro de Nasão guarda em sua forma aspectos de seu autor, conforme esclareceremos na primeira seção deste capítulo.

Quanto às relações entre a personagem-poeta e seu livro, é interessante notar que, por um lado, ocorre uma identificação entre ambos, e o livro assume as características de seu autor. É nesse sentido que podemos pensar em uma metamorfose do poeta em sua obra e no fato de uma das *personae* de Nasão ser a de seu livro. Todavia, ao mesmo tempo e nas mesmas elegias em que se verifica essa identificação, há paradoxalmente uma distinção entre poeta e livro, na medida em que se trata de duas personagens, o que fica claramente assinalado quando o livro assume o papel de eu-poético e se refere a Nasão empregando a terceira pessoa. Isso ainda é reforçado pelos vários papéis assumidos pelo livro em sua relação com o autor: ele é filho de um *pater*, escravo de um *dominus*, mensageiro de um *exul*.

Nessa perspectiva, ao analisar a elegia I, 1, Mordine (2010: 525) afirma que a identificação entre livro e autor é a retórica da abertura do poema e que

enquanto Ovídio inicialmente configura a *persona* do livro como um segundo “eu”, ao mesmo tempo e ao longo do resto de *Tr.* I, 1, o poeta ironiza essa igualdade ao articular uma imagem altamente complexa do livro e de sua relação com seu autor e com seu leitor.<sup>238</sup>

Além disso, o estudioso (2010: 544) conclui que, embora iguale poema e poeta no princípio dos *Tristia*, Ovídio, pouco depois, desmente essa identificação inicial por meio da insistência na ficcionalidade da descrição do livro e na discrepância entre as afirmações do eu-poético e o objeto livro em si, de modo que, ao mesmo tempo, constrói e desconstrói a relação de analogia entre escritor e obra. Parece-nos que esse aparente paradoxo nas relações entre livro e poeta demonstra com elementos concretos as duas visões acerca do texto poético abordadas no capítulo anterior. Por um lado, há a concepção do livro como *indicium animi* e

---

<sup>237</sup> Segundo Clay (1998: 28-29), no contexto romano, o advento da capacidade de ler, do livro e o desenvolvimento de bibliotecas mudou as condições fundamentais de produção poética, bem como a relação entre o poeta e seu público. O estudioso destaca que o rolo de papiro ou pergaminho transforma em um texto a presença dramática do executor de poemas, de modo que, por metonímia, o escritor é transformado no próprio livro (1998: 29). Embora Clay faça tais afirmações ao comentar a poesia de Marcial, parece-nos que já em Ovídio é possível observar esse processo. E mais, a personificação do livro de Nasão, que adquire o estatuto de eu-poético, pode ser vista ainda como um procedimento para gerar um efeito de dramatização do texto.

<sup>238</sup> *While Ovid initially configures the book's persona as a second self, at the very same time and throughout the rest of Tristia I.1, the poet ironizes that very equation by articulating a highly complex picture of the nature of the bookroll and its relationship(s) to its author and to the reader.*

imagem de seu autor, materializada na identificação das características físicas do livro às do poeta. Nesse sentido, as duas instâncias se misturam, e o livro se confunde com o poeta, tornando possível a identificação entre as personagens: o livro passa a ser uma das *personae* assumidas por Nasão, ou melhor, ele é o próprio poeta metamorfoseado. Por outro lado, um segundo tipo de interpretação da obra literária na Antiguidade envolvia a separação entre vida e poesia, entre o autor e seus escritos. Isso se expressa concretamente pelo fato de o livro ser outra personagem, distinta de Nasão, ao ponto de configurar-se como outro eu-poético.

Diante disso, pode-se focar a relação entre livro e poeta sob duas perspectivas. Quando a consideramos sob a perspectiva do autor, o que se verifica é a transformação do eu-poético Nasão em seu livro e, portanto, sobressai a identificação entre escritor e obra. Por outro lado, segundo a perspectiva do livro, evidencia-se, na verdade, a transformação do objeto livro em eu-poético, o que o individualiza e o torna distinto da personagem-poeta, já que, transformando-se em eu-poético, o livro adquire voz. Conforme veremos, essas duas perspectivas se misturam e, muitas vezes, aparecem confundidas nas elegias. Assim, ao abordar essas duas formas contrastantes de interpretação das relações entre Nasão e seu livro, nos limitaremos a apresentá-las, sem optar definitivamente por nenhuma delas. Parece-nos que é precisamente a coexistência de possibilidades interpretativas que contribui não só para a sofisticação dos *Tristia*, mas também para despertar, por meio do texto literário, reflexões sobre a própria literatura. Com efeito, essas duas interpretações servem para ilustrar o caráter metamórfico do texto, uma vez que, dependendo da perspectiva assumida por seus leitores, ele poderá ser compreendido das mais variadas maneiras.

### 3.1. A *persona* do livro: um retrato do autor

A personagem livro se faz presente logo na primeira elegia da coletânea, *Tr. I, 1*, de caráter programático. Nela, Nasão, o eu-poético exilado, dirige-se a seu livro, que parte para Roma, e lhe apresenta uma série de instruções sobre como se comportar durante a viagem e na Urbe. No primeiro verso, a apóstrofe ao livro – *parue liber* (“livrinho”) – já o coloca como interlocutor de Nasão e, desse modo, constitui um primeiro elemento de sua antropomorfização, processo que se desenvolverá ao longo desta elegia e da obra como um todo.

Esse procedimento de referência ao livro, segundo Bonvicini (1999: 214), já era uma prática tradicional na literatura latina à época de Ovídio, com antecedentes em Catulo e em Horácio, e era geralmente empregado para, distinguindo o artista de sua obra, representar uma escolha de poética ou referir explicitamente ao público. O primeiro poema de Catulo, por exemplo, estrutura-se como uma dedicatória de seu livro e, além disso, contém uma clara definição de opção poética.

*Quoi dono lepidum nouum libellum  
arida modo pumice expolitum?  
Corneli, tibi: namque tu solebas  
meas esse aliquid putare nugas,  
iam tum cum ausus es unus Italorum  
omne aeuum tribus explicare cartis  
doctis, Iuppiter, et laboriosis.  
Quare habe tibi quicquid hoc libelli,  
qualecumque, quod, o patrona uirgo,  
plus uno maneat perenne saeclo!* (Catul. *Carm.* 1).

A quem dou de presente o novo e gracioso livrinho,  
há pouco polido por seca pedra-pomes?  
A ti, Cornélio; pois tu costumavas  
achar que minhas ninharias valiam algo,  
já então quando ousaste, único na Itália,  
desenrolar todo o tempo em três livros  
doutos e, por Júpiter!, bem trabalhados.  
Por isso, toma para ti este livrinho, qualquer que seja  
e tal como é; que ele, ó virgem patrona,  
possa durar mais que uma geração.

De acordo com Mordine (2010: 527), Catulo utiliza a descrição física do livro para caracterizar a natureza estética de seu conteúdo. Assim, os adjetivos atribuídos ao livro nos dois versos iniciais do poema (*nouum*, *lepidum* e *expolitum*) vinculam-se, na verdade, a uma escolha de poética. O termo *nouum*, por exemplo, remete aos *poetae noui* (ou neotéricos), grupo a que Catulo pertencia, e que, tendo a poesia alexandrina grega como modelo, buscava

renovar as letras latinas com a introdução de novos metros e a defesa de uma poética baseada na brevidade, na leveza e na erudição. Desse modo, a descrição do livro como *nouum* sublinha esse caráter inovador das concepções poéticas neotéricas. Igualmente, os adjetivos *lepidum* e *expolitum* expressam, respectivamente, os valores estéticos de “charme” e “refinamento”, também eles caros à poética alexandrina.

Essas noções são reforçadas no v. 4, quando o eu-poético denomina seus escritos de *nugae*, isto é, poesias ligeiras, sem a gravidade e a elevação de escritos épicos ou trágicos. Além disso, o vocábulo tem ainda o sentido de “inutilidades” ou “nulidades”, o que confere aos versos e ao próprio livro um caráter de “poesia menor”. Isso é reforçado pelo emprego do diminutivo *libellum*, que, por um lado, sugere a brevidade tão valorizada pela estética neotérica, mas, por outro, diminui pejorativamente a valorização do livro (MORDINE, 2010: 527). Essa última noção é corroborada pelos pronomes *quicquid* e *qualemcumque*, que, ao indeterminarem o livro, dão-lhe um valor duvidoso. Evidentemente, essa valoração que o eu-poético faz de seus escritos deixa transparecer um tom de modéstia afetada, que, no poema inicial da obra, funciona como uma espécie de *captatio benevolentiae* do leitor.

Também no início do poema 35, Catulo faz referência a seu livro, desta vez, sob a forma de uma apóstrofe:

*Poetae tenero, meo sodali,  
uelim Caecilio, papyre, dicas  
Veronam ueniat, Noui relinquens  
Comi moenia Lariumque litus* (Catul. Carm. 35, 1-4, grifo nosso).

Ao tenro poeta, meu colega  
Cecílio, queria, **ó papiro**, que dissesse  
para vir a Verona, deixando os muros  
de Nova Como e as margens do Lário.

A apostrofação ao livro, por meio do vocativo *papyre*, e a atribuição de uma ação tipicamente humana a ele (*dicas*, v. 2) deixam entrever um procedimento de personificação da obra, que será mais amplamente desenvolvido por Horácio, na epístola I, 20. Nesse poema em forma de carta, o livro, enquanto interlocutor do eu-poético horaciano, aparece personificado e representado como um escravo liberto, que anseia pelos prazeres da Urbe. Essa dupla possibilidade é anunciada já no primeiro verso, por meio do trocadilho com o vocativo *liber*, uma vez que o termo pode significar tanto “livro” quanto “livre” (no caso, a nova situação do escravo liberto). Essa apóstrofe inicial e o uso de verbos em segunda pessoa ao longo de todo o poema, na medida em que demarcam o diálogo do autor com seu livro, contribuem para o

processo de personificação. Além disso, a descrição do livro e as suas ações são apresentadas por meio de termos que, às vezes, adquirem valor ambíguo, podendo se referir tanto a uma obra material quanto a um escravo:

*Vortumnum Ianumque, liber, spectare uideris,  
scilicet ut prostes Sosiorum pumice mundus;  
odisti clauas et grata sigilla pudico,  
paucis ostendi gemis et communia laudas,  
non ita nutritus: fuge quo descendere gestis.  
Non erit emisso reditus tibi: "Quid miser egi?  
Quid uolui?" dices, ubi quid te laeserit; et scis  
in breue te cogi, cum plenus languet amator (Ep. I, 20, 1-8).*

Pareces ter à vista, ó livro, Jano e Vertumno, certamente para que, limpo pela pedra-pomes dos Sósias, te exponhas à venda; rejeitas as chaves e os sinetes agradáveis ao recatado, lamentas ser conhecido por poucos e louvas locais públicos. Não foste criado assim: fuge do local para onde desejas descer. Uma vez enviado, não terás retorno: "O que eu, infeliz, fiz? O que quis?", dirás, quando algo te ferir; e sabes que serás enrolado quando o amante, saciado, se cansar.

Em primeiro lugar, a caracterização do *liber* horaciano, que se expõe à venda como "limpo pela pedra-pomes" (*pumice mundus*, v. 2), já permite uma dupla interpretação. Por um lado, a pedra-pomes era usada para o polimento de papiros e pergaminhos, garantindo-lhes uma superfície lisa e mais apresentável. Nesse sentido, essa caracterização estaria designando um livro com os acabamentos finais e pronto para ser vendido. Por outro lado, no entanto, a pedra-pomes era empregada também pelos homens, para fazer a barba. Desse modo, a descrição poderia apontar, segundo Mayer (1994: 269), para um jovem escravo que se coloca à venda e, para tal, retira os pelos da pele, a fim de parecer mais jovem do que realmente é.

Nos versos seguintes, por sua vez, é expresso o desejo do livro de possuir muitos leitores e ser lido publicamente. Em razão disso, ele rejeita as chaves e sinetes (*clauas* e *sigilla*, v. 3) responsáveis por encerrar um livro que ainda permanece guardado e não está pronto para a publicação. É interessante notar que esses mesmos objetos de clausura também são rejeitados pelo escravo liberto, uma vez que, livre, ele não mais será mantido atrás de portas trancadas. Essa ambiguidade é desenvolvida e culmina no v. 6, quando o *liber* é referido pelo particípio *emisso*, que pode designar tanto a publicação de um livro ("publicado") quanto a libertação de um escravo ("liberto"). É precisamente aqui que o processo de personificação do livro se efetua plenamente, uma vez que lhe é atribuída voz no poema: ele se arrepende de ter partido e lamenta não mais poder retornar. Finalmente, nos

dois últimos versos citados, a ambiguidade é sugerida pelo verbo *laeserit* (v. 7), que pode remeter tanto ao fato de o livro, depois de publicado, receber críticas, quanto ao fato de o jovem escravo ser alvo de exploração sexual (MAYER, 1994: 270).

Essas duplicidades do *liber*, como livro e como escravo liberto, irão manifestar-se ao longo de todo o poema. Nesse sentido, é bastante sugestivo o fim da irônica profecia que o eu-poético horaciano faz para seu *liber*: “Também isto te espera: que, nos confins dos bairros, a velhice / te ocupe em ensinar gogos rudimentos às crianças.” – *Hoc quoque te manet, ut pueros elementa docentem / occupet extremis in uicis balba senectus* (Hor. *Ep.* I, 20, 17-18). Enquanto livro, ele será usado em lições de leitura para crianças pobres nos confins dos bairros (*extremis in uicis*, v. 18), o que evidenciaria a falta de valor poético da obra. Por sua vez, enquanto escravo liberto, ele, já velho (*senectus*, v. 18), desempenharia a função de pedagogo, responsável por ensinar às crianças as primeiras letras (*elementa*, v. 17).

Esse procedimento de referência ou apostrofação ao livro tornado personagem, descrito a partir dos exemplos de Catulo e Horácio, será retomado e ressignificado por Ovídio em *Tr.* I, 1. Segundo Mordine (2010: 527), “o endereçamento direto de Ovídio a seu livro personificado, em *Tristia* 1.1, é uma recriação surpreendentemente espirituosa e inovadora de *tópoi* convencionais para descrições de livros e poemas de abertura em uma coleção”.<sup>239</sup> A primeira inovação introduzida na elegia ovidiana resulta do fato de se tratar do livro de um exilado. Em razão disso, o livro desempenha a função de intermediário do autor, levando sua mensagem a Roma e aos destinatários distantes, e, sobretudo, assume várias características do poeta exilado, já que, identificando-se com ele, o substitui e o representa nos locais a ele vedados (BONVICINI, 1999: 214). Assim, pode-se pensar em uma metamorfose do poeta em livro, uma vez que, transformado em sua obra, Nasão alcança Roma.

Essa identificação entre livro e autor se manifesta logo no início da elegia, quando Nasão descreve o aspecto exterior de seu livro e defende que ele deve fazer transparecer a situação do autor. É interessante notar, conforme destacado por Mordine (2010: 529), que a descrição do livro é ordenada como uma espécie de simulação do processo de leitura, como se ilustrasse a experiência de manuseio do livro. Assim, suas partes são descritas na provável ordem em que são vistas pelo leitor: primeiro, a caixa de cores vivas em que o papiro estaria contido (*uaccinia*, v. 5); depois, a leitura do título (*titulus*, v. 7) e a visão do próprio papiro (*charta*, v. 7). Em seguida, o leitor notaria a ausência de beiras (*cornua*, v. 8), a superfície irregular não polida (*frontes*, v. 11) e, por fim, as manchas no texto (*liturarum*, v. 13):

---

<sup>239</sup> *Ovid's direct address to his personified book in Tristia 1.1 is a strikingly witty and innovative reworking of topoi conventional to descriptions of bookrolls and to opening poems in a collection.*

*Vade, sed incultus, qualem decet exulis esse.  
 Infelix, habitum temporis huius habe!  
 Nec te purpureo uelent uaccinia fuco –  
 non est conueniens luctibus ille color –  
 nec titulus minio nec cedro charta notetur,  
 candida nec nigra cornua fronte geras!  
 Felices ornent haec instrumenta libellos:  
 fortunae memorem te decet esse meae.  
 Nec fragili geminae poliantur pumice frontes,  
 hirsutus sparsis ut uideare comis.  
 Neue liturarum pudeat! Qui uiderit illas,  
 de lacrimis factas sentiet esse meis.  
 Vade, liber, uerbisque meis loca grata saluta!  
 Contingam certe quo licet illa pede (Tr. I, 1, 3-16).*

Parte, mas descurado, qual convém ao livro de um exilado.  
 Desditoso, assume os ares destes tempos!  
 Nem mirtilos te cubram com púrpura tinta –  
 essa cor não convém à dor do luto –  
 nem mínio marque o título, ou cedro o papiro,  
 nem tragas beiras brancas na negra face!  
 Tais aparatos ornem os livros ditosos:  
 convém que te lembres da minha sina.  
 Nem lustre as duplas faces a frágil pedra-pomes,  
 para pareceres hirsuto com pelos esparsos.  
 Nem te envergonhes dos borrões; quem os vir  
 perceberá que resultam de minhas lágrimas.  
 Parte, livro, e saúda em meu nome os locais queridos!  
 Decerto irei tocá-los ao menos com o pé permitido.

O primeiro verso da descrição já anuncia que se trata do livro de um exilado (*exulis esse*, v. 3) e que ele deve estar em conformidade (*qualem decet*, v. 3) com essa circunstância de seu autor. Ou seja, é como se o livro fosse apresentado, nas palavras de Mordine (2010: 526), como “uma imitação do autor”. Dessa forma, efetua-se uma aproximação entre livro e autor, que se manifesta não só na aparência externa do *uolumen*, mas também em seu conteúdo. Assim, enquanto livro de um exilado, ele deve ser *incultus* (“descurado”, v. 3) e *infelix* (“desditoso”, v. 4).

No âmbito físico, ser *incultus* significa que o livro não possuirá um acabamento bem cuidado nem ornatos de luxo. Diferentemente dos já mencionados livros de Catulo e Horácio, polidos pela pedra-pomes (Catul. *Carm.* I, 2; Hor. *Ep.* I, 20, 2), o livro de Nasão não deve ser coberto por tinta púrpura (v. 5) ou polido por pedra-pomes (v. 11), seu título não deve ser destacado em vermelho com mínio (v. 7), e o papiro não deve ser ungido com óleo de cedro (v. 7), usado para evitar insetos roedores. Por sua vez, ainda no âmbito físico, ser *infelix* implica não apresentar cores vivas, inadequadas ao luto e ao sofrimento que caracterizam a situação de “morte”/exílio (v. 6), e conter borrões, evidência das lágrimas do autor (v. 13-14).

Nesse sentido, Mordine (2010: 527) comenta que o livro ovidiano é um objeto antiapresentável, visto que sua descrição, transgressora, desafia o modo como um poema deveria se apresentar. Além disso, o estudioso ressalta o aspecto negativo da caracterização do livro (veja-se, a esse respeito, a abundância de termos como *non* e *nec*), o que evidencia uma perda não só espacial, mas também de cultura, refinamento e civilização, de modo que o livro espelharia a antítese entre os espaços de Roma e Tomos. Diante disso, se comparado com os livros de Catulo e Horácio, o livro de Nasão apresenta-se como a representação de uma série de ausências: “a ausência de um destinatário a quem Ovídio possa endereçar sua obra, a ausência de qualidades materiais e estéticas esperadas de um livro contendo uma nova obra de Ovídio, e a ausência física do próprio Ovídio do mundo literário de Roma” (MORDINE, 2010: 528).<sup>240</sup>

Além de comporem essa descrição física do livro, os adjetivos *infelix* e *incultus* também podem ser compreendidos como fazendo referência a seu conteúdo. Nessa perspectiva, *infelix* aponta para o fato de os assuntos principais da obra serem os lamentos e sofrimentos de Nasão no exílio, de modo que o livro espelharia a imagem de seu autor desventurado. *Incultus*, por sua vez, designa uma obra literária rude e sem sofisticação, marcada, no caso, pelas dificuldades de produção poética nas péssimas condições do exílio. A esse respeito, convém lembrar que, em inúmeras passagens da coletânea, Nasão adota uma *persona* de poeta fracassado (conforme apresentamos na terceira seção do capítulo 1), afirmando ter perdido seu talento (*ingenium*) e sua habilidade poética (*ars*), e chegando mesmo ao ponto de dizer ter desaprendido o latim em meio aos bárbaros.

No entanto, conforme já discutimos anteriormente, essas asserções de Nasão quanto à perda das habilidades poéticas consistem apenas em uma “pose de declínio poético” (WILLIAMS, 2007: 50), visto que as elegias na verdade se mostram bastante sofisticadas, repletas de alusões literárias e mitológicas e, sobretudo, sem qualquer evidência de deteriorização da língua latina. Igualmente, embora um dos assuntos dos *Tristia* sejam as desgraças e dificuldades enfrentadas pelo eu-poético, os poemas, enquanto pertencentes ao gênero elegíaco, são perpassados por um tom de leveza, frequentemente marcado pela ironia e mesmo pelo humor, resultante, na maior parte das vezes, das hipérboles e exageros. Diante disso, percebe-se que essa descrição inicial do livro de Nasão, no que diz respeito ao seu

---

<sup>240</sup> [...] *the absence of a dedicatee to whom Ovid can address his work, the absence of the aesthetic and material qualities expected of a bookroll containing a new work by Ovid, and the physical absence of Ovid himself from the literary world of Rome.*

conteúdo, desmente-se a si mesma, na medida em que aquilo expresso no plano do enunciado (a descrição feita pelo eu-poético) não corresponde à enunciação (os próprios poemas).

Mordine, analisando *Tr. I, 1*, também compartilha essa ideia e menciona a existência de uma disjunção entre as afirmações do eu-poético presentes na elegia e seu caráter artístico: “essa justaposição da asserção retórica do poeta sobre seu fracasso ao sucesso formal de sua poesia desempenha, portanto, no nível textual, a disjunção entre o que o poeta professa e o que o poema de fato realiza” (2010: 533).<sup>241</sup> O estudioso, no entanto, identifica essa disparidade não apenas no contraste entre as afirmações de incapacidade artística do eu-poético e a elevada qualidade de seus versos na elegia *I, 1*, mas também a estende à contraposição entre a descrição de um livro decadente e o real volume que estaria nas mãos do leitor. Assim, de acordo com Mordine (2010: 529), embora Nasão descreva seu livro materialmente como marcado pela ausência de acabamento, isso não corresponderia ao volume diante do leitor, que possuiria todo esse aparato. Desse modo, instaura-se uma contradição entre o que o texto diz ser o livro e aquilo que o objeto livro realmente é:

A disparidade entre o que o poema diz e o que o poema é – ou seja, entre a descrição (a poesia) e a coisa descrita (o livro) – deve ter sido posta em grande relevo pelo real objeto posto nas mãos do leitor, um livro que certamente possuía o que Ovídio diz lhe faltar (polimento, óleo de cedro, cornos) e que carecia daquilo que Ovídio lhe atribuiu (bordas ásperas, marcas de lágrimas) (MORDINE, 2010: 529).<sup>242</sup>

Com efeito, essa proposta interpretativa de Mordine parece bem atrativa. Ela acrescenta à disparidade concernente ao conteúdo do livro uma segunda discrepância, entre a descrição física do volume apresentada no poema e a real aparência do livro. Não obstante, essa hipótese do estudioso se fundamenta em uma incerteza: como saber ao certo a real aparência do objeto livro que estaria nas mãos do leitor, para poder afirmar que ela diverge da descrição exposta no poema? A situação é bastante diferente quando se considera a oposição entre as afirmações do eu-poético quanto à má qualidade de seus versos e os seus próprios poemas, visto que ainda hoje os podemos ler, e eles se revelam estruturalmente bem elaborados, sofisticados e alusivos. De qualquer forma, convém observar que, em ambos os

---

<sup>241</sup> *This juxtaposition between the poet's rhetorical assertion of failure and the poetry's formal success thus plays out on the textual level the disjunction between what the poet professes and what the poem actually accomplishes.*

<sup>242</sup> *The disparity between what the poem says and what the poem is – that is, between the description (the poetry) and the thing described (the bookroll) – would have been thrown into high relief by the actual object held in the reader's hand, a bookroll which surely possessed what Ovid says it lacks (polishing, cedar oil, bosses) and lacked what Ovid says it possesses (rough edges, tears stains).*

casos, o efeito das disparidades apresentadas é fortemente irônico, pois repousa na disjunção entre o que o eu-poético afirma sobre o texto e aquilo que o texto se mostra ao leitor: trata-se, de fato, de asserções contrárias. Nesse sentido, a desvalorização e a autodepreciação empreendidas pelo eu-poético, seja quanto à qualidade artística das elegias, seja quanto à aparência formal do livro, na verdade desmentem a si mesmas e sublinham, portanto, o caráter ficcional das informações apresentadas na caracterização do livro.

Sob esse aspecto, é notável o fato de o livro ter sido descrito não apenas como um ser humano, mas, sobretudo, como um homem à imagem de seu autor. Na verdade, essa identificação entre livro e autor é intensificada pelo próprio processo de antropomorfização do livro. Assim, embora a caracterização feita no trecho citado da elegia I, 1 aponte, a princípio, para uma obra literária, diversos dos termos usados oferecem uma leitura ambígua e podem também referir-se a homens. Os adjetivos *infelix* e *incultus*, por exemplo, que caracterizam o livro no âmbito do conteúdo e da aparência exterior, conforme já comentamos, são também por vezes aplicados ao próprio eu-poético Nasão, para descrevê-lo em situação de exílio.

Nessa perspectiva, Videau-Delibes (1991: 443) comenta que a personificação do livro de Nasão ocorre mediante o emprego de uma série de palavras com duplo sentido para se referir a ele. Assim, “ao descrevê-lo em sua partida para Roma, Ovídio constrói todo um jogo sobre sua aparência exterior de *uolumen* e a aparência exterior de um homem em luto, *incultus*, ‘negligenciado’” (VIDEAU-DELIBES, 1991: 442).<sup>243</sup> Isso é anunciado pelo vocábulo *frons* (“face”, v. 8 e v. 11), que pode designar tanto as margens laterais de um *uolumen*, que eram polidas com pedra-pomes, quanto o rosto de um homem, que usa a pedra-pomes para se barbear. O próprio vocábulo *hirsutus* (“hirsuto”, v. 12) reforça essa ambiguidade, uma vez que é o adjetivo usado para qualificar homens “barbudos”. Ora, a barba por fazer era um dos sinais de luto entre os antigos, que, atribuído ao *liber*, põe em destaque a situação do exílio de seu autor como uma morte metafórica.

A isso se soma o fato de que, nos conselhos de Nasão, são atribuídas diversas ações e adjetivos tipicamente humanos ao livro, como, na passagem citada, *uade* (“parte”, v. 3 e v. 15), *memorem te* (“lembrado, que te lembres”, v. 10), *neue pudeat* (“nem te envergonhes”, v. 13), *saluta* (“saúda”, v. 15), e, na sequência da elegia, *dices* (“dirás”, v. 19), *negabis* (“negarás”, v. 19), *tu tacitus* (“tu, tácito/te cala”, v. 21), *caue defendas* (“não me defendas”, v. 25). Nesse sentido, estando Nasão impossibilitado de tornar a Roma, é o livro, antropomorfizado e metamorfoseado em seu autor, que irá em seu lugar.

---

<sup>243</sup> *En le décrivant à son départ pour Rome, Ovide construit tout un jeu sur son apparence extérieure de uolumen et l'apparence extérieure d'un homme en deuil, incultus, 'négligé'.*

É interessante notar que essa descrição do livro, responsável por identificá-lo com seu autor, é delimitada estruturalmente no poema pelo imperativo *uade* (“parte”, v. 3 e v. 15), em posição inicial dos versos, ordenando a partida do livro para Roma. Ora, a repetição desse verbo constitui uma espécie de moldura, que distingue duas concepções acerca da relação entre o poeta e sua obra. Se, por um lado, a caracterização do livro o iguala a seu autor, por outro, a ordem de que o livro vá para a Urbe promove uma dissociação entre as duas personagens. Ou seja, a partida para Roma configura a separação entre a obra e o autor, que já não tem domínio sobre seu livro. Essa distinção fica bem marcada no último dístico do trecho citado, quando o eu-poético pede para o *liber* saudar em seu nome os locais queridos, acrescentando um trocadilho com o termo *pede* (*Tr.* I, 1, 16), que pode designar tanto o pé de uma pessoa quanto o pé métrico de um poema. Assim, se os pés de Nasão são proibidos de tocar o solo pátrio, não o são os pés métricos, isto é, os versos, de seu livro. Nesse sentido, o livro torna-se representante de seu autor: ao mesmo tempo, ele é o outro, que parte para Roma e se separa de Nasão, mas também, enquanto seu representante, uma imagem do poeta.

Semelhante processo de personificação se verifica também na elegia III, 7, endereçada a Perila, poeta e antiga discípula de Nasão. O poema se inicia com a apostrofação à carta escrita às pressas (*littera subita perarata*, v. 2), que é designada como “serva fiel” (*fida ministra*, v. 2) das palavras de Nasão. É interessante notar que o termo *ministra* pode significar tanto “serva” quanto “intermediária”, de modo que a carta não só obedece às ordens e se submete à vontade de seu autor (enquanto “serva”), mas também funciona como sua mensageira, como “intermediária” que fala em seu lugar. O poema principia apresentando a carta como interlocutora do eu-poético:

*Vade salutatum, subito perarata, Perillam  
littera, sermonis fida ministra mei!  
Aut illam inuenies dulci cum matre sedentem  
aut inter libros Pieridasque suas.  
Quicquid aget, cum te scierit uenisse, relinquet,  
nec mora, quid uenias quidue, requireret, agam.  
Viuere me dices, sed sic ut uiuere nolim,  
nec mala tam longa nostra leuata mora,  
et tamen ad Musas, quamuis nocuere, reuert  
aptaque in alternos cogere uerba pedes* (*Tr.* III, 7, 1-10, grifo nosso).

**Vai** saudar Perila, carta às pressas escrita  
e serva fiel de minhas palavras!  
Ou a **encontrarás** sentada com a mãe querida  
ou entre os livros e suas Piérides.  
Deixará quanto faça ao saber que chegaste  
e logo indagará por que **chegas** ou o que faço.

**Dirás** que vivo – mas viver assim não queria –,  
que tão longo tempo não aliviou meus males,  
que às Musas, embora a mim nocivas, tornei,  
que em pé alternado ajusto as palavras.

A elegia começa com o imperativo *uade* (“parte”, v. 1), o mesmo que Nasão usara para se dirigir ao livro que partia para Roma em *Tr.* I, 1. O processo de personificação da carta é sugerido por sua posição de interlocutora do eu-poético, conforme demarcam os verbos em segunda pessoa: “vai” (*uade*, v. 1), “encontrarás” (*inuenies*, v. 3), “chegas” (*uenias*, v. 6) e “dirás” (*dices*, v. 7). Além disso, fica evidente que a carta representa e substitui o seu autor. É ela que irá de fato encontrar Perila, enquanto ao eu-poético resta apenas imaginar, numa espécie de visão mental, como seria esse encontro (v. 2-6).<sup>244</sup> Igualmente, é a carta que, personificada, irá falar em nome do poeta: dirá a Perila que ele está vivo, mas vive infeliz; e que voltou a compor poemas, mesmo após ter sido punido (v. 7-10).

A identificação entre a carta e seu autor chega a tal ponto que, na sequência do poema, o discurso indireto, em que a carta reproduz as palavras de Nasão como intermediária (“dirás que”, v. 7), é substituído pelo discurso direto, isto é, pela própria fala do poeta. Assim, o eu-poético deixa de se dirigir em segunda pessoa à carta e assume Perila como interlocutora direta:

*Tu quoque, dic, studiis communibus ecquid inhaeres  
doctaque non patrio carmina more canis?  
Nam tibi cum fatis mores natura pudicos  
et raras dotes ingeniumque dedit* (*Tr.* III, 7, 11-14, grifo nosso).

**Tu** também, diz, **te aplicas** à paixão em comum  
e **cantas** doutos poemas ao modo não pátrio?  
A natureza, com os fados, a **ti** deu  
modos modestos, raro dote e engenho.

Desse modo, os verbos e pronomes de segunda pessoa, antes referentes à carta de Nasão, a partir de então (e até o fim da elegia) dizem respeito a Perila. Essa mudança de interlocutor tem como efeito uma impressão de presença do próprio autor, uma vez que ele passa a se dirigir diretamente a Perila, sem um intermediário. Nesse sentido, é como se a carta fosse a tal ponto “fiel” (*fida ministra*, v. 2) a seu autor, que ela se igualasse a ele e o

---

<sup>244</sup> De acordo com Bonvicini (1999: 329), a descrição dessa cena interior faz lembrar a elegia I, 3 de Tibulo, quando o eu-poético, enfermo na Córceira, recorda-se de Délia sentada junto à velha ama: “Mas rogo que tu permaneças casta, e que a velha ama sempre esteja junto de ti, como vigia do santo pudor.” – *At tu precor casta maneas, sanctique pudoris / adsideat custos sedula semper anus* (*Tib. El.* I, 3, 83-4).

espelhasse. Assim, pode-se pensar na carta transformada em seu autor, falando como ele próprio falaria.

Dessa forma, por mais que Nasão e sua carta/livro personificado sejam personagens distintas, o eu-poético, a todo tempo, expressa o desejo de se igualar a sua obra, uma vez que, somente desse modo, poderia alcançar Roma:

*Tu tamen, i pro me, tu, cui licet, aspice Romam.  
Di facerent possem nunc meus esse liber!  
Nec te, quod uenias magnam peregrinus in urbem,  
ignotum populo posse uenire puta.  
Vt titulo careas, ipso noscere colore,  
dissimulare uelis, te liquet esse meum (Tr. I, 1, 57-62).*

Tu, porém, vai em meu lugar, tu, a quem é lícito, contempla Roma.  
Permitissem os deuses que eu pudesse ser agora o meu livro!  
Nem tu, que estrangeiro chegas à grande Roma,  
julgues poder chegar desconhecido do povo.  
Mesmo que não tenhas título, serás reconhecido pela própria cor,  
mesmo que queiras dissimular, é evidente que és meu.

Ainda que, no primeiro hexâmetro, a possibilidade de o livro ir a Roma configure uma separação entre obra e autor, o pentâmetro seguinte expressa a vontade do eu-poético de se transformar em seu livro. Sob esse aspecto, ao enviar suas obras a Roma, Nasão, de certo modo, por figurar nelas, faz-se também presente na Urbe. Os dois dísticos seguintes ainda reforçam essa igualdade entre a obra e seu autor, uma vez que o eu-poético afirma que, mesmo sem identificação, o livro será reconhecido como seu – “é evidente que és meu” (*te liquet esse meum*, v. 62) –, não podendo dissimular sua proveniência. Esses versos contêm, portanto, uma ideia do livro como imagem do autor.

Outra concepção semelhante consiste na caracterização do livro como parte ou continuidade de seu autor exilado. Ela pode ser observada na elegia enviada ao amigo de Nasão que será responsável por preparar os originais das obras e empreender sua publicação em Roma. Esse amigo é geralmente identificado com Higinio, o bibliotecário responsável pela Biblioteca Palatina (BONVICINI, 1999: 351; VIDEAU-DELIBES, 1991: 214). Nasão lhe indaga se ele tem se esforçado para que o poeta não pareça de todo ausente da Urbe: “acaso cuidas que agora eu não pareça todo ausente?” – *Nunc quoque ne uidear totus abesse caues?* (Tr. III, 14, 4), solicitando que ele não deixe de preparar a publicação de suas obras. E, pouco depois, ainda pede ao amigo para manter seu corpo em Roma:

*Immo ita fac, quaeso, uatum studiose nouorum,  
quaque potes, retine corpus in Vrbe meum* (Tr. III, 14, 7-8, grifo nosso).

Faça-o, te peço, admirador dos novos poetas,  
como podes, mantém meu **corpo** em Roma.

É bastante significativo o emprego do termo *corpus* (v. 8) na passagem, pois ele permite uma dupla leitura – o corpo de Nasão e o *corpus* de seus poemas –, de modo a igualar poeta e obra. Assim, embora exilado, por meio de seus escritos Nasão pode ser lido e lembrado em Roma, tornando-se, dessa forma, presente na Urbe. Essa é precisamente a ideia que conclui a elegia V, 1. Após expor, ao longo do poema, a razão principal por que escreve – a busca de aliviar seus males por meio do canto, como se a poesia lhe fornecesse alívio e consolo –, Nasão conclui: “Por que escrevo, já o disse. Indagais por que vos envio? / Pois quero estar convosco, de qualquer modo.” – *Cur scribam, docui. Cur mittam, quaeritis, isto? / Vobiscum cupio quolibet esse modo* (Tr. V, 1, 79-80).

É interessante notar que boa parte das elegias dos *Tristia* foi composta na forma de carta, e que a carta pode ser definida como um gênero da ausência, que implica solidão e separação: “a ausência é uma das condições essenciais da escrita epistolar” (JOLIVET, 2001: 233).<sup>245</sup> Desse modo, com base na identificação entre o poeta e seu livro, o envio de seus escritos/cartas a Roma possibilita, na verdade, a sua própria presença na Urbe. Ou seja, transformado em seu livro, Nasão encontra a possibilidade de permanecer vivo por meio da literatura.

---

<sup>245</sup> *L'absence est une des conditions essentielles de l'écriture épistolaire.*

### 3.2. As múltiplas faces do *liber*

Se, por um lado, o livro de Nasão é imagem e continuidade de seu autor, por outro, ele se constitui como outra personagem, o que lhe confere certa autonomia e independência. Essa distinção entre livro e poeta é reforçada pela separação entre a obra, que parte para Roma, e o autor, que permanece no exílio, logo no dístico de abertura dos *Tristia*: “Livrinho – não te invejo – sem mim irás a Roma: / ai de mim! pois não é lícito ao teu amo ir.” – *Parue – nec inuideo – sine me, liber, ibis in Urbem: / ei mihi! quod domino non licet ire tuo* (Tr. I, 1, 1-2).

Além de demarcar a diferença entre o poeta e seu livro, esse dístico inicial também introduz a metáfora de Nasão como “senhor” (*dominus*, v. 2) de sua obra, o que se manifestará ao longo de várias elegias. Essa metáfora aponta para um jocoso trocadilho em torno do termo *liber*, que pode significar “livro”, mas também “livre”, de modo que, personificado, o livro de Nasão é representado como o escravo liberto por seu senhor, à semelhança do que ocorre na epístola horaciana (Hor. *Ep.* I, 20). Nesse sentido, a libertação do escravo corresponde precisamente ao envio dos escritos de Nasão para publicação em Roma. A ambiguidade do termo *liber*, segundo Hardie (2006a: 298), vincula o emprego ovidiano do termo à epístola I, 20 de Horácio (já discutida aqui), na qual o livro personificado desempenha o papel de um jovem escravo que ambiciona partir da casa de seu senhor. Hardie (2006a: 298) afirma que, na elegia ovidiana, “o livro, diferentemente de seu senhor, é ao menos livre para realizar sua viagem, ativando um trocadilho recorrente entre *liber/līber*, ‘livro’/‘livre’”.<sup>246</sup> Nessa perspectiva, o trocadilho é recriado e ressignificado, na medida em que se verifica uma inversão de papéis entre o *liber* e seu senhor: enquanto o livro é livre para ir a Roma, isso não é permitido (*non licet*, v. 2) a seu senhor, que se encontra exilado. Assim, uma proibição que geralmente se aplica aos escravos recai, na verdade, sobre o senhor.

Ainda na elegia programática, a metáfora do poeta como “senhor” de sua obra é retomada quando se menciona um possível encontro com o imperador Augusto, no qual o *liber* intercederia em favor de seu senhor: “Sendo o dia favorável e tu próprio mais ditoso que teu amo, / possas lá alcançar e aliviar meus males!” – *Luce bona dominoque tuo felicior ipse / peruenias illuc et mala nostra leues!* (Tr. I, 1, 97-98). Novamente, observa-se uma inversão de papéis, visto que o *liber* é considerado mais ditoso que seu senhor. Ademais, merece destaque o fato de que o livro, podendo ir à Urbe e aos locais proibidos a seu amo,

---

<sup>246</sup> *The book, unlike its master, is at least free to make this journey, activating a recurrent pun on liber/līber, ‘book’/‘free’.*

desempenha um papel de mensageiro e intermediário de Nasão: é o *liber* que, dirigindo-se a Augusto, tentará aliviar os males do poeta exilado, defendendo-o diante do imperador.

É interessante que, nessa metáfora *liber/dominus*, mesmo que haja uma distinção entre as duas personagens – livro como “escravo liberto” e poeta como “senhor” –, obra e autor ainda manifestam certa identificação, de modo que as relações entre essas duas instâncias continuam a ser ambíguas. Nesse sentido, Mordine (2010: 534) destaca que, por um lado, ao denominar-se *dominus*, Ovídio apresenta-se como responsável por seu livro; por outro, o *propemptikon* (desejo de boa viagem ao livro que parte) funciona como a libertação do livro-escravo: ao enviá-lo, ele fica livre. Assim, a denominação de *dominus*, que ocorre em várias elegias,<sup>247</sup> revela certa dependência da obra em relação ao seu autor; por sua vez, a partida do *liber* para Roma assinala a separação entre ambos e a distinção entre livro e poeta.

Essa duplicidade, que ao mesmo tempo identifica e separa autor e obra, ainda se evidencia em uma segunda metáfora empregada para designar as relações entre o livro e seu autor, também ela bastante recorrente nos *Tristia*: Nasão é considerado *pater* (“pai”) de seus livrinhos, e os livros são ditos *fratres* (“irmãos”) entre si. Novamente, efetua-se um trocadilho com o termo *liber*: aos sentidos de “livro” e “livre” (escravo liberto) explorados na epístola de Horácio, acrescenta-se ainda um terceiro, o de *liber* com o significado de “filho”, o que se aplica perfeitamente à condição do autor como *pater*. Essa metáfora se faz presente já na elegia de abertura, quando o eu-poético, orientando o livro que envia para Roma, aconselha-o a ocupar um lugar perto das obras anteriores do autor; alertando-o, porém, quanto aos três volumes da *Ars amatoria*, suposta causa do lastimável exílio:

*Cum tamen in nostrum fueris penetrare receptus  
contigerisque tuam, scrinia curua, domum,  
aspicies illic positos ex ordine fratres  
quos studium cunctos euigilauit idem.  
Cetera turba palam titulos ostendet apertos  
et sua detecta nomina fronte geret;  
tres procul obscura latitantes parte uidebis –  
hi qui, quod nemo nescit, amare docent.  
Hos tu uel fugias uel, si satis oris habebis,  
Oedipodas facito Telegonosque uoces!  
Deque tribus moneo, si qua est tibi cura parentis,  
ne quemquam, quamuis ipse docebit, ames (Tr. I, 1, 105-116, grifo nosso).*

<sup>247</sup> Além dos trechos já citados, observem-se outras passagens dos *Tristia* em que se verifica a atribuição do termo *dominus* a Nasão (grifos nossos): “desditosa obra que o desterro do **amo** interrompeu” - *infelix domini quod fuga rupit opus* (Ov. Tr. I, 7, 14); “para melhor os acolher, não foram publicados pelo próprio **amo**, / mas como se roubados de seu funeral” - *quoque magis faueas, haec non sunt edita ab ipso / sed quasi de domini funere rapta sui* (Ov. Tr. I, 7, 37-38); “tal é a fortuna de meu **amo**” - *haec domini fortuna mei est* (Ov. Tr. III, 1, 5); “envergonhou-me ser mais cuidado que meu **amo**” - *erubui domino cultior esse meo* (Ov. Tr. III, 1, 14).

Quando, porém, fores acolhido em meu refúgio  
e atingires tua casa, estojo cilíndrico,  
ali verás, postos em sequência, teus **irmãos**,  
que o mesmo zelo, a todos, compôs em vigília.  
A turba restante mostrará aberta e publicamente os títulos  
e trará seus nomes na face descoberta.  
Três verás, ocultos ao longe, em canto escuro –  
os que, ninguém desconhece, ensinam a amar.  
Deles, ou fujas ou, se tiveres audácia o bastante,  
chama-os de **Édipos** e de **Telégonos**!  
Dos três, se te preocupas um pouco com teu **pai**, advirto:  
não ames nenhum, embora eles próprios o ensinem.

O livro de Nasão, vindo de Tomos, deverá buscar um lugar junto aos seus “irmãos” (*fratres*, v. 107), isto é, as outras obras compostas, com zelo, pelo autor. Observa-se que, enquanto os livros restantes exibem seus títulos abertamente, os três volumes que ensinam a amar (isto é, os livros da *Ars amatoria*), que teriam sido uma das causas do exílio de Nasão, permanecem ocultos em um canto escuro, como criminosos e culpados que buscam se esconder. Sob esse aspecto, é notável o fato de o eu-poético os denominar Édipos ou Telégonos, de modo a exprimir a relação de paternidade entre autor e obra em termos mitológicos. Assim como Édipo e Telégono mataram seus pais, respectivamente Laio e Ulisses, os livros da *Ars amatoria* também mataram seu autor, uma vez que foram causa do exílio, compreendido metaforicamente como uma morte. Finalmente, no último dístico citado, o eu-poético refere-se diretamente a si mesmo como pai (*pater*) do livro ao qual se dirige.

Na elegia III, 14, em que Nasão pede ao responsável pela preparação e publicação de suas obras para manter seu corpo em Roma, as duas metáforas (escravo/senhor e filho/pai) sugeridas pelo trocadilho com *liber* configuram-se plenamente:

*Est fuga dicta mihi, non est fuga dicta libellis  
qui domini poenam non meruere sui.  
Saepe per extremas profugus pater exulat oras,  
Vrbe tamen natis exulis esse licet.  
Palladis exemplo de me sine matre creata  
carmina sunt; stirps haec progeniesque mea est.  
Hanc tibi commendo quae, quo magis orba parente est,  
hoc tibi tutori sarcina maior erit.  
Tres mihi sunt nati contagia nostra secuti;  
cetera fac curae sit tibi turba palam (Tr. III, 14, 9-18, grifo nosso).*

O desterro foi a mim, não aos meus livrinhos,  
que a pena de seu **amo** não mereceram.  
Se um **pai** se expatria, desterrado ao fim do mundo,  
seus **filhos**, porém, podem viver em Roma.  
Como Palas, sem mãe de mim foram gerados

os poemas; são minha **estirpe e descendência**.  
A ti a confio, quanto mais é **órfã de pai**,  
maior fardo será a ti, seu tutor.  
Três de meus **filhos** com meu mal contaminaram-se;  
cuida abertamente da turba restante.

No dístico inicial, Nasão é referido como *dominus* de seus livrinhos. Por um lado, essa caracterização implica uma relação de superioridade e autoridade, bem como a ideia de posse e responsabilidade sobre a obra. Por outro, o eu-poético argumenta precisamente no sentido contrário, de modo a distinguir o autor, a quem foi atribuído o desterro, e os livrinhos, que não mereceram a pena.

Essa relação ambígua parece intensificar-se nos versos seguintes, quando autor e livro são comparados a pai e filho. Inicialmente, o fundamento da comparação é exatamente a situação de exílio: se ao autor-pai é vedado o acesso a Roma, seus livros-filhos têm liberdade para ir para lá. Assim, o eu-poético explicita, em sua argumentação, a defesa da separação entre autor e obra, a partir da distinção entre pai e filho, na medida em que busca a aceitação de seus livros-filhos na Urbe, embora ele próprio tenha sido expulso de lá.

Essa metáfora dos livros como filhos é desenvolvida também nos versos seguintes, quando, novamente, o eu-poético emprega uma comparação mitológica para designar a relação entre pai e filho. Ele compara sua obra a Palas, que, segundo o mito, teria nascido diretamente da cabeça de Zeus, sem que tivesse uma mãe. De maneira análoga, os livros de Nasão nasceram do poeta, sem necessidade de mãe. Esse procedimento do uso de símiles mitológicos para ilustrar as relações entre Nasão e seu livro se faz presente também na elegia I, 7, em que o eu-poético, comentando sobre as *Metamorfoses*, afirma ter queimado todo o poema, assim como Alteia, filha de Téstiio (por isso, Testíade), matou seu filho Meleagro ao lançar ao fogo o tição que representava, segundo a profecia das Parcas, a vida do jovem:

*Vtque cremasse suum fertur sub stipite natum  
Thestias, et melior matre fuisse soror,  
sic ego non meritos, mecum peritura, libellos  
imposui rapidis, uiscera nostra, rogis (Tr. I, 7, 17-20).*

Assim como contam que Testíade queimou seu filho  
sob um tição e foi melhor irmã que mãe,  
eu mesmo à ávida pira entreguei inocentes livrinhos,  
rebetos meus, para comigo perecerem.

Nessa elegia, Nasão, ironicamente, considera suas *Metamorfoses*, obra monumental de quinze livros, como uma obra rude e incompleta e, por isso, afirma tê-la queimado antes de

partir para o exílio. É nesse contexto que o eu-poético compara-se à Testíade e atribui a seu livro o estatuto de *uiscera nostra* (“meus rebentos”, v. 20), igualando sua relação com a obra à da figura mitológica Alteia com seu filho.

Ora, se nesses exemplos a relação entre livro e poeta é indireta, baseada em comparações, na sequência já citada da elegia III, 14, os livros são diretamente designados como “estirpe” e “descendência” (*stirps progeniesque*, v. 14) do eu-poético. Igualmente, Nasão apresenta-se como pai das obras e, ao caracterizá-las como “órfãs de pai” (*orba parente*, v. 15), destaca que a situação de exílio significou para si uma morte. Nesse contexto, estando o pai/autor ausente, torna-se necessário um tutor (*tutor*, v. 16), que será responsável por preparar os originais de Nasão para publicação e, desse modo, cuidar das obras do poeta, a fim de que ele seja sempre recordado em Roma.

Assim, ainda que, a princípio, o eu-poético tenha defendido a distinção entre si mesmo e seus livros/filhos, afirmando que essa nova obra não pode sofrer as penas do autor exilado, a própria caracterização dos livros como “estirpe” e “descendência” aponta para uma ideia de continuidade entre obra e poeta. De acordo com essa relação de paternidade,<sup>248</sup> o livro, embora destacado do poeta, é parte e prolongamento dele, é o que lhe permite, mesmo ausente, ser lembrado na Urbe. Sob esse aspecto, Hardie (2006a: 297) afirma que “quando o escritor de cartas é também poeta, o *tópos* da presença ausente da epístola coincide com o *tópos* do poema, ou livro de poemas, como substituto de seu produtor”.<sup>249</sup> Desse modo, o livro é o que garante que o poeta, confundindo-se com sua obra, torne-se perene por meio da literatura.

Além disso, por meio do trocadilho com o termo *liber*, instaura-se, no âmbito da personagem livro (que não deixa de ser também uma das *personae* de Nasão), um jogo ficcional de máscaras semelhante ao que analisamos no primeiro capítulo. Se Nasão, eu-poético exilado, pode ser, simultaneamente, bárbaro, poeta fracassado e anti-herói épico, também a personagem livro revela múltiplas máscaras, sugeridas pela própria ambiguidade de *liber*: é livro, escravo liberto e filho de Nasão. Assim, a complexidade que perpassa o eu-

---

<sup>248</sup> Além das passagens citadas, a relação de paternidade entre autor e obra é amplamente explorada na elegia III, 1, em que o livro figura como eu-poético (grifos nossos): “Um dia, peço, perdoes meu **pai**” - *Quandocumque, precor, nostro placere parenti* (Ov. Tr. III, 1, 57); “Buscava meus **irmãos**, exceto os que / o **pai** desejaria não ter gerado” - *Quaerebam fratres exceptis scilicet illis / quos suus optaret non genuisse pater* (Ov. Tr. III, 1, 65-6); “À **prole** se estende a fortuna do desventurado autor, / e, **filhos**, sofremos o desterro que ele próprio sofreu” - *In genus auctoris miseri fortuna redundat, / et patimur nati quam tulit ipse fugam* (Ov. Tr. III, 1, 73-4).

<sup>249</sup> *When the letter-writer is also a poet, the topos of the absent presence of the epistle coincides with the topos of the poem, or book of poems, as a substitute for their producer.*

poético Nasão, com suas múltiplas máscaras, reflete-se também na constituição da personagem livro (que inclusive desempenhará o papel de eu-poético, em III, 1 e V, 4).

Nessa perspectiva, Mordine (2010: 534), analisando *Tr. I, 1*, defende que “o livro é uma criatura de múltiplas aparências em relação ao poeta; ele imita, representa, fala por e, na verdade, tem potencial para se opor ao poeta”.<sup>250</sup> Nesse sentido, o estudioso (2010: 534) afirma que “o livro é uma criatura à maneira de Proteu, situado em uma variedade de relações com o poeta e desempenhando múltiplos papéis: escravo, mensageiro, pranteador, intermediário, filho”.<sup>251</sup> Por exemplo, quando o livro é enviado a Roma como representante do exilado, que lhe pede para saudar os locais queridos em seu nome (*Tr. I, 1, 15 – uerbisque meis loca grata saluta*), ele estaria desempenhando o papel de mensageiro.

Por sua vez, a descrição inicial do livro, na elegia I, 1 dos *Tristia*, como um homem em luto (*luctibus*, v. 6), com face negra (*nigra fronte*, v. 8), marcado de lágrimas (*lacrimis*, v. 14), com barba por fazer (*hirsutus passis comis*, v. 12), designaria, segundo Mordine (2010: 535), o papel de pranteador do poeta “morto”. Além disso, o estudioso ainda acrescenta que, “nesse contexto, o livro não só desempenha o papel de pranteador do poeta ‘morto’, mas, mais do que isso, torna-se uma espécie de inscrição de epitáfio chamando o viajante que passa, a voz do falecido falando a qualquer um que irá ouvi-la” (2010: 536).<sup>252</sup> Isso se manifesta em versos da elegia (*Tr. I, 1, 17-19*) que se aproximam de fórmulas epigráficas, como aquelas em que o falecido pede ao viajante para se recordar dele e levar notícias suas aos que vivem. Ademais, o desejo de Nasão de que a ira do imperador que o exilou se abrande é expresso como a variação da fórmula *sit tibi terra leuis* (“seja-te a terra leve”), usada na ocasião do sepultamento dos mortos, em referência à terra que cobrirá o corpo: “que, abrandado César, me seja leve a pena” – *sit mea lenito Caesare poena leuis* (*Tr. I, 1, 30*).

Mordine (2010: 537-538) ainda desenvolve a ideia de que o livro descrito em I, 1, em razão das lágrimas e dos cabelos desgrenhados (*lacrimis*, v. 14; *sparsis comis*, v. 12), poderia ser aproximado de uma mulher em luto, e compara essa descrição à das mulheres abandonadas das *Heroides*. Trata-se, de fato, da caracterização de uma pessoa em luto. No entanto, a nosso ver, o livro descrito não constitui uma figura feminina, conforme proposto por Mordine, mas um homem em luto, que, inclusive, espelharia o estado de seu autor

---

<sup>250</sup> *The bookroll is a creature of multiple guises in relation to the poet; it mimics, represents, responds to and, indeed, has the potential to oppose the poet.*

<sup>251</sup> *The bookroll is a protean creature, situated in a variety of relationships to the poet and playing multiple roles: slave, messenger, mourner, intercessor, child.*

<sup>252</sup> *Seen in this context, the book not only plays the role of mourner for the ‘dead’ poet but, what is more, it becomes a kind of epitaphic inscription that appeals to the passing traveler, the voice of the deceased speaking to whoever will listen.*

exilado. Nesse sentido, compreendemos a expressão *sparsis comis* não como uma referência aos cabelos desgrenhados de uma mulher, mas sim a um outro sinal de luto: o da barba com pelos esparsos, isto é, a barba por fazer. Essa interpretação é reforçada pelo adjetivo *hirsutus* (“barbudo”) aplicado ao livro no mesmo verso.

Outro papel desempenhado pelo livro, segundo Mordine (2010: 538-539), é o de defensor em um tribunal, reforçado pelo uso de termos forenses em algumas passagens da elegia I, 1. Assim, o livro que chega a Roma deveria falar em defesa de seu autor. Não obstante, o conselho do eu-poético à sua obra é que ela não tente defendê-lo:

*Protinus admonitus repetet mea crimina lector  
et peragar populi publicus ore reus.  
Tu caue defendas, quamuis mordebere dictis!  
Causa patrocinio non bona maior erit (Tr. I, 1, 23-26, grifo nosso).*

Advertido, o leitor logo lembrará meus **crimes**  
e, **réu** público, **serei acusado** na boca do povo.  
Cuidado! Não me **defendas**, mesmo mordido pelos ditos!  
Uma **causa** não boa será mais difícil com a **defesa**.

O trecho acumula uma série de vocábulos do âmbito jurídico, de modo a apontar para o papel do livro como defensor de seu autor. Nesse sentido, Mordine (2010: 539) destaca uma inversão da relação inicial do livro como escravo submetido a um *dominus*. Segundo o estudioso, se o livro agora fala em defesa de seu autor, ele se torna *patronus*, ao passo que o poeta é feito *cliens*. Ora, na verdade, essa inversão apenas reforça outra inversão que já mencionamos, na relação de senhor/escravo: é o livro que, embora escravo, vai a Roma, enquanto seu *dominus*, exilado, é proibido de ir até a Urbe.

Ainda que seja possível identificar todos esses papéis desempenhados pelo livro, parece-nos que eles podem ser compreendidos como subcategorias ou especializações das três máscaras principais sugeridas no termo *liber*: livro, escravo liberto e filho. É interessante notar que as relações entre Nasão e seu *liber* não são sempre claras e unívocas, mas variam ao longo das elegias. Ora o livro é considerado continuidade do poeta, numa mútua identificação, assim como os filhos que trazem em si algo dos pais, ora o livro se separa do autor como outra personagem, a ponto de adquirir voz e se tornar eu-poético.

### 3.3. *Liber poeta*: o livro como eu-poético

O ponto culminante do processo de antropomorfização do livro parece ser atingido quando ele adquire voz e se torna eu-poético das elegias III, 1 e V, 4 dos *Tristia*. Hardie (2006a: 299), por exemplo, afirma que em III, 1 a personificação vai um passo além, pois o próprio livro detém agora a voz poética do poema. Assim, além de ser descrito como um homem e se fazer personagem na obra, o livro que parte para Roma compartilha com Nasão o estatuto de eu-poético. Nesse sentido, por um lado, o livro se desvincula do poeta exilado e, uma vez independente e possibilitado de ir à Urbe, ganha autonomia para falar em primeira pessoa. Ou seja, o livro se faz poeta. Não obstante, ao mesmo tempo, essa voz atribuída ao livro é uma espécie de continuidade de seu autor: o livro fala em nome do poeta exilado, com o objetivo de defendê-lo e representá-lo em Roma. Mais do que isso, o livro foi o modo encontrado por Nasão de fazer-se lembrado e de poder ter voz na Urbe, a forma de o poeta exilado retornar à sua pátria. Sob essa perspectiva, então, o livro se confunde com seu autor, e sua voz é, na verdade, a voz do próprio eu-poético Nasão, que, no entanto, assumiu uma *persona* de livro. Essa ambiguidade nas relações entre obra e poeta, que oscilam entre identificação e separação, irá ecoar também nessas elegias.

Conforme já discutimos, em *Tr.* I, 1, à maneira de um *propemptikon*, o eu-poético Nasão dirige-se a seu livro que parte para Roma e lhe dá uma série de instruções a respeito de como se comportar. Assim, o livro já figura como personagem no poema de abertura da obra. Porém, depois dessa elegia, ele não comparece mais no livro I, retornando apenas na primeira elegia do livro III. Em contrapartida, em *Tr.* III, 1, é o livro que, já na Urbe, assume a voz poética e, tentando seguir as instruções recebidas, descreve tudo aquilo que vê. A semelhança na estrutura dessas duas elegias e o fato de a personagem livro ser retomada contribuem, segundo Bonvicini (1999: 306), para demarcar a continuidade entre os livros I e III dos *Tristia*, assinalando a conseqüente autonomia da longa elegia do livro II.

A elegia se inicia com uma fala do livro recém-chegado a Roma, interpelando o leitor (*lector amice*, v. 2) e pedindo-lhe para ser acolhido e receber auxílio:

“*Missus in hanc uenio timide liber exulis urbem:  
da placidam fesso, lector amice, manum  
neue reformida ne sim tibi forte pudori!  
Nullus in hac charta uersus amare docet.  
Haec domini fortuna mei est ut debeat illam  
infelix nullis dissimulare iocis*” (*Tr.* III, 1, 1-6, grifo nosso).

“Enviado a Roma, temeroso chego, **livro de um exilado**:  
dá, **leitor** amigo, mão benévola ao **fatigado**  
e não receies que acaso eu te envergonhe!  
**Verso** algum neste **papiro** ensina a amar.  
Tal é a fortuna de meu **amo**, que o desditoso  
com gracejo algum deve dissimulá-la”.

Já no primeiro verso, o eu-poético se apresenta como “livro de um exilado” (*liber exulis*, v. 1), de modo a destacar sua dependência em relação ao poeta. Ademais, o emprego do termo *liber* instaura no poema o mesmo jogo de trocadilhos presente na elegia I, 1, já comentada, responsável por ativar ambiguidades na descrição do eu-poético, que ora tem características de um ser humano (“filho” ou “escravo liberto”), ora é descrito como um objeto inanimado (“livro”). Assim, o *liber* é inicialmente antropomorfizado, já que desempenha ações tipicamente humanas, como falar (enquanto eu-poético da elegia) e estar “fatigado” (*fesso*, v. 2), estado de seres animados. Não obstante, pouco depois, essa primeira descrição, aplicável a um homem, passa a coexistir com as referências a um objeto livro, que possui leitor (*lector*, v. 2), é feito de papiro e contém versos (*charta* e *uersus*, v. 4). Todavia, esse “livro” possui também um “senhor” (*domini*, v. 5), o que retoma o sentido de *liber* como “escravo liberto” e mistura no mesmo ser as duas instâncias.

Ainda nesse contexto de chegada em Roma, em paralelo à descrição presente em *Tr.* I, 1, o eu-poético livro descreve-se a si mesmo para o possível leitor que encontra, apresentando-se como imagem de seu autor. O *liber* é, portanto, personificado, e as caracterizações são perpassadas por termos com duplo sentido, que podem se referir a um homem ou a um livro:

*“Inspice quid portem! Nihil hic nisi triste uidebis,  
carmine temporibus conueniente suis.  
Clauda quod alterno subsidunt carmina uersu,  
uel pedis hoc ratio uel uia longa facit.  
Quod neque sum cedro flauus nec pumice leuis,  
erubui domino cultior esse meo.  
Littera suffusas quod habet maculosa lituras,  
laesit opus lacrimis ipse poeta suum.  
Si qua uidebuntur casu non dicta latine,  
in qua scribebat barbara terra fuit.  
Dicite, lectores, si non graue, qua sit eundum,  
quasque petam sedes hospes in Vrbe liber”* (*Tr.* III, 3, 9-20).

“Observa o que porto! Nada aqui verás além de tristezas,  
poema aos seus tempos conveniente.  
Que poemas coxos claudiquem em verso alternado,  
o faz ou o pé ou a longa viagem.  
Não sou louro pelo cedro, nem suave pela pedra-pomes:  
envergonhou-me ser mais cuidado que meu amo.

A escritura manchada tem borrões espalhados:  
o próprio poeta com lágrimas marcou sua obra.  
Se acaso algum termo parecer não latino,  
foi em terra bárbara que ele escrevia.  
Indicai, leitores, se não pesa, por onde devo ir  
e que pouso procurar, livro estrangeiro em Roma”.

O primeiro alerta do eu-poético livro diz respeito ao conteúdo dos versos que carrega. Não se trata de obra erótica, repleta de gracejos, como havia sido a *Ars amatoria*, que custara o exílio de seu autor. Os poemas do livro recém-chegado não contêm nada além de tristezas (*nisi triste*, v. 9), uma vez que ilustram a condição do autor. Nesse sentido, observa-se a adequação da obra à situação do exilado e às circunstâncias em que foi escrita (*temporibus conueniente suis*, v. 10), de modo que o livro se constitui como uma imagem, um *indicium animi*, do poeta. Ademais, observa-se que sua descrição à imagem do autor manifesta-se tanto em aspectos materiais do volume, quanto em características tipicamente humanas.

Assim, o *liber*, tal como seu autor exilado, não é bem cuidado (*cultus*, v. 14). Ele não recebeu tratamento com óleo de cedro (v. 13), que tinha coloração amarela e era aplicado aos livros para afastar insetos roedores. Por isso, não poderia ser considerado “louro” (*flauus*, v. 13), caracterização que o personifica, como se o óleo de cedro funcionasse como uma tintura para cabelos. Além disso, o *liber* não foi polido por pedra-pomes (v. 13): enquanto livro, ele não possui acabamentos; enquanto homem, sua barba está por fazer, de modo a demonstrar descuido e simbolizar uma situação de luto devido ao exílio, morte metafórica de seu autor.

Ademais, a escritura repleta de borrões causados pelas lágrimas do poeta (v. 15-16) reflete a tristeza do autor. Ou seja, o livro se descreve como marcado pelos sofrimentos do poeta, não apenas no que diz respeito ao conteúdo (conforme demonstram os v. 9-10), mas também em sua própria constituição material. Igualmente, a obra manifesta em si o processo de barbarização de seu autor, na medida em que, entre os escritos, pode haver termos que não são latinos. Nessa perspectiva, a descrição do livro transfere a ele as características de seu autor, de modo a sugerir uma identificação entre a personagem-poeta e sua obra.

A personificação do eu-poético livro é ainda reforçada pelo comentário acerca do metro usado nas elegias. O livro descreve seus poemas como coxos (*clauda carmina*, v. 11), usando um adjetivo aplicado a seres animados para se referir aos “versos alternados” (*alternouersu*, v. 11) que compõem o dístico elegíaco. Assim, uma vez que o pentâmetro é mais curto que o hexâmetro, o livro contém versos desiguais e, nesse sentido, seria um homem manco, que caminha claudicando. Também o fato de ser coxo é justificado em termos ambíguos, por

meio do trocadilho com *pedis* (v. 12): enquanto livro, ele é manco por causa dos pés métricos; enquanto homem, por causa de seus pés cansados da longa viagem de Tomos até Roma.

A descrição do eu-poético nessa sua fala inicial termina com uma nova interpelação ao leitor (*lectores*, v. 19), pedindo-lhe para mostrar o caminho a ser tomado, e com a qualificação do *liber* como estrangeiro (*hospes*, v. 20), o que reforça sua caracterização inicial como “livro de um exilado”. Terminado seu discurso, o livro prossegue como narrador:

*Haec ubi sum furtim lingua titubante locutus,  
qui mihi monstraret, uix fuit unus, iter (Tr. III, 1, 21-22).*

Logo que o falei, balbuciando às escondidas,  
houve a custo um que mostrasse o caminho.

É nesse momento que se percebe que todos os versos anteriores, em que o livro se dirige a seu leitor, consistem, na verdade, em um discurso direto inserido na narrativa maior em primeira pessoa que constitui a elegia, cujo eu-poético é o livro. Assim, é possível identificar nesse poema as três instâncias enunciativas que Benveniste atribui a um texto. O primeiro nível, do enunciador e do enunciatário, é aquele do “ato implícito de produção do enunciado”, pressuposto pela existência do dito (FIORIN, 2004: 163). Trata-se do âmbito do *poeta* Ovídio, do autor implícito no texto, das imagens de autor e leitor construídas na obra. O segundo nível, por sua vez, “é constituído do *eu* e do *tu* instalados no enunciado” (FIORIN, 2004: 163). Ele se evidencia, por exemplo, no trecho acima citado, em que o eu-poético assume o papel de narrador. Por fim, o terceiro nível, do interlocutor e do interlocutário, ocorre “quando o narrador dá voz a uma personagem, em discurso direto” (FIORIN, 2004: 164).

É interessante notar que, nessa elegia ovidiana, o próprio eu-poético se desdobra e desempenha não só a função de narrador (ou eu-poético), mas também a de uma personagem que fala em discurso direto inserido na narrativa maior. Assim, tendo como interlocutário o “leitor amigo” que lhe mostra Roma, o livro faz um discurso em que se apresenta e se descreve (v. 1-20). A seguir, é esse leitor-guia que assume a palavra em discurso direto e conduz o livro através de uma série de monumentos de Roma, como os fóruns de César, a Via Sacra, o templo de Vesta, o palácio de Numa e o Palatino (v. 27-32). Dessa forma, empreende-se uma *ekphrasis* da cidade de Roma, em que as personagens livro e leitor-guia anunciam e descrevem vários monumentos e construções da Urbe. O efeito disso é trazer para diante de nossos olhos imagens da grandeza de Roma, por meio do *tópos* epistolar da “visão mental”, bastante frequente na poesia de exílio (HARDIE, 2006a: 290). Sob essa perspectiva,

as palavras têm poder para evocar a presença e trazer para perto realidades ausentes, tanto para os leitores extradiagéticos, quanto para o próprio Nasão, que se encontra exilado.

Nesse contexto, o eu-poético livro, enquanto narrador, funciona como intermediário entre as falas, de modo a introduzi-las:

*Singula dum miror, uideo fulgentibus armis  
conspicuos postes tectaque digna deo  
et "Iouis haec, dixi domus est?" Quod ut esse putarem,  
augurium menti querna corona dabat (Tr. III, 1, 33-36).*

Admirando cada detalhe, vejo umbrais notáveis  
pelas brilhantes armas e um edifício digno de um deus.  
Indaguei: “Esta é a casa de Júpiter?”. Para pensá-lo,  
uma coroa de carvalho dava o presságio.

A passagem assinala perfeitamente a distinção entre as instâncias enunciativas. O eu-poético narra e descreve aquilo que vê: no caso, o notável palácio de Augusto (assimilado a Júpiter). Em meio a essa narração em primeira pessoa, ele dá voz a si mesmo como personagem, em discurso direto também em primeira pessoa, inserido na narrativa maior e dirigindo-se ao leitor que o acompanha. Desse modo, observa-se que o *liber*, além de assumir diversas máscaras (livro, escravo liberto, filho), também se desdobra, enquanto eu-poético, em mais de um nível enunciativo, o que é marcado pela presença do discurso direto. Esse funcionamento aproxima-se bastante daquilo que identificamos e analisamos no capítulo 1 quanto ao eu-poético Nasão, que também se desdobra entre eu-poético e personagem e assume várias máscaras.

Na sequência, o livro prossegue em seu discurso direto, numa longa passagem acerca de sua visão do palácio imperial (v. 37-58). Diante do palácio de Augusto, ele é tomado de receio e temor, uma vez que fora a ordem do imperador que expulsara Nasão de Roma:

*“Me miserum! Vereorque locum, uereorque potentem,  
et quatitur trepido littera nostra metu.  
Aspicis exsanguis chartam pallere colore?  
Aspicis alternos intremuisse pedes?” (Tr. III, 1,1-3 e 53-56).*

“Desventurado de mim! Receio o lugar, receio o poderoso,  
e inquieto medo faz tremer minha letra.  
Vês o papiro empalidecer em cor exangue?  
Vês pés alternados já estremecidos?”

O medo e o temor vivenciados são sentimentos típicos de seres vivos e, atribuídos ao livro, dão-lhe o estatuto de ser animado. O mais admirável, a esse respeito, é que, mesmo experienciando sentimentos humanos, o livro mantém seus atributos materiais, o que lhe confere um caráter ambíguo, expresso por belas imagens. Assim, é sua letra que treme (v. 54) e seu papiro que empalidece (v. 55). Os *alternos pedes* (v. 56), por sua vez, podem referir-se aos pés de uma pessoa, mas também aos “pés alternados” do dístico elegíaco, composto por um hexâmetro e um pentâmetro.

Ao término do discurso direto, o eu-poético livro retoma sua narrativa, enfocando agora a passagem por três bibliotecas públicas: aquela situada no templo de Apolo (v. 59-64), a biblioteca do pórtico de Otávia, junto ao teatro de Marcelo (v. 69) e a biblioteca no átrio da Liberdade (v. 71). Não obstante, ele foi expulso de todas três:

*Quaerebam fratres exceptis scilicet illis  
quos suus optaret non genuisse pater;  
quaerentem frustra custos e sedibus illis  
praepositus sancto iussit abire loco.  
Altera templa peto uicino iuncta teatro:  
haec quoque erant pedibus non adeunda meis.  
Nec me, quae doctis patuerunt prima libellis,  
atria Libertas tangere passa sua est.  
In genus auctoris miseri fortuna redundat,  
et patimur nati quam tulit ipse fugam* (Tr. III, 1, 65-74, grifo nosso).

Buscava meus **irmãos**, exceto os que  
o **pai** desejaria não ter gerado;  
o guarda encarregado do santo local  
ordenou que eu, em vão buscando, saísse de lá.  
Procuro outros templos junto ao teatro vizinho:  
também eles meus pés não deviam percorrer.  
Nem a Liberdade consentiu que eu tocasse seus átrios,  
que primeiro acolheram os doutos livrinhos.  
À **prole** se estende a fortuna do desventurado **autor**,  
e, **filhos**, sofremos o desterro que ele próprio sofreu.

O trecho põe em destaque a relação de paternidade entre o poeta e suas obras, de modo que o eu-poético livro denomina seu autor de “pai” (*pater*, v. 66) e os outros livros de “irmãos” (*fratres*, v. 65). Mais do que a separação entre livro e autor, essa relação parece sublinhar uma continuidade entre as duas instâncias, na medida em que a fortuna do autor se estende à sua prole (v. 73), e os filhos-livros sofrem o desterro de seu pai-poeta (v. 74). Isso fica evidente pelo fato de o livro enviado desde Tomos ter sido expulso das três bibliotecas públicas por que passou, o que representa, no plano da obra, o próprio desterro sofrido pelo autor: assim como Nasão exilado não pode ir a Roma, seu livro, ao qual parece estender-se o

desterro, não é acolhido nas bibliotecas romanas. Diante dessa recusa nos lugares públicos, a elegia termina com o pedido do eu-poético livro para ser acolhido ao menos pelas “mãos plebeias” (*plebeiae manus*, v. 82), isto é, pelos leitores.

O outro poema da coletânea em que ocorre a transferência da voz poética de Nasão para seus escritos é a elegia V, 4, na qual a carta de Nasão (*Nasonis epistula*, v. 1), que, após longa viagem, chega a Roma, assume a voz poética:

*Litore ab Euxino Nasonis epistula ueni  
lassaque facta mari lassaque facta uia.  
Qui mihi flens dixit: "Tu, cui licet, aspice Romam!  
Heu! Quanto melior sors tua sorte mea est!" (Tr. V, 4, 1-4).*

Carta de Nasão, vim das margens do Euxino,  
cansada do mar, cansada do caminho.  
Chorando, ele me disse: “Tu, que podes, contempla Roma!  
Ai! Quão melhor é tua sorte que a minha!”

A personificação da carta, à qual é atribuída a faculdade da fala, é reforçada pela repetição do adjetivo *lassa* (“cansada”, v. 2), que lhe confere um atributo de seres animados. Além disso, a carta que chega a Roma desde o Ponto Euxino transmite, no dístico seguinte, o diálogo que teve com seu autor. Ora, enquanto na elegia III, 1 se manifesta uma relação de identificação e continuidade entre o livro e o poeta, em V, 4, parece ser destacada a separação entre a carta e seu autor. Já nesse dístico, a carta é apresentada como aquela que pode contemplar Roma, ao passo que isso é vetado a seu autor. Além dessa separação espacial, o mais notável a se observar é que Nasão passa a ser referido em terceira pessoa:

*Di facerent utinam talis status esset in illo  
ut non tristitiae causa dolenda foret!  
Fert tamen, ut debet, casus patienter amarus  
more nec indomiti frena recusat equi,  
nec fore perpetuam sperat sibi numinis iram  
consciis in culpa non scelus esse sua (Tr. V, 4, 13-18, grifo nosso).*

Oxalá os deuses fizessem tal o **seu** estado,  
que a causa de tristeza não fosse lamentada!  
Mas ele **suporta** resignado, como deve, o amargo fado,  
nem recusa o freio qual cavalo indomado,  
nem **espera** do nume, contra **si**, a ira eterna,  
pois sabe-se sem crime em **sua** culpa.

Nessa elegia, a carta assume o papel de eu-poético e se dirige a um antigo amigo de Nasão, que funciona como seu interlocutor. Nasão, por sua vez, é referido por verbos (*fert*,

*sperat*) e pronomes (*illo, sibi, sua*) em terceira pessoa, de modo a ser representado como um outro, diferente da carta. A distinção fica bem marcada na medida em que o eu-poético carta descreve a situação de Nasão exilado. A existência de três personagens distintas – o eu-poético carta, o amigo em Roma e Nasão – também se verifica quando a carta interpela diretamente seu leitor:

*Te tamen – o, si quid credis mihi, carior illi  
omnibus – in toto pectore semper habet* (Tr. V, 4, 23-24).

A ti, porém – se me acreditas, ó amigo o mais querido,  
guarda-te sempre no fundo do peito.

A primeira pessoa do discurso é assumida pela carta, no papel de eu-poético, que, nesse trecho, se manifesta por meio do pronome pessoal *mihi* (v. 23). A segunda pessoa, que é o interlocutor da carta, diz respeito ao “amigo o mais querido” de Nasão, identificado pelo vocativo (*o carior*, v. 23) e referido pelo pronome *te* (v. 23) e pelo verbo em segunda pessoa *credis* (v. 23). Por sua vez, Nasão é situado fora do âmbito da enunciação (não é *eu* nem *tu*), como assunto sobre o qual a carta fala ao amigo do poeta. Nesse sentido, o poeta é referido por meio do uso da terceira pessoa, seja nos pronomes (*illi*, v. 23), seja nos verbos (*habet*, v. 24). Essa referência ao poeta em terceira pessoa é outro fator responsável por sublinhar a separação entre a carta e seu autor.

Assim como em *Tr.* III, 1, também este poema termina com um pedido do eu-poético. No entanto, o fim da elegia III, 1 sublinhava a continuidade entre obra e autor, uma vez que o livro não havia sido acolhido em Roma pelo fato de o poeta ter sido exilado. O término de V, 4, por outro lado, destaca a separação entre o eu-poético carta e seu autor: “Apenas protege o desterrado a todo tempo! Isso ele, / que bem te conhece, não roga, rogo eu.” – *Fac modo constanter profugum tueare! Quod ille, / qui bene te nouit, non rogat, ipsa rogo* (Tr. V, 4, 49-50). Nasão continua a ser referido em terceira pessoa (*ille*, v. 49) e é denominado *profugum* (“desterrado”, v. 49) pelo eu-poético carta. Porém, o mais significativo para se perceber a separação entre a carta e seu autor é sua afirmação final. Os pedidos de auxílio e proteção para o exilado não são um rogo de Nasão, mas da própria carta. Nesse sentido, observa-se que as palavras expressas na elegia não são do poeta exilado, mas do eu-poético carta. Ou seja, a carta deixa de ser porta-voz de Nasão e adquire autonomia para expor seus próprios rogos.

Diante dos exemplos dessas duas elegias, nota-se que o processo de antropomorfização do livro/carta, que culmina com a transferência da voz poética, poderia ser

considerado uma metamorfose do livro em poeta. Em III, 1 e V, 4, é ele que assume a primeira pessoa e narra os fatos, ou seja, é a personagem “obra” que se faz poeta. Ao mesmo tempo, no entanto, as descrições da aparência exterior do livro e a sua assimilação ao autor, bem como a ideia de dependência em relação ao autor, sugerida pelas metáforas do poeta Nasão em livro. Isso é reforçado pelo desejo expresso por Nasão, em vários momentos, de ser o seu livro ou de fazer-se presente na Urbe por meio de seus escritos. Assim, ao figurar nas obras que envia para Roma, Nasão, de certa forma, transforma-se em seu livro, o qual consiste em mais uma das *personae* do eu-poético Nasão no jogo ficcional dos *Tristia*.

### 3.4. *Naso liber*: a metamorfose do poeta

Diante da impossibilidade de o eu-poético Nasão retornar a Roma, é por meio de seu livro (ou carta) antropomorfizado que o poeta alcança a Urbe. Ao colocar-se a si mesmo como assunto dos poemas de exílio e se metamorfosear em sua própria obra, Nasão pode fazer-se lembrado em Roma e, mais do que isso, pode eternizar sua história por meio da literatura e fazer-se conhecido mesmo entre os pósteros.

Esse *tópos* da perenidade da literatura, dos poemas como garantia da imortalidade do poeta, era bastante comum na literatura latina, podendo ser observado sobretudo em *sphragis* ou em declarações de poética proemiais. Nicastrì (1995: 11), ao analisar a *sphragis* do livro XV das *Metamorfoses*, de Ovídio, identifica a presença do *tópos* da fama entre os pósteros desde Ênio, passando depois por Virgílio e por Horácio, até chegar em Ovídio.

No epitáfio de Ênio, citado por Cícero, em parte nas *Tusculanas*, em parte no *Tratado sobre a velhice* (*Cato Maior, De senectute*), o poeta reclama que sua morte não seja lamentada, uma vez que ele a superará permanecendo vivo na memória das gerações futuras:

*Ascipite, o ciues, senis Enni imaginis formam.  
Hic uestrum panxit maxima facta patrum.  
Nemo me lacrumis decoret, neque funera fletu  
faxit. Cur? Volito uiuus per ora uirum* (Cic. *Tusc.* I, 34; Cic. *Sen.* 73).

Observai, ó cidadãos, o aspecto do busto do velho Ênio.  
Ele cantou os maiores feitos de vossos antepassados.  
Ninguém me honre com lágrimas, nem faça funerais  
com pranto. Por quê? Voejo vivo pela boca dos homens.

A inscrição, possivelmente acompanhada de um busto de Ênio, menciona o fato de o poeta ter cantado os grandes feitos dos romanos. Isso justificaria o pedido de sua morte não ser chorada ou pranteada, uma vez que, graças às suas obras, o poeta não morreu, mas permanece vivo na boca dos homens. É interessante notar que a sobrevivência do poeta após a morte é representada por meio de uma metáfora do voo (*uolito*), de modo que a imortalidade conferida pela poesia vincula-se à ação de o poeta ser elevado aos céus.

Também Virgílio, no proêmio do terceiro livro das *Geórgicas*, explora o *tópos* da imortalidade do poeta, empregando a mesma expressão (*uolitare per ora*) usada por Ênio:<sup>253</sup>

---

<sup>253</sup> De acordo com Nicastrì (1995: 11), o motivo do “voejar” remonta a Teógnis. Na verdade, na produção elegíaca de Teógnis de Mégara (séculos VI-V a.C.), ou melhor, nos poemas reunidos sob o nome de *Theognidea*, já que a atribuição das elegias é às vezes incerta, nota-se não apenas a ideia da poesia como voo, mas também a da fama eterna conferida pela poesia, capaz de superar até a morte (no caso, trata-se da fama que o poeta dá

[...] *Temptanda uia est, qua me quoque possim  
tollere humo uictorque uirum uolitare per ora.  
Primus ego in patriam mecum, modo uita supersit,  
Aonio rediens deducam uertice Musas;  
primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas;  
et uiridi in campo templum de marmore ponam  
propter aquam, tardis ingens ubi flexibus errat  
Mincius et tenera praetexit harundine ripas.  
In medio mihi Caesar erit templumque tenebit  
Illi uictor ego et Tyrio conspectus in ostro  
centum quadriugos agitabo ad flumina currus.*  
(Virg. *Georg.* III, 8-18, grifo nosso).

Deve-se tentar uma via por onde também eu possa  
erguer-me do solo e, **vencedor, voejar pela boca** dos homens.  
Serei o primeiro, desde que me reste vida, a conduzir  
para a pátria comigo, voltando do pico Aônio, as Musas;  
serei o primeiro a levar para ti, Mântua, palmas idumeias;  
a edificar num campo verde um templo de mármore  
perto da água, onde o Míncio vaga, enorme, com lentas  
curvas e orla as margens com tenra cana.  
No meio, terei César, e ele dominará o templo.  
Para ele, eu próprio, vencedor e notável em púrpura tília,  
incitarei cem quadrigas junto ao rio.

Virgílio representa sua obra poética como um templo de mármore, que ele dedica ao imperador Augusto.<sup>254</sup> Além disso, é graças à sua poesia que o poeta pode ser considerado “vencedor” (*uictor*, v. 9 e v. 17), receber as palmas da vitória (*palmas*, v. 12) e apresentar-se admiravelmente vestido como um rei, em púrpura tília (v. 17). Também em Virgílio, o êxito do poeta é referido por metáforas de voo: ele se ergue do solo e voeja pela boca dos homens (v. 9). Nesse sentido, observa-se que a imortalidade é novamente associada a uma elevação.

Esses motivos serão explorados ainda por Horácio, nas odes finais dos livros II e III. O poema II, 20, por exemplo, aborda a sobrevivência do poeta após a morte mediante sua transformação em cisne. Segundo Sharrock (1994: 118), essa transformação sinaliza a metamorfose de Horácio no *uates* pindárico das “Odes Romanas”, os poemas iniciais do livro seguinte, escritos à maneira de Píndaro. Além disso, é interessante observar que a imagem do

---

àqueles que canta em seus poemas): “Eu te **dei asas**, com as quais sobre o mar sem limites **levantarás voo, erguendo-te facilmente sobre a terra inteira**; em festas e banquetes, em todas, estarás presente, **pousando nos lábios de muitos homens**, e, ao som de flautins sonoros, jovens, sedutores, ordenadamente, com uma bela e harmoniosa voz, **celebrar-te-ão**. E quando, sob as regiões subterrâneas da terra sombria, chegares às moradas lamentosas do Hades, jamais, nem mesmo morto, perderás tua glória, mas, possuidor sempre de **um nome imortal**, serás reconhecido pelos homens, Cirno, percorrendo a Hélade e as ilhas, cruzando o piscoso mar estéril, não montado no dorso dos corcéis; conduzir-te-ão os luzentes dons das Musas, coroadas de violetas; a todos aqueles que disso se ocupam e aos vindouros serás motivo de canto, enquanto existirem a terra e o sol” (v. 237-252, trad. de G. Onelley, 2009, p. 132, grifo nosso).

<sup>254</sup> Nesse caso, trata-se de uma obra poética futura, que os estudiosos costumam associar à *Eneida*, ainda a ser escrita (WILKINSON, 1997: 172; BARCHIESI, 1983: 166).

pássaro-poeta já evoca a ideia da poesia como um voo e a noção, já notada em Ênio e em Virgílio, da imortalidade do poeta representada como uma elevação.

Nas duas primeiras estrofes da ode II, 20, o eu-poético horaciano apresenta-se como “poeta biforme” (*biformis uates*, v. 2-3), possuidor de asas pouco usuais e não frágeis (*non usitata nec tenui penna*, v. 1-2). Tal caracterização pode ser compreendida não apenas como a descrição das asas do poeta transformado em pássaro, mas também de forma metapoética, como uma caracterização de sua própria poesia. Nesse sentido, o eu-poético estaria afirmando que o assunto de seus poemas é algo elevado, em oposição às coisas comuns ou usuais já cantadas (*usitata*) e aos versos doces e delicados (*tenui*), característicos, por exemplo, da poesia elegíaca amorosa. Além disso, a imortalidade conferida pela poesia é referida por meio das metáforas de voo: a poesia permite ao poeta ser levado através dos límpidos céus (*ferar per liquidum aethera*, v. 1-2), erguer-se das terras (*neque in terris morabor*, v. 3) e vencer não só a inveja (*invidia maior*, v. 4), mas também a própria morte:

*Non usitata nec tenui ferar  
penna **biformis** per liquidum aethera  
uates neque in terris morabor  
longius inuidiaque maior  
urbis relinquam. Non ego pauperum  
sanguis parentum, **non** ego quem uocas,  
dilecte Maecenas, **obibo**  
nec Stygia cohibebor unda* (Hor. *Carm.* II, 20, 1-8, grifo nosso).

Por asa não usual nem frágil serei levado,  
**poeta biforme**, através dos límpidos céus;  
não permaneceréi nas terras  
por muito tempo e, maior que a Inveja,  
deixarei as cidades. Eu, filho de pais  
pobres, eu, a quem tu chamas,  
ó caro Mecenas, **não morrerei**,  
nem serei encerrado pela água do Estige.

Desse modo, enquanto pássaro que se dirige aos céus, o eu-poético horaciano afirma que não morrerá (*non obibo*, v. 6-7) nem será encerrado pelo Estige no Mundo Inferior (v. 8). Pelo contrário, dirigindo-se aos céus, ele se metamorfoseará em uma “ave branca” (*album mutor in alitem*, v. 10) e será coberto de penas e pele rugosa. Ou seja, o poeta não morrerá completamente porque, após a sua morte, será transformado em um pássaro-poeta. Assim, como “ave melodiosa” (*canorus ales*, v. 15-16), epíteto do cisne, ele voará sobre o mundo inteiro:

*Iam iam residunt cruribus **asperae**  
**pelles** et album mutor in alitem  
 superne nascunturque **leues**  
 per digitos umerosque **plumae**.  
 Iam Daedaleo ocior Icaro  
 uisam gementis litora Bosphori  
 Syrtisque Gaetulas **canorus**  
**ales** Hyperboreosque campos (Hor. Carm. II, 20, 9-16, grifo nosso).*

Já se dobra sobre as pernas a **pele**  
**rugosa**, e me transformo em branca ave  
 em cima, e nascem **leves penas**  
 por meus dedos e ombros.  
 Já mais rápido que o dedáleo Ícaro,  
 observarei os litorais do Bósforo gemente,  
 as Sirtes africanas e os campos  
 hiperbóreos, como **ave melodiosa**.

Além da rememoração pindárica, a transformação do poeta em cisne tem grande significância pelo fato de essa ave ser tradicionalmente conhecida por cantar às vésperas da morte. Ora, visto que a ode aborda exatamente a morte do poeta (na verdade, a negação da morte e a imortalidade graças à poesia), a figura do cisne mostra-se de fato adequada. Segundo Sharrock (1994: 119), além da representação do poeta como ave, “as possibilidades metafóricas da ode podem ser mais desenvolvidas como a transformação do poeta voador em livro”.<sup>255</sup> Sob esse aspecto, o termo *pellis* poderia ser compreendido com o sentido de “pergaminho”, de modo que as *asperae pelles* (v. 9-10) fariam referência ao pergaminho não polido do livro. As *leues plumae* (v. 11-12), por sua vez, designariam as penas usadas para escrever, responsáveis por cobrir o pergaminho com poemas. Diante disso, “através dessa notável imagem tripla, a relativamente óbvia metáfora do voo torna-se a base para uma sutil igualdade entre o poeta e sua obra, descrevendo sua transformação em um livro, ou ele e sua poesia como a mesma coisa, um livro-homem-pássaro” (SHARROCK, 1994: 119).<sup>256</sup>

Transformado em ave, o poeta torna-se capaz de voar acima de tudo e se elevar aos céus, ilustrando perfeitamente a ideia da imortalidade conferida pela poesia como uma elevação ou voo. Assim, a representação do poeta como pássaro é responsável por materializar concretamente a metáfora da poesia como voo, presente também em Ênio e Virgílio. Nota-se, além disso, que a ode horaciana termina com o pedido do poeta de que sua morte não seja lamentada, motivo que já estava presente no epitáfio de Ênio. Desse modo, o

<sup>255</sup> *The metaphoric possibilities of the poem can be further developed by turning the flying poet into a book.*

<sup>256</sup> *Through this brilliant three-way imagery the relatively obvious flight metaphor becomes the basis for a subtle equation of the poet and his work, describing himself turning into a book, or himself and his poetry as the same thing, a book-man-bird.*

funeral e as honras ao morto são ditas inúteis, já que ele continuará vivo por meio de sua poesia:

*Absint inani funere neniae  
luctusque turpes et querimoniae;  
conpesce clamorem ac sepulcri  
mitte superuacuos honores* (Hor. *Carm.* II, 20, 21-24).

Estejam ausentes do vazio funeral as nênias,  
os infames lutos e as lamentações;  
reprime o clamor e dispensa  
as inúteis honras do sepulcro.

Também na ode III, 30, Horácio desenvolve o *tópos* da imortalidade da poesia e refere-se à sua obra como um monumento perene:

Ergui um monumento mais perene que o bronze  
e mais alto que o régio edifício das pirâmides,  
que nem a chuva voraz, nem o Aquilão desenfreado  
possam destruir, tampouco as inumeráveis  
séries dos anos nem o decurso dos tempos.<sup>257</sup>

Na sequência, o eu-poético afirma que não morrerá completamente (*non omnis moriar*, v. 6) e reclama para si a primazia em ter introduzido na poesia latina os ritmos gregos: “Fui o primeiro a introduzir o carme eólio nos ritmos itálicos” (v. 13-14).<sup>258</sup> Nessa perspectiva, observam-se pontos de aproximação entre a ode horaciana e o proêmio virgiliano. Em ambos os trechos citados, a obra poética é apresentada por meio de uma metáfora arquitetônica (o templo de mármore nas *Geórgicas*, III, 13; o monumento indestrutível na ode III, 30, 1), e o poeta se vangloria de ser *primus* (Virg. *Georg.* III, 10 e 12) ou *princeps* (Hor. *Carm.* III, 30, 13). Comparando essas declarações de poética, Nicastrì (1995: 12) conclui:

A perspectiva da fama junto aos pósteros se concretiza, portanto, tanto para Virgílio – segundo o motivo teogonídeo-eniano do *uolitare per ora uirum* – quanto para Horácio – *dicar* – na ressonância do *nomen* (como se diz no

---

<sup>257</sup> Hor. *Carm.* III, 30, 1-5, trad. de H. Penna, J. Avellar *et alii*, 2014, p. 25: *Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius, / quod non imber edax, non Aquilo inpotens / possit diruere aut innumerabilis / annorum series et fuga temporum.*

<sup>258</sup> Hor. *Carm.* III, 30, 13-14, trad. de H. Penna, J. Avellar *et alii*, 2014, p. 25: *princeps Aeolium carmen ad Italos / deduxisse modos.*

lugar-comum da lembrança dos pósteros), na admiração única que tornará sempre viva a lembrança do nome do poeta.<sup>259</sup>

Nicastri (1995: 12) compara essas declarações de poética àquelas presentes no epílogo das *Metamorfoses*, de Ovídio. Segundo o estudioso, Horácio “fecha o sentido da obra completada, do monumento elevado, na definição da unicidade e insuperabilidade do objetivo poético alcançado como uma vitória” (1995: 14).<sup>260</sup> Ou seja, ele representa sua obra como um todo completo e indestrutível, que permitirá ao poeta ser admirado e lembrado para sempre. Ovídio, por sua vez, de acordo com Nicastri (1995: 14), substitui essa noção de um resultado poético definitivo posto à admiração dos pósteros por uma perspectiva de relação com o público leitor. Nesse sentido, destaca-se nas *Metamorfoses* a afirmação do eu-poético de que “serei lido pela boca do povo” – *ore legar populi* (XV, 878):

*Iamque opus exegi quod nec Iouis ira nec ignis  
nec poterit ferrum nec edax abolere uetustas.  
Cum uolet, illa dies, quae nil nisi corporis huius  
ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi:  
parte tamen meliore mei super alta perennis  
astra ferar nomenque erit indelebile nostrum;  
quaque patet domitis Romana potentia terris,  
ore legar populi perque omnia saecula fama,  
siquid habent ueri uatum praesagia, uiuam.*  
(Ov. *Met.* XV, 871-879, grifo nosso).

**Ergui** agora **uma obra** que nem a ira de Júpiter, nem o fogo, nem o ferro, nem a velhice voraz poderão apagar. Quando quiser, aquele dia, que não tem nenhum direito senão sobre meu corpo, ponha fim ao tempo incerto de minha vida: porém, em minha melhor parte serei levado, **perene**, para além dos altos astros e meu nome será indelével; e, por onde se estender o poder romano nas terras dominadas, **serei lido pela boca do povo** e, por todos os séculos, graças à fama, **se alguma verdade têm os presságios dos vates**, viverei.

O diálogo com a ode III, 30 horaciana é bastante perceptível, a começar pelo emprego do mesmo verbo *exegi* (“ergui”, v. 871) para se referir à obra poética realizada. Além disso, no início dos dois trechos citados, observa-se a estrutura de uma oração relativa introduzida por *quod* seguido de várias negativas, para indicar tudo aquilo que não poderá destruir a obra

<sup>259</sup> *La prospettiva della fama presso i posteri si concretizza dunque sia per Virgilio – secondo il modulo teogonideo-enniano del uolitare per ora uirum – che per Orazio – dicar – nella risonanza del nomen (come dire nel luogo comune del ricordo dei posteri), nell’ammirazione unica che renderà sempre vivo il ricordo del nome del poeta.*

<sup>260</sup> *Il poeta lirico classicamente chiude il senso dell’opera compiuta, del monumento inalzato, nella definizione della unicità e insuperabilità dell’obiettivo poetico raggiunto come una vittoria.*

empreendida. Também é possível identificar paralelos com a ode II, 20 horaciana. A ideia de ser levado para além dos altos astros (*super alta astra ferar*, Ov. *Met.* XV, 875-876) vincula-se à passagem horaciana de ser levado através dos límpidos céus (*ferar per liquidum aethera*, Hor. *Carm.* II, 20, 1-2). Por sua vez, a extensão da fama do poeta a todos os povos dominados pelo poder romano (Ov. *Met.* XV, 877) associa-se a toda uma estrofe da ode horaciana, na qual o eu-poético menciona diversos povos subjugados pelos romanos (colcos, dácios, gelonos, íberos e habitantes das margens do Ródano) que conhecerão sua poesia.<sup>261</sup>

Porém, apesar dessas aproximações entre os versos de Horácio e Ovídio, há, de acordo com Nicastrì (1995: 14), um ponto fundamental de diferenciação: em Ovídio, o uso do verbo na voz passiva (*legar*) implica uma “relação de mutualidade, de dialogicidade”, segundo a qual a “ideia de perenidade e de exaltação se despoja de toda redundância retórica e metafórica para ganhar conotações de concretude humana”.<sup>262</sup> Ou seja, em Ovídio, a perspectiva de uma obra completa e fechada em si mesma dá lugar a uma obra que dependerá do leitor para ser completada, que só sobreviverá e será perene graças à leitura.

Também nas elegias dos *Tristia* é retomado o *tópos* da perenidade da poesia e da fama e da imortalidade que ela confere ao poeta. No entanto, isso ocorre de modo ambíguo nos poemas do exílio. Por um lado, Nasão afirma que, em sua condição de exilado, não busca fama nem renome. Essas eram preocupações do passado, de quando as condições eram favoráveis ao poeta. Agora, exilado em meio aos bárbaros e tomado por sofrimentos e desgraças, Nasão diz preferir nem ser conhecido:

*Denique nulla mihi captatur gloria quaeque  
ingeniis stimulos subdere fama solet* (Tr. V, 1, 75-6).

Enfim, eu não ambiciono glória alguma,  
nem a fama que aos engenhos estimula.

*Nominis et famae quondam fulgore trahebar,  
dum tulit antemnas aura secunda meas.  
Non adeo est bene nunc ut sit mihi gloria curae:  
si liceat, nulli cognitus esse uelim* (Tr. V, 12, 39-42).

Outrora me impelia a centelha de fama e renome,  
quando uma aura propícia soprou minhas velas.

---

<sup>261</sup> Hor. *Carm.* II, 20, 17-20: “O colco, o dácio que disfarça o medo / da legião dos marsos, e os distantes gelonos / me conhecerão, o douto íbero e o habitante / das margens do Ródano me aprenderão.” – *Me Colchus et qui dissimulat metum / Marsae cohortis Dacus et ultimi / noscent Geloni, me peritus / discet Hiber Rhodanique poter.*

<sup>262</sup> *Rapporto de mutualità, di dialogicità [...] l'idea della perennità e dell'esaltazione si spoglia di ogni ridondanza retorica e metaforica per guardagnare connotati di concretezza umana.*

Agora, estou tão mal, que tenho a glória da aflição:  
se possível, queria que ninguém me conhecesse.

Todavia, essas asserções do eu-poético revelam uma pose de autodepreciação e desmentem-se a si mesmas em diversos outros trechos, nos quais Nasão reafirma o poder da poesia e assegura sua fama entre os leitores. Um exemplo claro disso são os versos finais da elegia IV, 10, denominada “autobiográfica”. Após comentar sobre sua trajetória como poeta elegíaco, sobre suas obras anteriores e sobre a reviravolta causada pelo exílio, Nasão discorre a respeito da fama que fora capaz de atingir ainda em vida. É interessante observar que a elegia, posicionada ao fim do livro IV, funciona como uma espécie de *sphragis* e, nesse sentido, os versos que a concluem contêm declarações de Nasão acerca da própria poesia.

O eu-poético afirma que, mesmo antes de morrer, a fama tornou seu nome ilustre (*nomen sublime*, IV, 10, 121-122), e a Inveja que costuma ameaçar os poetas não atingiu nenhuma de suas obras (v. 123-124). Ademais, ele se coloca entre os grandes poetas de sua época e assegura ser lido em todo o mundo:

*Tu mihi, quod rarum est, uiuo **sublime** dedisti  
**nomen**, ab exequiis quod dare fama solet.  
Nec, qui detrectat praesentia, Liuor iniquo  
ullum de nostris dente momordit opus.  
Nam tulerint magnos cum saecula nostra poetas,  
non fuit ingenio fama maligna meo,  
cumque ego praeponam multos mihi, non minor illis  
dicor et **in toto plurimus orbe legor.**  
**Si quid habent** igitur uatum praesagia ueri,  
protinus ut moriar, non ero, terra, tuus.  
Siue fauore tuli siue hanc ego carmine famam,  
iure tibi grates, candide lector, ago (Tr. IV, 10, 121-132, grifo nosso).*

Tu me deste ainda vivo – algo raro – **nome ilustre**,  
que a fama costuma dar com as exéquias.  
Nem a Inveja, que avilta o presente, mordeu  
com dente injusto alguma obra minha.  
Pois, tendo esta época produzido grandes poetas,  
não foi a fama avara com meu engenho,  
e embora eu ponha muitos à minha frente, não me  
dizem menor que eles, e **em todo o mundo sou lido**.  
Então, **se alguma verdade têm os presságios dos vates**,  
logo que eu morrer, não serei teu, ó terra.  
Se por teu favor ou pelo poema ganhei fama,  
com direito dou-te graças, bom leitor.

A passagem retoma quase na íntegra (*si quid habent igitur uatum praesagia ueri*, v. 129) o verso que conclui as *Metamorfoses*, numa espécie de autoalusão: “se alguma verdade

têm os presságios dos vates, viverei” – *siquid habent ueri uatum praesagia, uiuam* (Ov. *Met.* XV, 879). É interessante notar que esse verso suscita, de certo modo, uma reflexão sobre o estatuto do texto poético, vinculando-se à discussão desenvolvida no capítulo 2, acerca da tensão entre realidade e ficção. De acordo com Nasão, os presságios dos vates, na medida em que são poesia, pertenceriam em geral ao âmbito da ficção. Entretanto, o uso do genitivo partitivo no verso, em uma oração condicional – *si quid ueri* – aponta para a possibilidade de que, em meio à ficção característica do texto poético e às asserções pouco dignas de crédito presentes na poesia, há algo que poderia ser tido como verdade: a afirmação da perenidade da poesia e a garantia de que, por meio dos versos, o poeta pode superar a morte e permanecer vivo na memória.

Ademais, a retomada do verso final das *Metamorfoses* não apenas aponta para a reflexão poética com que termina a obra, mas ainda estabelece uma espécie de adendo ao poema épico ovidiano, como se os *Tristia* pudessem dar continuidade àquilo exposto nas *Metamorfoses*. De fato, para além da afirmação da sobrevivência do poeta, que, após sua morte, não será engolido pela terra (*Tr.* IV, 10, 130), a elegia dos *Tristia* finaliza com a interpelação direta do leitor, por meio do vocativo “bom leitor” (*candide lector*, v. 132). Desse modo, Nasão admite que a fama e a imortalidade do poeta não dependem apenas de sua poesia, mas, sobretudo, do leitor. É por isso que o poema termina com um agradecimento a ele, referido como a segunda pessoa a quem o eu-poético se dirige (*tibi grates ago*, v. 132).

Nessa perspectiva, observa-se também nos *Tristia*, tal como nas *Metamorfoses*, o emprego do verbo *legor* (v. 128) na voz passiva, de modo a destacar a participação do leitor como elemento fundamental para a perenidade da poesia de Nasão. Não obstante, há uma variação no tempo do verbo empregado. Nas *Metamorfoses*, o uso do futuro sinaliza uma previsão do eu-poético, como se ele profetizasse a fama que irá obter em épocas posteriores. Os *Tristia*, por sua vez, dando sequência às *Metamorfoses*, expressam já a concretização da fama que antes havia sido somente prevista.

No entanto, em outras elegias da poesia de exílio, verifica-se o emprego da forma *legar*, no futuro. Um exemplo disso é a última elegia da coletânea V, 14, dedicada à esposa de Nasão. Com ela, os *Tristia* são concluídos com uma reflexão sobre a imortalidade conferida pela poesia. Porém, não se trata da afirmação da fama do próprio poeta, mas da fama de sua esposa, por ele cantada em alguns poemas do exílio:

*Quanta tibi dederim nostris monumenta libellis  
o mihi me coniux carior, ipsa uides.*

*Detrahat auctori multum fortuna licebit,  
tu tamen ingenio clara ferere meo,  
dumque legar, pariter mecum tua fama legetur,  
nec potes in maestos omnis abire rogos (Tr. V, 14, 1-6, grifo nosso).*

Quão grande monumento te ergui em meus livrinhos,  
vês tu mesma, ó minha muito cara esposa.  
A Fortuna poderá arrancar muito ao autor,  
tu, porém, te tornarás ilustre por meu engenho,  
enquanto eu **for lido, será lida** tua fama comigo,  
e não partirás por inteiro em tristes piras.

Os livrinhos de Nasão são considerados *monumenta* (mesmo termo da ode III, 30 horaciana) para sua esposa: são eles que concederão fama a ela. Graças a eles, ela poderá viver e ser lembrada mesmo após a morte, uma vez que a poesia eterniza aqueles que celebra. Assim, enquanto Nasão for lido (*legar*, v. 5), também sua esposa, assunto de alguns dos poemas, será lida (*legetur*, v. 5) e se tornará conhecida.

Na situação dos *Tristia*, a imortalidade conferida pela poesia adquire uma segunda significação, já que o exílio é metaforicamente representado como a morte de Nasão. Sendo assim, nessas elegias, a escrita passa a ser o modo encontrado pelo poeta para sobreviver: é sua poesia que permitirá que, estando exilado, ele alcance Roma e seja lembrado. Esse poder da poesia é celebrado na elegia III, 7, destinada a Perila, uma antiga pupila de Nasão. Após estimular sua aluna a continuar dedicando-se à poesia, o eu-poético esclarece que, mesmo tendo sido privado de tudo o que possuía – a família, os amigos, a pátria –, o imperador Augusto, ao exilá-lo, não pôde tomar-lhe sua habilidade poética, seu engenho (*ingenium*, v. 47), visto que não tem poder algum sobre ele. Nesse sentido, a poesia é a “arma” possuída por Nasão para defender-se contra as perdas que o acometeram e para fazer-se sempre lembrado. A fama do poeta escapa a qualquer imposição política do imperador e, sob esse aspecto, mesmo depois da morte ele ainda poderá ser lido:

*En ego, cum caream patria uobisque domoque  
raptaque sint adimi quae potuere mihi,  
ingenio tamen ipse meo comitorque fruorque:  
Caesar in hoc potuit iuris habere nihil.  
Quilibet hanc saeuo uitam mihi finiat ense,  
me tamen extincto fama superstes erit,  
dumque suis uictrix omnem de montibus orbem  
prospiciet domitum Martia Roma, legar (Tr. III, 7, 45-52, grifo nosso).*

Eis-me, embora sem pátria e sem vós e sem lar,  
tomado tudo o que se me pôde tirar,  
eu próprio acompanho e usufruo meu **engenho**:

direito algum sobre ele teve César.  
Mesmo que alguém me dê fim à vida com cruel espada,  
perdurará minha fama após a morte,  
e enquanto do alto das colinas Roma Marcial  
observar, vencedora, todo o orbe dominado, **serei lido**.

Observa-se que, no contexto da poesia de exílio, a utilização do verbo *legor/legar* (“sou/serei lido”) é ainda mais sugestiva, uma vez que não são apenas os versos do poeta que são lidos, mas, por metonímia, ele próprio, pois o conteúdo de seus versos é sua própria vida, ou melhor, sua autobiografia literária. Nesse sentido, enquanto o eu-poético horaciano havia descrito sua transformação em cisne, que, voando, alcança as alturas da imortalidade, Nasão explora nos *Tristia* sua metamorfose em livro, conforme comentamos para as elegias I, 1; III, 1 e V, 4, em que a personagem livro/carta é descrita com as características de seu autor.

A esse respeito, comentando o epílogo das *Metamorfoses*, Nicastrí (1995: 15) afirma que não se pode dizer que Ovídio representa a própria sobrevivência em termos de metamorfoses, como frequentemente se costuma afirmar. No entanto, embora isso possa não se aplicar às *Metamorfoses*, a metamorfose do poeta é assunto fundamental nos *Tristia*. Em primeiro lugar, a metamorfose na sina do poeta, em razão da condenação ao exílio. Além disso, o livro personificado, que assume os traços de seu autor, é a imagem explorada para ilustrar a metamorfose do poeta em sua própria obra. E essa transformação é precisamente o apêndice às *Metamorfoses*, a conclusão daquelas narrativas míticas com uma metamorfose final: a do autor que, personagem de sua própria obra graças a um procedimento de autoficcionalização, é transformado em seu livro. Nessa perspectiva, verifica-se a materialização do *tópos* da imortalidade conferida pela literatura. Não mais são os versos que evocam a lembrança do poeta e fazem-no lembrado, mas é o próprio poeta que, tornado livro, pode viver eternamente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradição crítica demonstra que os *Tristia*, de Ovídio, foram frequentemente objeto de leituras historicistas, que buscavam solucionar, por meio da obra, o enigma das causas do exílio de seu autor, ou então abordagens psicologizantes, que consideravam o texto como expressão direta do sofrimento de um exilado em melancolia profunda. Além disso, fundamentados nas próprias afirmações autodepreciativas (embora também altamente irônicas) do eu-poético Nasão, foram muitos os estudiosos que, compreendendo-as de forma literal, atribuíram à poesia de exílio ovidiana um menor valor literário. Não obstante, conforme destacamos ao longo deste trabalho, os *Tristia*, na verdade, revelam-se uma obra literária de fato sofisticada, a começar pelo jogo ficcional nela presente, o qual, tensionando realidade e ficção, só se evidencia possível graças à distinção entre as figuras do autor-empírico, da imagem de autor implícita na obra e do eu-poético.

Nasão, o eu-poético exilado, assume ao longo das elegias dos *Tristia* as mais variadas máscaras. Ele apresenta a si mesmo como um romano tornado bárbaro devido à convivência com os povos do Ponto, afirmando até mesmo ter desaprendido a falar latim. Outras vezes, como um poeta fracassado, que perdeu seu talento e sua habilidade poética após ter sido exilado e que não encontra, nas novas circunstâncias marcadas pela inquietude e pelos perigos de Tomos, condições apropriadas para a escrita de poesia. Nasão veste também a máscara de (anti)-herói épico, comparando-se a Ulisses e Eneias, mas, ao mesmo tempo, revelando-se inábil e incapaz de integrar o universo épico, na medida em que é, acima de tudo, uma personagem elegíaca. Desse modo, o jogo de máscaras presentes nos *Tristia* é perpassado pela ironia, pelo descompasso entre o que afirma o eu-poético e o que o próprio texto se revela. E é precisamente nas passagens irônicas, de efeitos paródicos ou de reflexões metaliterárias que torna-se possível entrever a figura de um autor-implícito, do *poeta* Ovídio que demonstra autoconsciência literária e observa de fora a formação e o funcionamento do texto.

Às vezes, ainda, Nasão abandona momentaneamente a *persona* de *relegatus* e assume a de *mythologus*. Assim, adotando outro posicionamento enunciativo, narra as histórias mitológicas associadas ao lugar de exílio em que se encontra. Esse jogo de *personae* parece atingir o ponto máximo quando o eu-poético exilado metamorfoseia-se em seu próprio livro, que, mais do que outra máscara, é outro eu-poético. Nasão exilado transfere a voz poética à sua própria obra e, transformado nela, permanece até hoje vivo graças à literatura.

De forma similar ao que ocorre com o eu-poético, também o texto das elegias dos *Tristia* revela diversas faces, de modo a oscilar entre realidade e ficção, numa transformação constante. Por um lado, as repetidas asserções de Nasão quanto ao caráter verídico daquilo que expõe e a presença de informações à maneira autobiográfica atribuem ao texto um efeito de realidade, tornando-o digno de crédito. Por outro lado, enquanto elegia, o texto desmente-se a si mesmo e ao seu caráter verídico, seja pelas diversas alusões literárias e pela transposição da situação de exílio para o universo mítico, seja pelas próprias afirmações do eu-poético quanto ao caráter ficcional da poesia. Nesse sentido, observa-se que, nos *Tristia*, o fazer poético coexiste com reflexões acerca da natureza da poesia, sua criação e sua recepção, de modo que a literatura revela-se também um espaço para reflexão literária, ou seja, para a metapoesia.

Diante dessas transformações sofridas pelo eu-poético e pelo texto, nota-se que um dos elementos constitutivos dos *Tristia* é a metamorfose. O próprio eu-poético afirma ser possível inserir sua história, marcada pela reviravolta do destino diante da condenação ao exílio, entre os mitos narrados nas *Metamorfoses* (*Tr.* I, 1, 119-122). Ou seja, num processo de autoficcionalização, o poeta torna-se personagem de sua própria obra épica (CARVALHO, 2010: 33). Nesse sentido, os *Tristia* podem ser compreendidos como uma continuação das *Metamorfoses*, um apêndice às transformações mitológicas, em que a metamorfose agora incide sobre a própria figura do autor, que se transforma em exilado e, em seguida, em sua própria obra.

Desse modo, os *Tristia* estabelecem um refinado diálogo com as *Metamorfoses*, num procedimento de autoalusão e autorreferência que demonstra a autoconsciência literária ovidiana. Mais do que isso, o fato de Nasão tornar-se personagem de sua própria obra é materializado na transformação do autor em seu livro, que se torna o eu-poético em algumas das elegias dos *Tristia*. Por meio desse expediente, sua própria história é transposta para o âmbito literário, e funda-se o “mito” do exílio ovidiano. Com isso, o autor eterniza sua história e a si mesmo por meio da literatura, preservando sua memória para a posteridade e fazendo-se vivo até hoje, para nós que o lemos.

**TRADUÇÃO DAS ELEGIAS SELECIONADAS DOS *TRISTIA***

## LIBER I

### I, 1

Parue – nec inuideo – sine me, liber, ibis in Urbem:

ei mihi! quod domino non licet ire tuo.

Vade, sed incultus, qualem decet exulis esse.

Infelix, habitum temporis huius habe!

Nec te purpureo uelent uaccinia fuco – 5

non est conueniens luctibus ille color –

nec titulus minio nec cedro charta notetur,

candida nec nigra cornua fronte geras!

Felices ornent haec instrumenta libellos:

fortunae memorem te decet esse meae. 10

Nec fragili geminae poliantur pumice frontes,

hirsutus sparsis ut uideare comis.

Neue liturarum pudeat! Qui uiderit illas,

de lacrimis factas sentiet esse meis.

Vade, liber, uerbisque meis loca grata saluta! 15

Contingam certe quo licet illa pede.

Si quis, ut in populo, nostri non inmemor illi,

si quis, qui, quid agam, forte requiret, erit,

uiuere me dices, saluum tamen esse negabis,

id quoque, quod uiuam, munus habere dei. 20

Atque ita tu tacitus – quaerenti plura legendum –

ne quae non opus est forte loquere caue!

Protinus admonitus repetet mea crimina lector

et peragar populi publicus ore reus.

Tu caue defendas, quamuis mordebere dictis! 25

Causa patrocini non bona maior erit.

Inuenies aliquem qui me suspiret ademptum

carmina nec siccis perlegat ista genis,

et tacitus secum, ne quis malus audiat, optet

## LIVRO I

### I, 1

Livrinho<sup>1</sup> – não te invejo – sem mim irás a Roma:

ai de mim! pois não é lícito ao teu amo ir.

Parte, mas descurado, qual convém ao livro de um exilado.

Desditoso, assume os ares destes tempos!

Nem mirtilos te cubram de púrpura tinta<sup>2</sup> – 5

essa cor não convém à dor do luto –

nem mínio marque o título, ou cedro o papiro,

nem tragas beiras brancas na negra face!<sup>3</sup>

Tais aparatos ornem os livros ditosos:

convém que te lembres da minha sina. 10

Nem lustre as duplas faces a frágil pedra-pomes,<sup>4</sup>

para pareceres hirsuto com pelos esparsos.

Nem te envergonhes dos borrões; quem os vir

perceberá que resultam de minhas lágrimas.

Parte, livro, e saúda em meu nome os locais queridos! 15

Decerto irei tocá-los ao menos com o pé permitido.<sup>5</sup>

Se houver alguém, lá entre o povo, não esquecido de mim,

se houver alguém que acaso pergunte como passo,

dirás que vivo, mas negarás que estou salvo,

mesmo isto – estar vivo – considero graça do deus. 20

Então te cala (leia quem quer saber mais),

nem acaso fala o desnecessário, cuidado!

Advertido, o leitor logo lembrará meus crimes

e, réu público, serei acusado na boca do povo.

Cuidado! Não me defendas, mesmo mordido pelos ditos! 25

Uma causa não boa será mais difícil com a defesa.

Encontrarás alguém que me chore a partida

e não leia estes poemas do início ao fim com olhos secos

e, calado consigo, deseje – para ninguém maldoso ouvir –

sit mea lenito Caesare poena leuis. 30  
 Nos quoque, quisquis erit, ne sit miser ille precamur  
 placatos miseris qui uolet esse deos;  
 quaeque uolet, rata sint ablataque principis ira  
 sedibus in patriis det mihi posse mori!  
 Vt peragas mandata, liber, culpabere forsitan 35  
 ingenique minor laude ferere mei.  
 iudicis officium est, ut res, ita tempora rerum  
 quaerere: quaesito tempore tutus eris.  
 Carmina proueniunt animo deducta sereno:  
 nubila sunt subitis tempora nostra malis. 40  
 Carmina secessum scribentis et otia quaerunt:  
 me mare, me uenti, me fera iactat hiems.  
 Carminibus metus omnis obest: ego perditus ensem  
 haesurum iugulo iam puto iamque meo.  
 Haec quoque quod facio iudex mirabitur aequus 45  
 scriptaque cum uenia qualiacumque leget.  
 Da mihi Maeoniden et tot circumspice casus:  
 ingenium tantis excidet omne malis.  
 Denique securus famae, liber, ire memento,  
 nec tibi sit lecto displicuisse pudor! 50  
 Non ita se praebet nobis Fortuna secundam  
 ut tibi sit ratio laudis habenda tuae.  
 Donec eram sospes, tituli tangebar amore  
 quaerendique mihi nominis ardor erat.  
 Carmina nunc si non studiumque, quod obfuit, odi, 55  
 sit satis! Ingenio sic fuga parta meo.  
 Tu tamen, i pro me, tu, cui licet, aspice Romam.  
 Di facerent possem nunc meus esse liber!  
 Nec te, quod uenias magnam peregrinus in urbem,  
 ignotum populo posse uenire puta. 60  
 Vt titulo careas, ipso noscere colore,  
 dissimulare uelis, te liquet esse meum.

que, abrandado César, me seja leve a pena.<sup>6</sup> 30

Também eu rogo não seja desventurado  
quem quer que deseje o favor dos deuses ao desditoso;  
aquilo que desejar se realize, e a ira do Príncipe, aplacada,  
permita-me morrer em solo pátrio!

Mesmo que cumpras as ordens, ó livro, serás talvez 35  
incriminado e considerado menor que o valor de meu engenho.  
É tarefa do juiz os fatos, bem como as circunstâncias dos fatos  
buscar; buscada a circunstância, estarás seguro.

Poemas fluem fiados por ânimo sereno:  
tempestuosos são meus dias, por inesperados males. 40

Poemas exigem retiro e repouso ao escritor:  
arremessam-me o mar e os ventos e um feroz temporal.

Dos poemas, afasta-se todo o temor: eu, arruinado, julgo que  
uma espada se há de cravar já já em minha garganta.

Um juiz justo se admirará pois ainda faço estes versos, 45  
e com vênia lerá os escritos, mesmo ruins.

Dá-me o Meônio<sup>7</sup> e observa<sup>8</sup> tantos infortúnios:  
todo o engenho sucumbirá em meio a tamanhos males.

Enfim, livro, lembra-te de ir indiferente à fama,  
e não tenhas vergonha de, lido, desagradar! 50

A Fortuna não se me apresenta tão propícia,  
a ponto de que tu devas considerar a medida de teu louvor.

Enquanto eu era venturoso, movia-me o amor à glória  
e me queimava o desejo de um nome famoso.

Agora, se não odeio os poemas e a paixão que me foi danosa, 55  
já é muito! O desterro assim nasceu do meu engenho.

Tu, porém, vai em meu lugar, tu, a quem é lícito, contempla Roma.  
Permitissem os deuses que eu pudesse ser agora o meu livro!

Nem tu, que estrangeiro chegas à grande Roma,  
julgues poder chegar desconhecido do povo. 60

Mesmo que não tenhas título, serás reconhecido pela própria cor,  
mesmo que queiras dissimular, é evidente que és meu.



Entra, porém, às escondidas, para meus poemas não te lesarem:  
 não são cheios de favor como outrora eram.  
 Se houver alguém que não julgue digno te ler 65  
 porque és meu e te aparte de seu seio,  
 diz: “Observa o título: não sou mestre de amor;  
 as punições merecidas já sofreu aquela obra”.<sup>9</sup>  
 Talvez queiras saber se, enviado aos altos palácios,  
 te ordenarei subir até a casa de César?<sup>10</sup> 70  
 Perdoem-me os locais augustos e seus deuses!  
 Daquele cume caiu um raio sobre minha cabeça.  
 Lembro decerto que numes bem bondosos vivem  
 nessas moradas, mas temo os deuses que me prejudicaram.  
 Ao mínimo estridor de asas, aterroriza-se a pomba 75  
 ferida por tuas garras, ó gavião.  
 Nem ousa apartar-se muito do redil a ovelha  
 que foi arrancada dos dentes de ávido lobo.  
 Faetonte,<sup>11</sup> se vivesse, evitaria o céu,  
 e os cavalos que tolo ansiara, não desejaria tocar. 80  
 Também eu confesso temer as armas de Júpiter que experimentei,  
 creio ser atacado, quando troveja, por fogo hostil.  
 Qualquer um da frota argólica que escapou de Cafareu<sup>12</sup>  
 sempre desvia as velas das águas da Eubeia;  
 minha barca, uma vez batida por borrasca desmedida, 85  
 horroriza-se de ir ao lugar em que foi avariada.  
 Portanto, cuidado, livro! Cauteloso, espreita em torno,  
 para que te baste ser lido pelo povo comum.  
 Enquanto aspirava às máximas alturas com frágeis asas,  
 Ícaro<sup>13</sup> deu nome às águas do mar. 90  
 É difícil, porém, dizer daqui se debes usar remos ou vento:  
 a ocasião e o lugar darão conselho.  
 Se puderes ser apresentado em tempo ocioso, se vires tudo  
 calmo, se a ira tiver diminuído suas forças,  
 se houver alguém que, vendo-te hesitante e temeroso de ir, 95

tradat et ante tamen pauca loquatur, adi!  
 Luce bona dominoque tuo felicior ipse  
 peruenias illuc et mala nostra leues!  
 Namque ea uel nemo uel qui mihi uulnera fecit,  
 solus Achilleo tollere more potest. 100  
 Tantum ne noceas, dum uis prodesse, uideto –  
 nam spes est animi nostra timore minor –  
 quaeque quiescebat, ne mota resaeuiat ira,  
 et poenae tu sis altera causa caue!  
 Cum tamen in nostrum fueris penetrale receptus 105  
 contigerisque tuam, scrinia curua, domum,  
 aspicias illic positos ex ordine fratres  
 quos studium cunctos euigilauit idem.  
 Cetera turba palam titulos ostendet apertos  
 et sua detecta nomina fronte geret; 110  
 tres procul obscura latitantes parte uidebis –  
 hi qui, quod nemo nescit, amare docent.  
 Hos tu uel fugias uel, si satis oris habebis,  
 Oedipodas facito Telegonosque uoces!  
 Deque tribus moneo, si qua est tibi cura parentis, 115  
 ne quemquam, quamuis ipse docebit, ames.  
 Sunt quoque mutatae ter quinque uolumina formae,  
 nuper ab exequiis carmina rapta meis.  
 His mando dicas inter mutata referri  
 fortunae uultum corpora posse meae; 120  
 namque ea dissimilis subito est effecta priori,  
 flendaque nunc aliquo tempore laeta fuit.  
 Plura quidem mandare tibi, si quaeris, habebam,  
 sed uereor tardae causa fuisse uiae.  
 Et si quae subeunt tecum, liber, omnia ferres, 125  
 sarcina laturo magna futurus eras.  
 Longa uia est, propera! Nobis habitabitur orbis  
 ultimus, a terra terra remota mea.

te apresente e fale antes, ainda que pouco, vai!

Sendo o dia favorável e tu próprio mais ditoso que teu amo,  
possas lá alcançar e aliviar meus males!

Pois ninguém ou somente quem me fez a ferida  
pode, ao modo de Aquiles, curá-la.<sup>14</sup> 100

Apenas atenta para que não me prejudiques ao querer servir –  
pois a esperança em meu ânimo é menor que o temor –,  
para que, agitada, a ira que repousava não se enfureça de novo,  
e cuidado para não seres tu próprio outra causa de punição!

Quando, porém, fores acolhido em meu refúgio 105  
e atingires tua casa, estojo cilíndrico,  
ali verás, postos em sequência, teus irmãos,  
que o mesmo zelo, a todos, compôs em vigília.

A turba restante mostrará aberta e publicamente os títulos  
e trará seus nomes na face descoberta. 110

Três verás, ocultos ao longe, em canto escuro –  
os que, ninguém desconhece, ensinam a amar.

Deles, ou fujas ou, se tiveres audácia o bastante,  
chama-os de Édipos e de Telégonos!<sup>15</sup>

Dos três, se te preocupas um pouco com teu pai, advirto: 115  
não ames nenhum, embora eles próprios o ensinem.

Há também os quinze volumes das mudadas formas,  
poemas há pouco arrancados de minhas exéquias.

Encarrego-te de lhes dizer que entre os corpos mudados  
pode-se contar o vulto de minha fortuna; 120  
pois ela de súbito se fez diversa da anterior,  
lastimável agora, outrora foi próspera.

Decerto poderia, se perguntas, recomendar-te mais coisas,  
mas receio ser causa de atraso da viagem.

E se levasses contigo, livro, tudo o que me vem à mente, 125  
serias carga enorme a quem te carrega.

A viagem é longa, apressa-te! Habitarei o fim  
do mundo; uma terra remota de minha terra.

## I, 5

O mihi post ullos numquam memorande sodales,  
et cui praecipue sors mea uisa sua est,  
attonitum qui me, memini, carissime, primus  
ausus es adloquio sustinuisse tuo,  
qui mihi consilium uiuendi mite dedisti, 5  
cum foret in misero pectore mortis amor,  
scis bene cui dicam positus pro nomine signis,  
officium nec te fallit, amice, tuum.  
Haec mihi semper erunt imis infixata medullis  
perpetuusque animae debitor huius ero, 10  
spiritus et uacuas prius hic tenuandus in auras  
ibit et in tepido deseret ossa rogo  
quam subeant animo meritorum obliuia nostro  
et longa pietas excidat ista die.  
Di tibi sint faciles et opis nullius egentem 15  
fortunam praestent dissimilemque meae!  
Si tamen haec nauis uento ferretur amico,  
ignoraretur forsitan ista fides:  
Thesea Pirithous non tam sensisset amicum,  
si non infernas uiuus adisset aquas; 20  
ut foret exemplum ueri Phoeus amoris,  
fecerunt furiae, tristis Oresta, tuae;  
si non Euryalus Rutulos cecidisset in hostes,  
Hyrtacidae Nisi gloria nulla foret.  
scilicet ut fuluum spectatur in ignibus aurum, 25  
tempore sic duro est inspicienda fides.  
Dum iuuat et uultu ridet Fortuna sereno,  
indelibatas cuncta sequuntur opes;  
at simul intonuit, fugiunt nec noscitur ulli  
agminibus comitum qui modo cinctus erat; 30

## I, 5

Ó tu, primeiro amigo a ser por mim lembrado,  
a quem sobretudo minha sorte pareceu sua,  
meu caro, que a mim, atônito, lembro-me, primeiro  
ousaste consolar com tuas palavras,  
que a mim deste o doce conselho de viver 5  
quando no desventurado peito havia ânsia de morte,  
bem sabes a quem me refiro pelos sinais postos em lugar do nome,  
nem te foge o teu favor, amigo.  
Isso sempre estará gravado no fundo do meu coração,  
e de minha vida serei devedor perpétuo. 10  
Meu espírito evanescente irá a ares vazios  
e deixará os ossos em pira ardente,  
antes que se insinue em meu ânimo o olvido dos teus benefícios,  
ou a afeição se apague com o passar dos dias.  
Os deuses te sejam benévolos e concedam uma fortuna 15  
sem privação de ajuda e diversa da minha!  
Porém, se minha nau fosse levada por vento amigo,  
seria talvez desconhecida tua fidelidade:  
Pirítoo<sup>16</sup> não teria percebido Teseu como grande amigo  
se, vivo, não tivesse ido às águas infernais; 20  
que Foceu<sup>17</sup> fosse exemplo de amizade verdadeira,  
fizeram tuas Fúrias, infeliz Orestes;  
se Euríalo não tivesse morrido entre os inimigos rútuos,  
nenhuma seria a glória do hirtácida Niso.<sup>18</sup>  
Pois, assim como se prova o fulvo ouro nas chamas, 25  
deve-se testar a fidelidade em tempo difícil.  
Enquanto a Fortuna ajuda e sorri com rosto sereno,  
tudo segue o poder inabalado.  
Mas, tão logo troveja, todos fogem e ninguém reconhece  
quem há pouco era rodeado por bandos de companheiros; 30



e aquilo outrora colhido dos exemplos dos antigos  
 agora se reconheceu verdadeiro por meus próprios males.  
 Restais-me, amigos, a custo dois ou três dentre tantos;  
 os outros eram turba da Fortuna, não minha.  
 Ainda mais, ó poucos, prestai socorro à minha ruína 35  
 e dai porto seguro ao meu naufrágio;  
 nem, com medo ilusório, muito tremais temerosos  
 de que o deus se ofenda com esta amizade.  
 Amiúde César louvou a lealdade também em exércitos adversários,  
 ama-a nos seus, aprova-a no inimigo. 40  
 Minha causa é melhor, pois não favoreci exércitos  
 contrários, mas mereci este desterro por ingenuidade.  
 Portanto, oro que veles por meus infortúnios,  
 se acaso se pode abrandar a ira do deus.  
 Se alguém deseja saber todos os meus infortúnios, 45  
 exige mais do que é permitido fazer.  
 Tantos males sofri quantas são as estrelas que luzem no éter  
 e quanto a seca areia possui grãos;  
 suportei muito mais do que se pode crer,  
 e, embora tenha ocorrido, não será digno de segura confiança. 50  
 Uma parte ainda convém que morra comigo,  
 e eu, fingindo esquecimento, quisera poder ocultá-la.  
 Se eu tivesse inquebrantável voz, peito mais firme que o bronze,  
 múltiplas bocas com múltiplas línguas,  
 nem por isso, todavia, com palavras tudo abarcaria; 55  
 a matéria suplanta minhas forças.  
 Em vez do chefe Nerício,<sup>19</sup> doutos poetas, os meus males  
 escrevei: pois mais males que o Nerício suportei.  
 Ele vagou muitos anos num curto espaço  
 entre as moradas dulíquias e ilíacas:<sup>20</sup> 60  
 eu, após percorrer mares distantes de todas as estrelas,  
 às praias géticas<sup>21</sup> trouxe-me a ira de César.  
 Ele teve tropa fiável e fiéis aliados;

me profugum comites deseruere mei.  
 Ille suam laetus patriam uictorque petebat; 65  
 a patria fugi uictus et exul ego;  
 nec mihi Dulichium domus est Ithaceue Samosue,  
 poena quibus non est grandis abesse locis,  
 sed quae de septem totum circumspicit orbem  
 montibus, imperii Roma deumque locus. 70  
 Illi corpus erat durum patiensque laborum,  
 inualidae uires ingenuaeque mihi.  
 Ille erat adsidue saeuis agitatus in armis;  
 adsuetus studiis mollibus ipse fui.  
 Me deus oppressit nullo mala nostra leuante; 75  
 bellatrix illi diua ferebat opem,  
 cumque minor Ioue sit tumidis qui regnat in undis,  
 illum Neptuni, me Iouis ira premit.  
 Adde quod illius pars maxima ficta laborum;  
 ponitur in nostris fabula nulla malis. 80  
 Denique quaesitos tetigit tamen ille Penates,  
 quaeque diu petiit, contigit arua tamen;  
 at mihi perpetuo patria tellure carendum,  
 ni fuerit laesi mollior ira dei.

## I, 7

Si quis habes nostri similes in imagine uultus,  
 deme meis hederas, Bacchica sarta, comis!  
 Ista decent laetos felicia signa poetas:  
 temporibus non est apta corona meis.  
 Hoc tibi dissimula, senti tamen, optime, dici, 5  
 in digito qui me fersque refersque tuo  
 effigiemque meam fuluo complexus in auro  
 cara relegati, quae potes, ora uides.  
 Quae quoties spectas, subeat tibi dicere forsan:

desterrado, desampararam-me meus companheiros.  
 Ele, alegre e vencedor, voltava à sua pátria; 65  
 eu, vencido e exilado, da pátria parti.  
 Nem tenho por morada Dulíquio, Ítaca ou Samos,  
 de onde não é grande castigo estar longe,  
 mas Roma, sede do império e dos deuses, que  
 todo o orbe observa do alto das sete colinas.<sup>22</sup> 70  
 Ele, de robusto corpo e duro às fadigas,  
 eu, de forças débeis e delicado.  
 Ele era agitado em constantes e cruéis combates,  
 eu, acostumado aos brandos estudos.  
 A mim, um deus oprimiu, nenhum me aliviou os males; 75  
 a ele, socorria a guerreira deusa;  
 sendo inferior a Júpiter quem reina nas elevadas ondas,  
 pesou-lhe a ira de Netuno, a mim a de Júpiter.  
 E mais: a maior parte dos esforços dele é ficção;  
 em meus males, não se põe nenhuma invenção. 80  
 Mas ele enfim tocou os Penates<sup>23</sup> buscados  
 e achou os campos há muito desejados;  
 eu, todavia, para sempre estarei privado do solo pátrio,  
 se não for mais branda a ira do deus ofendido.

## I, 7

Se um retrato tens similar às minhas feições,  
 de meus cabelos tira a hera, a grinalda báquica!  
 Esses sinais de ventura convêm aos poetas felizes:  
 a coroa não é adequada às minhas tēmporas.  
 Dissimula, ótimo amigo, mas saiba: falo contigo, 5  
 que me levas e trazes em teu dedo,  
 e, tendo incrustado minha efígie em ouro fulvo,  
 vês do relegado a cara face possível.  
 Toda vez que o observas, talvez te ocorra dizer:

“Quam procul a nobis Naso sodalis abest!” 10  
 Grata tua est pietas, sed carmina maior imago  
 sunt mea quae mando qualiacumque legas,  
 carmina mutatas hominum dicentia formas,  
 infelix domini quod fuga rupit opus.  
 Haec ego discedens, sicut bene multa meorum, 15  
 ipse mea posui maestus in igne manu;  
 utque cremasse suum fertur sub stipite natum  
 Thestias, et melior matre fuisse soror,  
 sic ego non meritos, mecum peritura, libellos  
 imposui rapidis, uiscera nostra, rogis, 20  
 uel quod eram Musas, ut crimina nostra, perosus,  
 uel quod adhuc crescens et rude carmen erat.  
 Quae quoniam non sunt penitus sublata, sed extant –  
 pluribus exemplis scripta fuisse reor –,  
 nunc precor ut uiuant et non ignaua legentem 25  
 otia delectent admoneantque mei.  
 Nec tamen illa legi poterunt patienter ab ullo,  
 nesciet his summam si quis abesse manum;  
 ablatum mediis opus est incudibus illud  
 defuit et scriptis ultima lima meis, 30  
 et ueniam pro laude peto, laudatus abunde,  
 non fastiditus si tibi, lector, ero.  
 Hos quoque sex uersus, in prima fronte libelli  
 si praeponendos esse putabis, habe:  
 “Orba parente suo quicumque uolumina tangis, 35  
 his saltem uestra detur in urbe locus;  
 quoque magis faueas, haec non sunt edita ab ipso,  
 sed quasi de domini funere rapta sui.  
 Quicquid in his igitur uitii rude carmen habebit,  
 emendaturus, si licuisset, eram.” 40

“Quão longe me está o amigo Nasão!” 10  
 Agrada-me tua afeição, mas melhor retrato  
 são meus poemas, que, mesmo ruins, recomendo leres,  
 poemas narrando as transformações dos homens,<sup>24</sup>  
 desditosa obra que o desterro do amo interrompeu.  
 Eu próprio ao partir, triste, com minhas mãos joguei-os 15  
 ao fogo, como a muitos de meus poemas;  
 assim como contam que Testíade<sup>25</sup> queimou seu filho  
 sob um tição e foi melhor irmã que mãe,  
 eu mesmo à ávida pira entreguei inocentes livrinhos,<sup>26</sup>  
 rebentos meus, para comigo perecerem, 20  
 ou porque as Musas, meu crime, eu odiava,  
 ou porque o poema incompleto e rude ainda estava.  
 Como não foram de todo destruídos, mas sobrevivem –  
 creio que foram escritos em muitas cópias –  
 agora imploro que vivam, e que os frutos de meus não inúteis 25  
 ócios deleitem e lembrem o leitor de mim.  
 Não poderão, porém, ser lidos sem queixas por ninguém,  
 se se desconhecer faltar-lhes a última demão;  
 a obra foi-me arrebatada em meio à bigorna,  
 aos meus escritos faltou a derradeira lima; 30  
 peço vênia em vez de louvor, serei bastante louvado  
 se por ti não for desdenhado, leitor.  
 Guarda também estes seis versos, se os julgares dignos  
 de serem antepostos no frontispício do livrinho:  
 “Quem quer que sejas, que tocas volumes órfãos de pai, 35  
 ao menos lhes dês asilo em tua cidade;  
 para melhor os acolher, não foram publicados pelo próprio amo,  
 mas como se roubados de seu funeral.  
 Qualquer defeito, então, que o rude poema possuir,  
 se fosse permitido, eu haveria de corrigir”. 40

**I, 11**

Littera quaecumque est toto tibi lecta libello,  
est mihi sollicito tempore facta uiae.  
aut haec me, gelido tremere cum mense Decembri,  
scribentem mediis Adria uidit aquis,  
aut, postquam bimarem cursu superauimus Isthmon 5  
alteraque est nostrae sumpta carina fugae.  
Quod facerem uersus inter fera murmura ponti,  
Cycladas Aegaeas obstupuisse puto.  
Ipse ego nunc miror tantis animique marisque  
fluctibus ingenium non cecidisse meum. 10  
Seu stupor huic studio siue est insania nomen,  
omnis ab hac cura cura leuata mea est.  
saepe ego nimborum dubius iactabar ab Haedis,  
saepe minax Steropes sidere pontus erat,  
fuscabatque diem custos Atlantidos Vrsae, 15  
aut Hyadas seris hauserat Auster aquis;  
saepe maris pars intus erat: tamen ipse trementi  
carmina ducebam qualiacumque manu.  
Nunc quoque contenti stridunt Aquilone rudentes,  
inque modum tumuli concaua surgit aqua. 20  
Ipse gubernator tollens ad sidera palmas  
exposcit uotis inmemor artis opem.  
Quocumque aspexi, nihil est nisi mortis imago,  
quam dubia timeo mente timensque precor.  
Attigero portum, portu terrebor ab ipso: 25  
plus habet infesta terra timoris aqua.  
Nam simul insidiis hominum pelagique laboro  
et faciunt geminos ensis et unda metus:  
ille meo uereor ne speret sanguine praedam,  
haec titulum nostrae mortis habere uelit. 30  
Barbara pars laeua est auidaeque adsueta rapinae,

## I, 11

Cada letra por ti lida em todo o livrinho  
durante inquieta viagem por mim foi escrita.  
Viu-me escrevê-las em meio às águas o Adriático,  
quando eu tremia no gélido dezembro,  
ou depois de atravessar o istmo bímare<sup>27</sup> 5  
e tomar outra quilha para meu desterro.  
Porque entre os feros murmúrios do mar escrevo versos,  
se assombraram, creio, as egeias Cíclades.<sup>28</sup>  
Até eu agora admiro meu engenho não ter-se esvaído  
em tamanhas ondas de ânimo e de mar. 10  
Se insânia ou estupidez é o nome desta paixão,  
com esta obra aliviou-se toda a minha aflição.  
Amiúde à deriva eu era lançado por chuvosos Cabritos,<sup>29</sup>  
amiúde minaz era o mar sob o astro de Estéropo,<sup>30</sup>  
e ofuscava o dia o guardião da Atlântida Ursa,<sup>31</sup> 15  
ou o Austro<sup>32</sup> hauria as Híades<sup>33</sup> de suas águas vespertinas;  
amiúde parte do mar dentro estava: eu, porém,  
com mão trêmula traçava quaisquer poemas.  
Também agora sob o Aquilão<sup>34</sup> as amarras rangem estiradas  
e, qual montanha, a água surge recurvada. 20  
Até o piloto, alçando as mãos aos céus, com votos  
rogou auxílio, esquecido do ofício.  
Para onde quer que eu olhe, nada há, só o espectro da morte,  
que indeciso temo e, temendo, imploro.  
Alcançando o porto, até o porto será meu terror: 25  
mais que a água hostil, a terra contém temor.  
Pois sofro ardis de homens e do mar a um só tempo,  
e espada e onda causam duplo medo:  
uma, receio, espera a presa de meu sangue,  
a outra quer ter a glória de minha morte. 30  
Bárbara é a terra a oeste, afeita à ávida rapina,

quam cruor et caedes bellaque semper habent,  
cumque sit hibernis agitatum fluctibus aequor,  
pectora sunt ipso turbidiora mari.

Quo magis his debes ignoscere, candide lector, 35  
si spe sunt, ut sunt, inferiora tua.

Non haec in nostris, ut quondam, scribimus hortis,  
nec, consuete, meum, lectule, corpus habes.

Iactor in indomito, brumali luce, profundo;  
ipsaque caeruleis charta feritur aquis. 40

Improba pugnat hiems indignaturque quod ausim  
scribere se rigidas incutiente minas.

Vincat hiems hominem; sed eodem tempore, quaeso,  
ipse modum statuam carminis, illa sui!

sempre sangue, matança e guerras a dominam,  
e, embora por ondas invernais se agite o mar,  
meu peito é mais revoltado do que o mar.  
Ainda mais deves perdoar meus versos, leitor amigo, 35  
se são, como estão, piores que o esperado.  
Não os escrevo, como outrora, em meus jardins,  
nem tens, costumeiro leito, meu corpo.  
Sob a luz brumal, a indômitos abismos sou lançado,  
e o próprio papiro por águas azuis é golpeado. 40  
A dura procela, atirando rijas ameaças,  
se opõe e se indigna de que eu ouse escrever.  
A procela vença o homem; contudo, a um só tempo,  
peço, ponha eu fim ao poema, e ela cesse!



## LIVRO II

### II, 349-62

Delícias e amenos poemas de tal modo compus,  
que invenção alguma jamais tocou meu nome; 350  
não há marido algum, tampouco em meio à plebe,  
que duvide ser pai por culpa minha.  
De meu poema, acredita, distam meus costumes –  
minha vida é moderada, a Musa, jocosa –  
e boa parte de minhas obras é mentira e ficção: 355  
permitiu mais a si que a seu criador.  
Não é o livro expressão do ânimo, mas honrado prazer<sup>35</sup>  
que traz muitos ritmos aptos ao deleite dos ouvidos.  
Ácio<sup>36</sup> seria atroz, Terêncio,<sup>37</sup> parasita,  
belicosos os que cantam feras guerras. 360  
Enfim, não fui o único a inventar tenros amores:  
mas sozinho sofri as penas do inventado amor.

## LIBER III

### III, 1

"Missus in hanc uenio timide liber exulis urbem:

da placidam fesso, lector amice, manum  
neue reformida ne sim tibi forte pudori!

Nullus in hac charta uersus amare docet.

Haec domini fortuna mei est ut debeat illam 5

infelix nullis dissimulare iocis.

Id quoque, quod uiridi quondam male lusit in aeuo,

heu! nimium sero damnat et odit opus.

Inspice quid portem! Nihil hic nisi triste uidebis,

carmine temporibus conueniente suis. 10

Clauda quod alterno subsidunt carmina uersu,

uel pedis hoc ratio uel uia longa facit.

Quod neque sum cedro flauus nec pumice leuis,

erubui domino cultior esse meo.

Littera suffusas quod habet maculosa lituras, 15

laesit opus lacrimis ipse poeta suum.

Si qua uidebuntur casu non dicta latine,

in qua scribebat barbara terra fuit.

Dicite, lectores, si non graue, qua sit eundum,

quasque petam sedes hospes in Vrbe liber." 20

Haec ubi sum furtim lingua titubante locutus,

qui mihi monstraret, uix fuit unus, iter:

"Di tibi dent, nostro quod non tribuere poetae,

molliter in patria uiuere posse tua!

Duc age! Namque sequar, quamuis terraque marique 25

longinquo referam lassus ab orbe pedem."

Paruit et ducens: "Haec sunt fora Caesaris, inquit,

haec est a sacris quae uia nomen habet;

hic locus est Vestae, qui Pallada seruat et ignem;

### LIVRO III

#### III, 1

“Enviado a Roma, temeroso chego, livro de um exilado:  
dá, leitor amigo, mão benévola ao fatigado  
e não receies que acaso eu te envergonhe!  
Verso algum neste papiro ensina a amar.  
Tal é a fortuna de meu amo, que o desditoso 5  
com gracejo algum deve dissimulá-la.  
E a obra que outrora, na flor da idade, foi brincadeira de mau gosto,  
ai! tarde demais ele a condena e odeia.  
Observa o que porto! Nada aqui verás além de tristezas,  
poema aos seus tempos conveniente. 10  
Que poemas coxos<sup>38</sup> claudiquem em verso alternado,  
o faz ou o pé ou a longa viagem.  
Não sou louro pelo cedro, nem suave pela pedra-pomes:  
envergonhou-me ser mais cuidado que meu amo.  
A escritura manchada tem borrões espalhados: 15  
o próprio poeta com lágrimas marcou sua obra.  
Se acaso algum termo parecer não latino,  
foi em terra bárbara que ele escrevia.  
Indicai, leitores, se não pesa, por onde devo ir  
e que pouso procurar, livro estrangeiro em Roma”. 20  
Logo que o falei, balbuciando às escondidas,  
houve a custo um que mostrasse o caminho:  
“Os deuses permitam, algo não concedido ao meu poeta,  
que possas viver em paz em tua pátria!  
Anda, guia-me! Seguirei, embora por terra e mar 25  
exausto torne do orbe longínquo”.  
Atendeu e, guiando, disse:<sup>39</sup> “Estes são os fõruns de César,<sup>40</sup>  
esta a via com o nome dos cortejos sacros;<sup>41</sup>  
aqui a morada de Vesta, que guarda Palas e o fogo;<sup>42</sup>

haec fuit antiqui regia parua Numae." 30  
 Inde petens dextram: "Porta est, ait, ista Palati,  
 hic Stator, hoc primum condita Roma loco est."  
 Singula dum miror, uideo fulgentibus armis  
 conspicuos postes tectaque digna deo  
 et "Iouis haec, dixi domus est?" Quod ut esse putarem, 35  
 augurium menti querna corona dabat.  
 Cuius ut accepi dominum: "Non fallimur, inquam,  
 et magni uerum est hanc Iouis esse domum.  
 Cur tamen opposita uelatur ianua lauro,  
 cingit et augustas arbor opaca fores? 40  
 Num quia perpetuos meruit domus ista triumphos?  
 An quia Leucadio semper amata deo est?  
 Ipsane quod festa est an quod facit omnia festa?  
 Quam tribuit terris, pacis an ista nota est?  
 Vtque uiret semper laurus nec fronde caduca 45  
 carpitur, aeternum sic habet illa decus?  
 Causa superpositae scripto testata coronae:  
 seruatos ciues indicat huius ope.  
 Adice seruatis unum, pater optime, ciuem  
 qui procul extremo pulsus in orbe latet, 50  
 in quo poenarum quas se meruisse fatetur  
 non facinus causam, sed suus error habet.  
 Me miserum! Vereorque locum, uereorque potentem,  
 et quatitur trepido littera nostra metu.  
 Aspicias exsanguis chartam pallere colore? 55  
 Aspicias alternos intremuisse pedes?  
 Quandocumque, precor, nostro placere parenti  
 isdem <et> sub dominis aspiciare, domus!"  
 Inde tenore pari gradibus sublimia celsis  
 ducor ad intonsi candida templa dei, 60  
 signa peregrinis ubi sunt alterna columnis  
 Belides et stricto barbarus ense pater,

este o pequeno palácio do antigo Numa”.<sup>43</sup> 30

Depois, virando à direita: “Eis a porta do Palatino,<sup>44</sup>  
eis Estátor,<sup>45</sup> aqui Roma foi primeiro fundada”.

Admirando cada detalhe, vejo umbrais notáveis  
pelas brilhantes armas e um edifício digno de um deus.

Indaguei: “Esta é a casa de Júpiter?” Para pensá-lo, 35  
uma coroa de carvalho<sup>46</sup> dava o presságio.

Quando descobri seu dono, disse: “Não me enganei,  
é verdade que esta é a casa do grande Júpiter.

Por que, porém, a porta em frente está coberta de louro,  
e sombria árvore cinge a entrada augusta? 40

Acaso porque a casa mereceu triunfos perpétuos?  
Acaso porque foi sempre amada pelo deus Leucádio?<sup>47</sup>

Porque ela é afortunada ou torna tudo afortunado?  
Ou essa é a marca da paz que concedeu às terras?

E tal como o louro sempre viceja e não é colhido 45  
em folha caída, tem ela eterna glória?

A causa da coroa sobreposta é atestada em inscrição:  
indica os cidadãos por seu auxílio salvos.

Aos salvos acrescenta, ótimo pai, um único cidadão,  
que longe vive retirado, banido no extremo orbe, 50  
onde não um crime, mas mero erro seu é causa  
das penas que confessa merecidas.

Desventurado de mim! Receio o lugar, receio o poderoso,  
e inquieto medo faz tremer minha letra.

Vês o papiro empalidecer em cor exangue? 55  
Vês pés alternados já estremecidos?

Um dia, peço, perdoes meu pai, ó casa,  
e sejam vista sob os mesmos senhores!”

Daí, com passo igual, por excelsos degraus sou guiado  
ao radiante e sublime templo do intonso deus,<sup>48</sup> 60  
onde estão estátuas das Bélides,<sup>49</sup> alternadas com exóticas  
colunas e, de espada em punho, o pai bárbaro.

quaeque uiri docto ueteres cepere nouique  
 pectore lecturis inspicienda patent.  
 Quaerebam fratres exceptis scilicet illis 65  
 quos suus optaret non genuisse pater;  
 quaerentem frustra custos e sedibus illis  
 praepositus sancto iussit abire loco.  
 Altera templa peto uicino iuncta theatro:  
 haec quoque erant pedibus non adeunda meis. 70  
 Nec me, quae doctis patuerunt prima libellis,  
 atria Libertas tangere passa sua est.  
 In genus auctoris miseri fortuna redundat,  
 et patimur nati quam tulit ipse fugam.  
 Forsitan et nobis olim minus asper et illi, 75  
 euictus longo tempore Caesar erit.  
 Di, precor, atque adeo – neque enim mihi turba roganda est –  
 Caesar, ades uoto, maxime diue, meo!  
 Interea, quoniam statio mihi publica clausa est,  
 priuato liceat delituisse loco. 80  
 Vos quoque, si fas est, confusa pudore repulsae  
 sumite, plebeiae, carmina nostra, manus.

### III, 2

Ergo erat in fatis Scythiam quoque uisere nostris,  
 quaeque Lycaonio terra sub axe iacet!  
 Nec uos, Pierides, nec stirps Letoia, uestro  
 docta sacerdoti turba tulistis opem.  
 Nec mihi quod lusi uero sine crimine prodest 5  
 quodque magis uita Musa iocata mea est;  
 plurima sed pelago terraque pericula passum  
 ustus ab adsiduo frigore Pontus habet.  
 Quique fugax rerum securaque in otia natus,  
 mollis et inpatiens ante laboris eram, 10

Tudo que os antigos e modernos no douto ânimo  
conceberam abre-se ao exame do leitor.

Buscava meus irmãos, exceto os que 65  
o pai desejaria não ter gerado;<sup>50</sup>  
o guarda encarregado do santo local  
ordenou que eu, em vão buscando, saísse de lá.

Procuro outros templos<sup>51</sup> junto ao teatro vizinho:  
também eles meus pés não deviam percorrer. 70

Nem a Liberdade<sup>52</sup> consentiu que eu tocasse seus átrios,  
que primeiro acolheram os doutos livrinhos.

À prole se estende a fortuna do desventurado autor,  
e, filhos, sofremos o desterro que ele próprio sofreu.

Talvez um dia, menos duro a nós e a ele, 75  
César será convencido pelo longo tempo.

Deuses, imploro, ou melhor, César – não devo rogar a uma turba –,  
favorece, maior do deuses, meu voto!

Enquanto me está fechada toda pousada pública,  
seja permitido esconder-me em local privado. 80

Vós também, mãos plebeias, se é justo,  
adotai meus poemas, confusos com a vergonha da recusa.

### III, 2

Então estava em meu destino ver também a Cítia<sup>53</sup>  
e a terra que jaz sob o céu licaônio!<sup>54</sup>

Nem vós, Piérides,<sup>55</sup> nem tu, filho de Latona,<sup>56</sup>  
auxiliastes, ó doura turba, vosso sacerdote.

Nem me foi útil brincar sem um crime verdadeiro, 5  
e minha Musa gracejar mais que minha vida;  
mas ao que sofreu muitos perigos em terra e mar,  
retém o Ponto queimado por frio constante.

E eu que, fugindo dos afazeres e nascido para os calmos ócios,  
antes era mole e intolerante aos esforços, 10



sofro agora o extremo; nem um mar sem portos  
     nem caminhos remotos puderam perder-me;  
 e o ânimo resistiu aos males: pois dele o corpo  
     recebeu forças e suportou o que a custo é suportável.  
 Enquanto eu era lançado, vacilante, por terras e mares,                     15  
     o esforço enganava as aflições e o peito inquieto;  
 assim que o caminho findou, a viagem sossegou,  
     e a terra de minha pena foi tocada,  
 nada apraz senão chorar, e a chuva de meus olhos não é  
     menos copiosa que a água que mana da neve na primavera.             20  
 Roma, o lar e os lugares desejados vêm-me à mente,  
     e o que quer que há na Urbe de mim afastada.  
 Ai de mim! Quantas vezes bati à porta de meu sepulcro,  
     mas em tempo algum esteve aberta!  
 Por que fugi de tantas espadas, e, tanto ameaçando,                     25  
     nenhuma procela engoliu minha cabeça desventurada?  
 Ó deuses, que quase sempre experimento contrários,  
     que partilhais a ira de um único deus,  
 estimulai, rogo, o cessar de meus fados e vetai  
     que as portas de minha morte estejam fechadas.

### III, 7

Vai saudar Perila, carta às pressas escrita  
     e serva fiel de minhas palavras!  
 Ou a encontrarás sentada com a mãe querida  
     ou entre os livros e suas Piérides.<sup>57</sup>  
 Deixará quanto faça ao saber que chegaste                                     5  
     e logo indagará por que chegas ou o que faço.  
 Dirás que vivo – mas viver assim não queria –,  
     que tão longo tempo não aliviou meus males,  
 que às Musas, embora a mim nocivas, tornei,  
     que em pé alternado ajusto as palavras.                                     10

Tu quoque, dic, studiis communibus ecquid inhaeres  
 doctaque non patrio carmina more canis?  
 Nam tibi cum fatis mores natura pudicos  
 et raras dotes ingeniumque dedit.  
 Hoc ego Pegasidas deduxi primus ad undas, 15  
 ne male fecundae uena periret aquae.  
 Primus id aspexi teneris in uirginis annis  
 utque pater natae duxque comesque fui.  
 Ergo si remanent ignes tibi pectoris idem,  
 sola tuum uates Lesbia uincet opus. 20  
 Sed uereor ne te mea nunc fortuna retardet  
 postque meos casus sit tibi pectus iners.  
 Dum licuit, tua saepe mihi, tibi nostra legebam,  
 saepe tui iudex, saepe magister eram;  
 aut ego praebebam factis modo uersibus aures, 25  
 aut, ubi cessares, causa ruboris eram.  
 Forsitan exemplo, quia me laesere libelli,  
 tu quoque sis poenae fata secuta meae.  
 Pone, Perilla, metum, tantummodo femina nulla  
 neu e uir a scriptis discat amare tuis! 30  
 Ergo desidiae remoue, doctissima, causas  
 inque bonas artes et tua sacra redi.  
 Ista decens facies longis uitabitur annis  
 rugaque in antiqua fronte senilis erit,  
 incietque manum formae damnosa senectus, 35  
 quae strepitus passu non faciente uenit,  
 cumque aliquis dicet: "Fuit haec formosa", dolebis  
 et speculum mendax esse querere tuum.  
 Sunt tibi opes modicae, cum sis dignissima magnis,  
 finge sed immensis censibus esse pares; 40  
 nempe dat et quodcumque libet fortuna rapitque,  
 Irus et est subito qui modo Croesus erat.  
 Singula ne referam, nil non mortale tenemus

Tu também, diz, te aplicas à paixão em comum  
e cantas doutos poemas ao modo não pátrio?<sup>58</sup>

A natureza, com os fados, a ti deu  
modos modestos, raro dote e engenho.

Isso, eu primeiro levei às águas de Pégaso,<sup>59</sup> 15  
para não perecer vã a veia fecunda.

Primeiro o notei na jovem de tenra idade,  
fui colega e guia, como um pai à filha.

Portanto, se te resta o mesmo fogo no ânimo,  
só vencerá tua obra a poeta de Lesbos.<sup>60</sup> 20

Mas receio que agora minha fortuna te detenha,  
e tenhas ânimo inerte após meus infortúnios.

Lias-me teus versos, lia-te os meus, enquanto  
possível; ora era juiz, ora teu mestre.

Ou prestava ouvido aos versos há pouco feitos, 25  
ou era, ao cessares, causa de rubor.

Talvez a exemplo dos meus letais livrinhos,  
também tu tenhas herdado meu fado de penas.

Deixa o medo, Perila, se homem ou mulher  
alguma aprende a amar por teus escritos! 30

Então, moça doura, afasta as causas de inércia,  
volta às belas-artes e ao sacro estudo.

Teu rosto amável se estragará com os anos,  
senil ruga marcará a face velha.

Deitará mão à beleza a ruinosa senilidade, 35  
que chega com passo silencioso,  
e lamentarás quando alguém disser: “Foi bela”,  
e te queixarás do mentiroso espelho.

Mesmo digna de muito, tens recursos módicos,  
mas finge serem iguais a um tesouro; 40

pois a Fortuna dá e toma como lhe apraz:  
súbito, faz-se Iro<sup>61</sup> quem há pouco era Cresos.<sup>62</sup>

Sem detalhar: nada não mortal possuímos,

pectoris exceptis ingenique bonis.  
 En ego, cum caream patria uobisque domoque 45  
 raptaque sint adimi quae potuere mihi,  
 ingenio tamen ipse meo comitorque fruorque:  
 Caesar in hoc potuit iuris habere nihil.  
 Quilibet hanc saeuo uitam mihi finiat ense,  
 me tamen extincto fama superstes erit, 50  
 dumque suis uictrix omnem de montibus orbem  
 prospiciet domitum Martia Roma, legar.  
 Tu quoque, quam studii maneat felicius usus,  
 effuge uenturos, qua potes usque, rogos!

### III, 9

Hic quoque sunt igitur Graiae – quis crederet? – urbes  
 inter inhumanae nomina barbariae;  
 huc quoque Mileto missi uenere coloni  
 inque Getis Graias constituere domos.  
 Sed uetus huic nomen positaque antiquius urbe 5  
 constat ab Absyrti caede fuisse loco.  
 Nam rate quae cura pugnacis facta Mineruae  
 per non temptatas prima cucurrit aquas  
 impia desertum fugiens Medea parentem  
 dicitur his remos adplicuisse uadis. 10  
 Quem procul ut uidit tumulo speculator ab alto,  
 "Hospes", ait, "nosco, Colchide, uela, uenit!"  
 Dum trepidant Minyae, dum soluitur aggere funis,  
 dum sequitur celeres ancora tracta manus,  
 conscia percussit meritorum pectora Colchis 15  
 ausa atque ausura multa nefanda manu;  
 et, quamquam superest ingens audacia menti,  
 pallor in attonitae uirginis ore fuit.  
 Ergo ubi prospexit uenientia uela: "Tenemur,

senão os bens do ânimo e do engenho.  
 Eis-me, embora sem pátria e sem vós e sem lar, 45  
 tomado tudo o que se me pôde tirar,  
 eu próprio acompanho e usufruo meu engenho:  
 direito algum sobre ele teve César.  
 Mesmo que alguém me dê fim à vida com cruel espada,  
 perdurará minha fama após a morte, 50  
 e enquanto do alto das colinas Roma Marcial  
 observar, vencedora, todo o orbe dominado, serei lido.  
 Tu também – a ti reste um uso mais venturoso da poesia,  
 escapa, o quanto podes, às vindouras piras!

### III, 9

Também aqui (quem diria?) há cidades gregas  
 entre nomes de inumana barbárie.  
 Também para cá vieram colonos de Mileto  
 e, entre os getas, gregas casas construíram.  
 Mas o velho nome do lugar, anterior à fundação da cidade, 5  
 bem se sabe, vem da morte de Absirto.<sup>63</sup>  
 No barco feito sob os cuidados da belicosa Minerva,  
 que primeiro singrou águas desconhecidas,<sup>64</sup>  
 a ímpia Medeia<sup>65</sup> – diz-se – ao fugir do pai abandonado,  
 recolheu remos nestes vaus. 10  
 Quando, da alta colina, o vigia o vê ao longe, diz:  
 “Um estrangeiro, vejo as velas, vem da Cólquida”.  
 Enquanto se movem os mínias,<sup>66</sup> enquanto o molhe solta amarras,  
 enquanto a âncora puxada segue as mãos céleres,  
 a colca, ciente das culpas, golpeou o peito 15  
 com a mão que ousou e ousaria muita atrocidade.  
 Embora reste ao espírito enorme ousadia,  
 o palor inundou as faces da jovem atônita.  
 Quando, então, viu as velas que vinham, ela disse:

et pater est aliqua fraude morandus", ait. 20  
Dum quid agat quaerit, dum uersat in omnia uultus,  
ad fratrem casu lumina flexa tulit.  
Cuius ut oblata est praesentia: "Vicimus", inquit;  
"hic mihi morte sua causa salutis erit."  
Protinus ignari nec quicquam tale timentis 25  
innocuum rigido perforat ense latus  
atque ita diuellit diuulsaque membra per agros  
dissipat in multis inuenienda locis  
- Neu pater ignoret, scopulo proponit in alto  
pallentesque manus sanguineumque caput -, 30  
ut genitor luctuque nouo tardetur et, artus  
dum legit extinctos, triste moretur iter.  
Inde Tomis dictus locus hic, quia fertur in illo  
membra soror fratris consecuisse sui.

### III, 10

Si quis adhuc istic meminit Nasonis adempti  
et superest sine me nomen in Vrbe meum,  
subpositum stellis numquam tangentibus aequor  
me sciat in media uiuere barbaria.  
Sauromatae cingunt, fera gens, Bessique Getaeque, 5  
quam non ingenio nomina digna meo!  
Dum tamen aura tepet, medio defendimur Histro:  
ille suis liquidus bella repellit aquis.  
At cum tristis hiems squalentia protulit ora,  
terraque marmoreo est candida facta gelu, 10  
dum parat et Boreas et nix habitare sub Arcto,  
tum patet has gentes axe tremente premi.  
Nix iacet, et iactam ne sol pluuiiaeque resoluant,  
indurat Boreas perpetuamque facit.  
Ergo ubi deliquit nondum prior, altera uenit 15

“Estou presa! Um ardil deve atrasar meu pai!” 20  
 Ela busca o que fazer, ela olha para todos os lados,  
 até pousar os olhos, por acaso, no irmão.  
 Sua presença percebendo, ela diz: “Venci:  
 sua morte será a minha salvação”.  
 Logo, ao ignaro que nada similar temia, 25  
 perfura com rija espada o flanco inocente.  
 Então espedaça e espalha os pedaços dos membros  
 nos campos, para serem buscados em muitos lugares.  
 Para que o pai não o ignore, expôs em alto rochedo  
 as pálidas mãos e a cabeça ensanguentada, 30  
 para que o pai se retarde com o novo luto e,  
 reunindo os membros sem vida, atrase o triste curso.  
 Daí o lugar chamou-se Tomos: nele – conta-se –  
 a irmã lacerou os membros do irmão.<sup>67</sup>

### III, 10

Se alguém aí ainda se lembra de Nasão que partiu,  
 e meu nome, sem mim, perdura em Roma,  
 saiba que, sob estrelas que nunca tocam o mar,<sup>68</sup>  
 eu vivo em meio à barbárie.  
 Cercam-me os sármatas, povo feroz, os bessos e os getas, 5  
 nomes quão indignos de meu engenho!  
 Enquanto a brisa é morna, defende-nos o Istro no meio:  
 líquido, ele afasta as guerras com suas águas.  
 Mas quando o triste inverno mostrou a escabrosa face,  
 e a terra se fez branca de marmóreo gelo, 10  
 enquanto Bóreas<sup>69</sup> e a neve se preparam para habitar sob a Ursa,  
 vê-se que esses povos são oprimidos pelo polo que treme.  
 A neve se estende e, para que nem sol nem chuva a desfaçam,  
 Bóreas a endurece, depois de caída, e a torna eterna.  
 Então, quando a primeira ainda não derreteu, cai mais neve 15

et solet in multis bima manere locis;  
 tantaque commoti uis est Aquilonis ut altas  
 aequet humo turre tectaque rapta ferat.  
 Pellibus et sutis arcent mala frigora braxis,  
 oraque de toto corpore sola patent. 20  
 Saepe sonant moti glacie pendente capilli,  
 et nitet inducto candida barba gelu;  
 nudaque consistunt formam seruantia testae  
 uina, nec hausta meri, sed data frustra bibunt.  
 Quid loquar ut uincti concrecant frigore riui 25  
 deque lacu fragiles effodiantur aquae?  
 Ipse, papyrifero qui non angustior amne  
 miscetur uasto multa per ora freto  
 caeruleos uentis latices durantibus Hister  
 congelat et tectis in mare serpit aquis; 30  
 quaque rates ierant, pedibus nunc itur et undas  
 frigore concretas ungula pulsat equi;  
 perque nouos pontes subter labentibus undis  
 ducunt Sarmatici barbara plaustra boues.  
 Vix equidem credar, sed, cum sint praemia falsi 35  
 nulla, ratam debet testis habere fidem.  
 Vidimus ingentem glacie consistere pontum,  
 lubricaque inmotas testa premebat aquas.  
 Nec uidisse sat est, durum calcauimus aequor  
 undaque non udo sub pede summa fuit. 40  
 Si tibi tale fretum quondam, Leandre, fuisset,  
 non foret angustae mors tua crimen aquae.  
 Tum neque se pandi possunt delphines in auras  
 tollere – conantes dura coerces hiems –  
 et, quamuis Boreas iactatis insonet alis, 45  
 fluctus in obsessio gurgite nullus erit;  
 inclusaeque gelu stabunt in marmore puppes,  
 nec poterit rigidas findere remus aquas.

e, em muitos lugares, permanece por dois anos;  
 tamanha é a força do furioso Aquilão, que aplaina  
 altas torres ao solo e os tetos arrancados leva.  
 Com peles e bragas cosidas, afastam o frio cruel;  
 de todo o corpo, só a face fica descoberta. 20  
 Amiúde os cabelos, balançados, tilintam com o gelo pendente,  
 e a barba brilha, branca do gelo que a cobre;  
 Congelam-se os vinhos, conservando, por si sós, a forma do vaso,  
 e eles não bebem vinho aos goles, mas aos pedaços.  
 Por que direi que os rios congelam, cristalizados pelo frio, 25  
 e que uma água quebradiça é tirada do lago?  
 Não mais estreito que o rio rico em papiro,<sup>70</sup> o próprio Istro,  
 que se mistura ao vasto mar por embocaduras várias,  
 quando os ventos endurecem seu curso azul,  
 congela e serpeia rumo ao mar com águas ocultas; 30  
 por onde iam barcos, com pés se vai agora, e o casco  
 do cavalo percute as ondas pelo frio congeladas;  
 Por baixo fluindo as águas, por novas pontes  
 os bois sármatas conduzem os carros bárbaros.  
 Decerto, a custo me crerias, mas, quando ganho algum 35  
 há na mentira, a testemunha deve ser digna de segura confiança.  
 Vi o imenso mar tornar-se gelo,  
 e uma crosta escorregadia premia as águas imóveis.  
 Não basta ter visto: pisei o duro mar,  
 e a superfície da água ficou sob o pé não molhado. 40  
 Se um dia tivesses tido tal mar, ó Leandro<sup>71</sup>,  
 tua morte não teria sido um crime das águas do estreito.  
 Então, os golfinhos não podem saltar em arco  
 nos ares – o duro inverno impede os que tentam  
 e, ainda que Bóreas ressoe agitando as asas, 45  
 nenhuma onda haverá no mar encoberto;  
 presas no gelo, as popas estancarão no mármore,  
 e o remo não poderá fender as águas rijas.

Vidimus in glacie pisces haerere ligatos,  
 sed pars ex illis tum quoque uiua fuit. 50  
 Siue igitur nimii Boreae uis saeua marinas,  
 siue redundatas flumine cogit aquas,  
 protinus aequato siccis Aquilonibus Histro  
 inuehitur celeri barbarus hostis equo;  
 hostis equo pollens longeque uolante sagitta 55  
 uicinam late depopulatur humum.  
 Diffugiunt alii nullisque tuentibus agros  
 incustoditae diripiuntur opes,  
 ruris opes paruae, pecus et stridentia plaustra  
 et quas diuitias incola pauper habet. 60  
 Pars agitur uinctis post tergum capta lacertis  
 respiciens frustra rura laremque suum;  
 pars cadit hamatis misere confixa sagittis,  
 nam uolucris ferro tinctile uirus inest.  
 Quae nequeunt secum ferre aut abducere perdunt 65  
 et cremat insontes hostica flamma casas.  
 Tum quoque, cum pax est, trepidant formidine belli,  
 nec quisquam presso uomere sulcat humum.  
 Aut uidet aut metuit locus hic quem non uidet hostem;  
 cessat iners rigido terra relicta situ. 70  
 Non hic pampinea dulcis latet uua sub umbra,  
 nec cumulant altos feruida musta lacus.  
 Poma negat regio, nec haberet Acontius in quo  
 scriberet hic dominae uerba legenda suae.  
 Aspiceres nudos sine fronde, sine arbore campos: 75  
 heu loca felici non adeunda uiro!  
 Ergo tam late pateat cum maximus orbis,  
 haec est in poenam terra reperta meam!

Vi peixes, presos, se aderirem ao gelo,  
 e parte deles ainda estava viva. 50

Então, se a força cruel do Bóreas desmedido congela  
 as águas do mar ou as transbordadas do rio,  
 logo, através do Istro aplainado por secos<sup>72</sup> Aquilões,  
 o inimigo bárbaro irrompe em rápido cavalo;  
 poderoso pelo cavalo e pela flecha que voa longe, 55  
 o inimigo muito devasta a terra vizinha.

Alguns fogem e, sem vigilância alguma nos campos,  
 são saqueados os bens não defendidos,  
 as poucas colheitas, o rebanho, os carros que chamam  
 e os recursos que o agricultor pobre possui. 60

Parte é levada cativa, com braços atados às costas,  
 e em vão se volta para ver os campos e o lar;  
 parte cai, infeliz, trespassada por recurvas flechas:  
 há veneno impregnado no ferro voador.

Perdem o que não podem levar ou portar consigo, 65  
 e a chama inimiga queima cabanas inocentes.

Também quando há paz, tremem pelo temor da guerra,  
 e ninguém sulca o solo premendo o arado.

Este lugar ou vê ou teme o inimigo não visto;  
 jaz estéril a terra deixada em rude abandono. 70

Aqui a doce uva não se esconde sob a sombra dos pâmpanos,  
 e mostos fermentados não enchem fundas cubas.

A região nega frutos, e Acôncio<sup>73</sup> aqui não teria  
 onde escrever as palavras para sua amada ler.

Verias campos vazios, sem folhagem, sem árvore: 75  
 ai! locais aonde o homem venturoso não deve ir!

Então, embora muito se estenda o enorme mundo,  
 esta foi a terra encontrada para minha pena!

### III, 14

Cultor et antistes doctorum sancte uirorum,  
quid facis, ingenio semper amice meo?  
Ecquid, ut incolumem quondam celebrare solebas,  
nunc quoque ne uidear totus abesse caues?  
Conficis exceptis ecquid mea carmina solis 5  
Artibus artifici quae nocuere suo?  
Immo ita fac, quaeso, uatum studiose nouorum,  
quaque potes, retine corpus in Vrbe meum.  
Est fuga dicta mihi, non est fuga dicta libellis  
qui domini poenam non meruere sui. 10  
Saepe per extremas profugus pater exulat oras,  
Vrbe tamen natis exulis esse licet.  
Palladis exemplo de me sine matre creata  
carmina sunt; stirps haec progeniesque mea est.  
Hanc tibi commendo quae, quo magis orba parente est, 15  
hoc tibi tutori sarcina maior erit.  
Tres mihi sunt nati contagia nostra secuti;  
cetera fac curae sit tibi turba palam.  
Sunt quoque mutatae, ter quinque uolumina, formae,  
carmina de domini funere rapta sui. 20  
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 meum est.  
Hoc quoque nescio quid nostris adpone libellis, 25  
diuerso missum quod tibi ab orbe uenit.  
Quod quicumque leget – si quis leget – aestimet ante  
compositum quo sit tempore quoque loco.  
Aequus erit scriptis quorum cognouerit esse  
exilium tempus barbariamque locum, 30  
inque tot aduersis carmen mirabitur ullum

### III, 14

Defensor e venerável mestre dos doutos homens,  
que fazes, ó sempre amigo de meu engenho?  
Como outrora me exaltavas próspero,  
acaso cuidas que agora eu não pareça todo ausente?  
Acaso aprestas<sup>74</sup> meus poemas, exceto apenas 5  
a *Arte*<sup>75</sup> que ao artífice foi nociva?  
Faça-o, te peço, admirador dos novos poetas,  
como podes, mantém meu corpo<sup>76</sup> em Roma.  
O desterro foi a mim, não aos meus livrinhos,  
que a pena de seu amo não mereceram. 10  
Se um pai se expatria, desterrado ao fim do mundo,  
seus filhos, porém, podem viver em Roma.  
Como Palas,<sup>77</sup> sem mãe de mim foram gerados  
os poemas; são minha estirpe e descendência.  
A ti a confio, quanto mais é órfã de pai, 15  
maior fardo será a ti, seu tutor.  
Três de meus filhos com meu mal contaminaram-se;  
cuida abertamente da turba restante.  
Há ainda os quinze volumes das mudadas formas,  
poemas roubados do funeral de seu amo. 20  
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.  
Ajunta aos meus livrinhos este não sei o quê 25  
que te chega enviado de terras distantes.  
Quem quer que o leia – se alguém ler – considere antes  
em que tempo e em que lugar foi composto.  
Será justo com os escritos quando souber  
que o tempo é o exílio, e o lugar a barbárie; 30  
admirará que, em tantas adversidades, tenha-me encarregado

ducere me tristi sustinuisse manu.  
 Ingenium fregere meum mala cuius et ante  
 fons infecundus paruaque uena fuit.  
 Sed quaecumque fuit, nullo exercente refugit 35  
 et longo periit arida facta situ.  
 Non hic librorum per quos inuiter alarque  
 copia: pro libris arcus et arma sonant.  
 Nullus in hac terra, recitem si carmina, cuius  
 intellecturis auribus utar, adest; 40  
 Non quo secedam locus est: custodia muri  
 submouet infestos clausaque porta Getas.  
 Saepe aliquod quaero uerbum nomenque locumque,  
 nec quisquam est a quo certior esse queam;  
 dicere saepe aliquid conanti – turpe fateri! – 45  
 uerba mihi desunt dedidicique loqui.  
 Threicio Scythicoque fere circumsonor ore  
 et uideor Geticis scribere posse modis.  
 Crede mihi, timeo ne sint inmixta Latinis  
 inque meis scriptis Pontica uerba legas. 50  
 Qualemcumque igitur uenia dignare libellum,  
 sortis et excusa condicione meae.

de fiar com triste mão algum poema.  
Os males secaram meu engenho, que mesmo antes  
era fonte infecunda e fina veia.  
Mas, qualquer que tenha sido, se esvaiu sem a prática 35  
e findou, de longa inação ressequido.  
Não há aqui montes de livros, para eu me instigar  
e nutrir: em vez deles, soam arcos e armas.  
Ninguém há nesta terra, se eu recitar poemas, de cujo  
ouvido apreciador eu possa me servir. 40  
Não há refúgio: a guarda do muro  
e a porta fechada apartam os getas hostis.  
Amiúde busco um termo, ou nome ou lugar,  
e ninguém há que possa me informar.  
Amiúde esforçando-me para algo dizer – torpe confissão! – 45  
faltam-me as palavras, e a falar desaprendi.  
Retumbam-me em torno as línguas trácia e cítica,  
e pareço poder compor em metro gético.  
Acredita: temo que pônticas palavras misturem-se  
às latinas e as leias em meus escritos. 50  
Então, qualquer que seja o livrinho, digna-o de perdão  
e o desculpa pelo estado de minha sorte.

## LIBER IV

### IV, 1

Si qua meis fuerint, ut erunt, uitiosa libellis,  
excusata suo tempore, lector, habe!  
Exul eram requiesque mihi, non fama petita est,  
mens intenta suis ne foret usque malis.  
Hoc est cur cantet uinctus quoque compede fossor, 5  
indocili numero cum graue mollit opus.  
Cantat et innitens limosae pronus arenae,  
aduerso tardam qui trahit amne ratem,  
quique refert pariter lentos ad pectora remos,  
in numerum pulsa brachia iactat aqua. 10  
Fessus ubi incubuit baculo saxoue resedit  
pastor, harundineo carmine mulcet oues.  
Cantantis pariter, pariter data pensa trahentis  
fallitur ancillae decipiturque labor.  
Fertur et abducta Lyrneside tristis Achilles 15  
Haemonia curas attenuasse lyra.  
Cum traheret siluas Orpheus et dura canendo  
saxa, bis amissa coniuge maestus erat.  
Me quoque Musa leuat Ponti loca iussa petentem;  
sola comes nostrae perstitit illa fugae; 20  
sola nec insidias inter nec militis ensem  
nec mare nec uentos barbariamque timet.  
Scit quoque, cum perii, quis me deceperit error,  
et culpam in facto, non scelus, esse meo,  
scilicet hoc ipso nunc aequa quod obfuit ante, 25  
cum mecum iuncti criminis acta rea est.  
Non equidem uellem, quoniam nocitura fuerunt,  
Pieridum sacris inposuisse manum.  
Sed nunc quid faciam? Vis me tenet ipsa sacrorum

## LIVRO IV

### IV, 1

Se algum defeito tiverem meus livrinhos, como terão,  
desculpa-o por sua condição, ó leitor!  
Exilado eu estava, a buscar sossego, não fama,  
para a mente, sem cessar, não se absorver em meus males.  
Por isso, o lavrador preso a grilhões canta, 5  
aliviando com ritmo rude o árduo trabalho.  
E canta inclinando-se à lodosa areia  
quem puxa lento barco contra a corrente,  
e quem leva igualmente ao peito os morosos remos,  
e em ritmo os braços agita, atingida a água. 10  
Quando o pastor, cansado, apoia-se no cajado  
ou senta-se numa pedra, afaga as ovelhas ao som da flauta.  
Cantando igual e igual fiando a confiada lã,  
a escrava ilude e engana o cansaço.  
Tomada a Lirnésside,<sup>78</sup> conta-se, Aquiles, triste, 15  
atenuou as dores com a lira hemônia.<sup>79</sup>  
E ao arrastar matas e duras pedras com o canto,  
chorava Orfeu a esposa duas vezes perdida.<sup>80</sup>  
Também a mim, condenado ao Ponto, a Musa conforta;  
só ela persiste companheira de meu desterro; 20  
só ela não teme entre ardis nem espada de soldado,  
nem mar, nem ventos, nem barbárie.  
Bem sabe, quando pereci, que erro me enganou  
e que há culpa, não crime, em meu ato.  
Agora ela é justa, justo porque antes foi danosa, 25  
quando comigo foi ré de crime conjunto.  
Bem desejaria não ter tocado os mistérios  
das Piérides, pois seriam-me nocivos.  
Que farei agora? Prende-me a própria força dos mistérios

et carmen demens carmine laesus amo. 30  
 Sic noua Dulichio lotos gustata palato  
 illo quo nocuit grata sapore fuit.  
 Sentit amans sua damna fere, tamen haeret in illis,  
 materiam culpae persequiturque suae.  
 Nos quoque delectant, quamuis nocuere, libelli, 35  
 quodque mihi telum uulnera fecit, amo.  
 Forsitan hoc studium possit furor esse uideri,  
 sed quiddam furor hic utilitatis habet:  
 semper in obtutu mentem uetat esse malorum  
 praesentis casus inmemoremque facit. 40  
 Vtque suum Bacche non sentit saucia uulnus,  
 dum stupet Idaeis exululata modis,  
 sic, ubi mota calent uiridi mea pectora thyrsos,  
 altior humano spiritus ille malo est.  
 Ille nec exilium, Scythici nec litora ponti, 45  
 ille nec iratos sentit habere deos;  
 utque soporiferae biberem si pocula Lethes,  
 temporis aduersi sic mihi sensus abest.  
 Iure deas igitur ueneror mala nostra leuantes,  
 sollicitas comites ex Helicone fugae, 50  
 et partim pelago, partim uestigia terra  
 uel rate dignatas uel pede nostra sequi.  
 Sint precor haec saltem faciles mihi; namque deorum  
 cetera cum magno Caesare turba facit,  
 meque tot aduersis cumulant quot litus arenas 55  
 quotque fretum pisces ouaque piscis habet.  
 Vere prius flores, aestu numerabis aristas,  
 poma per autumnum frigoribusque niues  
 quam mala quae toto patior iactatus in orbe,  
 dum miser Euxini litora saeua peto. 60  
 Nec tamen, ut ueni, leuior fortuna malorum est:  
 huc quoque sunt nostras fata secuta uias;

e, ferido pelos versos, louco, os versos amo. 30

Assim, o insólito lótus, provado por paladar dulíquio,<sup>81</sup>  
 agradou pelo sabor com que foi nocivo.

O amante sente sua ruína, mas a ela se apegua,  
 e persegue a causa de seu mal.

A mim, deleitam-me os livrinhos, embora nocivos, 35  
 e àquele dardo que me feriu, amo.

Talvez pareça uma loucura esta paixão,  
 mas algo de útil tem esta loucura:

sempre impede a mente de se fixar nos males  
 e a faz esquecer o atual infortúnio. 40

Assim como a golpeada bacante<sup>82</sup> não sente a ferida,  
 quando delira ululando em ritmos do Ida,<sup>83</sup>  
 quando me arde o ânimo movido por verde tirso,  
 meu espírito transpõe a desgraça humana.

Ele nem o exílio, nem as praias do mar Cítio, 45  
 nem haver deuses irados sente.

Como se eu bebesse um copo do Letes soporífero,<sup>84</sup>  
 assim me dista a sensação de tempo adverso.

Com razão venero as deusas que me aliviam os males,  
 inquietas companheiras no desterro do Hélicon,<sup>85</sup> 50  
 e ora no mar, ora na terra dignaram-se,  
 em barco ou a pé, a seguir meus passos.

Sejam-me, imploro, ao menos propícias; dos deuses  
 toda a turba restante apoia o grande César:

fazem minhas adversidades tantas quanto as areias da praia, 55  
 os peixes do mar e as ovas dos peixes.

Antes contarás flores na primavera, espigas no verão,  
 frutos no outono e no frio flocos de neve,  
 que os males que sofro lançado por todo orbe,  
 ao buscar, desventurado, as praias cruéis do Euxino. 60

Ao chegar, a fortuna de males não foi mais leve:  
 até aqui os fados seguiram meus trilhos;

hic quoque cognosco natalis stamina nostri,  
 stamina de nigro uellere facta mihi.  
 Vtque neque insidias capitisque pericula narrem, 65  
 uera quidem, ueri sed grauiora fide,  
 uiuere quam miserum est inter Bessosque Getasque  
 illum qui populi semper in ore fuit!  
 Quam miserum est porta uitam muroque tueri  
 uixque sui tutum uiribus esse loci! 70  
 Aspera militiae iuuenis certamina fugi,  
 nec nisi lusura nouimus arma manu;  
 nunc senior gladioque latus scutoque sinistram,  
 canitiem galeae subicioque meam.  
 Nam dedit e specula custos ubi signa tumultus 75  
 induimus trepida protinus arma manu.  
 Hostis habens arcus inbutaque tela uenenis  
 saeuus anhelanti moenia lustrat equo;  
 utque rapax pecudem quae se non texit ouili  
 per sata, per siluas fertque trahitque lupo, 80  
 sic, si quem nondum portarum saepe receptum  
 barbarus in campis repperit hostis, habet:  
 aut sequitur captus coniectaque uincula collo  
 accipit aut telo uirus habente perit.  
 Hic ego sollicitae lateo nouus incola sedis: 85  
 heu nimium fati tempora lenta mei!  
 Et tamen ad numeros antiquaque sacra reuerti  
 sustinet in tantis hospita Musa malis.  
 Sed neque cui recitem quisquam est mea carmina nec qui  
 auribus accipiat uerba Latina suis. 90  
 Ipse mihi—quid enim faciam?—scriboque legoque,  
 tutaque iudicio littera nostra suo est.  
 Saepe tamen dixi: 'cui nunc haec cura laborat?  
 An mea Sauromatae scripta Getaeque legent?'  
 Saepe etiam lacrimae me sunt scribente profusae 95

até aqui conheço os fios de meu nascimento,  
 fios fiados para mim de negra lã.<sup>86</sup>

Embora eu não narre ardis e perigos à minha vida, 65  
 bem reais, mas mais penosos do que se crê real,  
 quão infeliz é viver entre bessos e getas  
 quem sempre esteve na boca do povo!

Quão infeliz é proteger a vida com portas e muros  
 e mal estar protegido com as forças do lugar! 70

Jovem, fugi dos duros combates do serviço militar,  
 e não peguei em armas, senão para brincar.

Já velho, sujeito o flanco à espada, a mão esquerda  
 ao escudo e minhas cãs ao elmo.

Quando da torre o guarda dá os sinais de ataque, 75  
 armo-me sem demora com mão trêmula.

O inimigo, com arcos e envenenados dardos,  
 cruel, rodeia a muralha com cavalo ofegante;  
 assim como o lobo ávido, por searas e florestas,  
 leva e arrasta a ovelha no ovil não ocultada, 80  
 o inimigo bárbaro agarra aquele que no campo  
 amiúde encontra desprotegido das portas:  
 ou segue cativo e aceita os grilhões ao pescoço postos  
 ou morre por um dardo envenenado.

Novo habitante de inquieta morada, aqui vivo retirado: 85  
 ai de mim! Tempos tão lentos de meu fado!

Mas a Musa estrangeira ousa tornar aos ritmos  
 e antigos mistérios em meio a tamanhos males.

Mas ninguém há para eu recitar meus poemas,  
 nem para acolher nos ouvidos palavras latinas. 90

A mim mesmo – o que fazer? – escrevo e leio,  
 e minha letra é absolvida por seu juízo.

Amiúde disse: “Para quem este cuidado obra?  
 Acaso leem meus escritos os getas e sármatas?”<sup>87</sup>

Amiúde, ao escrever, até derramei lágrimas, 95

umidaque est fletu littera facta meo,  
 corque uetusta meum, tamquam noua, uulnera, nouit,  
 inque sinum maestae labitur imber aquae.  
 Cum uice mutata qui sim fuerimque recordor  
 et tulerit quo me casus et unde subit, 100  
 saepe manus demens, studiis irata sibique  
 misit in arsuros carmina nostra rogos.  
 Atque ita de multis quoniam non multa supersunt,  
 cum uenia facito, quisquis es, ista legas!  
 Tu quoque non melius quam sunt mea tempora carmen, 105  
 interdicta mihi, consule, Roma, boni!

#### IV, 4

O qui, nominibus cum sis generosus auorum,  
 exuperas morum nobilitate genus,  
 cuius inest animo patrii candoris imago,  
 non careat neruis candor ut iste suis,  
 cuius in ingenio est patriae facundia linguae, 5  
 qua prior in Latio non fuit ulla foro,  
 quod minime uolui, positus pro nomine signis  
 dictus es; ignoscas laudibus ipse tuis.  
 Nil ego peccaui; tua te bona cognita produnt;  
 si quod es appares, culpa soluta mea est. 10  
 Nec tamen officium nostro tibi carmine factum  
 principe tam iusto posse nocere puto.  
 Ipse pater patriae – quid enim est ciuilius illo? –  
 sustinet in nostro carmine saepe legi,  
 nec prohibere potest, quia res est publica Caesar, 15  
 et de communi pars quoque nostra bono est.  
 Iuppiter ingeniis praebet sua numina uatum  
 seque celebrari quolibet ore sinit.  
 Causa tua exemplo superiorum tuta duorum est,

a letra fez-se úmida com meu choro,  
meu peito nota a antiga ferida como se nova,  
e por meu seio escorre chuva de triste água.  
Quando, mudada a sorte, recordo quem sou e quem fui,  
aonde o acaso me levou e de onde me tirou, 100  
amiúde a insana mão, consigo e com os escritos irada,  
meus poemas lançou a ardentes piras.  
Então, como dos muitos não muitos restam,  
lê-os tu, quem quer que sejas, com vênia!  
Tu também, Roma, a mim proibida, aprova um poema 105  
não melhor que os meus tempos!

#### IV, 4

Ó tu que, embora ilustre pelos nomes dos avós,  
com nobres costumes superas tua estirpe;  
tu, em cujo ânimo repousa a imagem da lealdade paterna,  
para essa lealdade não perder seu vigor;  
tu, em cujo engenho repousa a eloquência da língua paterna, 5  
à qual nenhuma outra sobrepujou no fórum latino;  
sem querer, ao pôr sinais em lugar do nome,  
te nomeei; tu próprio perdoa tuas glórias.  
Eu não errei: denunciavam-te teus conhecidos méritos;  
se mostras quem és, absolve-se minha culpa. 10  
Nem creio que a homenagem feita por meu poema –  
o Príncipe é tão justo! – possa prejudicar-te.  
O próprio Pai da Pátria<sup>88</sup> – quem é mais humano que ele? –  
aceita ser lido amiúde em meu poema;  
nem o pode impedir, pois César é coisa pública, 15  
e uma parte do bem comum também é minha.  
Júpiter oferece seu poder ao engenho dos vates  
e se deixa celebrar em toda boca.  
Tua causa se assegura pelo exemplo dos dois deuses:

quorum hic aspicitur, creditur ille deus. 20  
 Vt non debuerim, tamen hoc ego crimen habebō:  
 non fuit arbitrii littera nostra tui.  
 Nec noua, quod tecum loquor, est iniuria nostra,  
 incolumis cum quo saepe locutus eram.  
 Quo uereare minus ne sim tibi crimen amicus, 25  
 inuidiam, si qua est, auctor habere potest.  
 Nam tuus est primis cultus mihi semper ab annis  
 - hoc certe noli dissimulare – pater;  
 ingeniumque meum – potes hoc meminisse – probabat  
 plus etiam quam me iudice dignus eram; 30  
 deque meis illo referebat uersibus ore  
 in quo pars magnae nobilitatis erat.  
 Non igitur tibi nunc quod me domus ista recepit,  
 sed prius auctori sunt data uerba tuo;  
 non data sunt, mihi crede, tamen, sed in omnibus actis, 35  
 ultima si demas, uita tuenda mea est.  
 Hanc quoque qua perii culpam scelus esse negabis,  
 si tanti series sit tibi nota mali.  
 Aut timor aut error nobis, prius obfuit error;  
 at sine me fati non meminisse mei! 40  
 Neue retractando nondum coeuntia rumpam  
 uulnera: uix illis proderit ipsa quies.  
 Ergo, ut iure damus poenas, sic abfuit omne  
 peccato facinus consiliumque meo.  
 Idque deus sentit; pro quo nec lumen ademptum, 45  
 nec mihi detractas possidet alter opes.  
 Forsitan hanc ipsam, uiuat modo, finiet olim,  
 tempore cum fuerit lenior ira, fugam.  
 Nunc precor hinc alio iubeat discedere, si non  
 nostra uerecundo uota pudore carent. 50  
 Mitius exilium pauloque propinquius opto,  
 quique sit a saeuo longius hoste locus,

um deles se vê, no outro se crê. 20

Embora não devesse, este crime assumirei:  
minha carta não foi vontade tua.

Mas não cometo nova ofensa ao falar contigo,  
contigo falava amiúde, quando ainda salvo.

Para não temeres que minha amizade te incrimine, 25  
o ódio, se há algum, recai sobre quem a iniciou.

Pois, teu pai, desde os primeiros anos, sempre foi por mim  
honrado – isso decerto não queiras esconder;  
e ele aprovava – bem podes lembrar – meu engenho,  
mais do que eu me julgava digno; 30

e referia-se a meus versos com os lábios  
em que estava grande parte de sua nobreza.

Portanto, se acolheu-me a vossa casa, não a ti agora,  
mas antes a teu pai tapeei;

não tapeei, acredita, mas em todos os atos, 35  
exceto o último, minha vida é defensável.

E negarás ser crime a culpa pela qual pereci,  
se conheceres a série de tamanhos males.

Ou um erro ou o temor – antes o erro me prejudicou;  
mas deixa-me esquecer do meu destino! 40

Que, ao tocá-las, eu não abra as feridas ainda  
não cicatrizadas: até o repouso a custo lhes servirá.

Então, assim como com justiça sofro as penas, também  
todo dolo e cálculo se ausentaram de minha falta.

Percebe-o o deus; por isso, nem me foi tirada a luz, 45  
nem os bens de mim tomados outro possui.

Talvez um dia, se ainda viver, porá fim a este desterro,  
quando tiver se abrandado com o tempo a ira.

Agora, rogo que me ordene partir daqui para outro lugar,  
se meus votos não carecem de comedido respeito. 50

Peço um exílio mais brando e um pouco mais perto,  
um lugar mais distante do cruel inimigo;

quantaque in Augusto clementia, si quis ab illo  
 hoc peteret pro me, forsitan ille daret.  
 Frigida me cohibent Euxini litora Ponti: 55  
 dictus ab antiquis Axenus ille fuit;  
 nam neque iactantur moderatis aequora uentis  
 nec placidos portus hospita nauis adit.  
 Sunt circa gentes quae praedam sanguine quaerunt  
 nec minus infida terra timetur aqua. 60  
 Illi quos audis hominum gaudere cruore  
 paene sub eiusdem sideris axe iacent;  
 nec procul a nobis locus est, ubi Taurica dira  
 caede pharetratae pascitur ara deae.  
 Haec prius, ut memorant, non inuidiosa nefandis 65  
 nec cupienda bonis regna Thoantis erant.  
 Hic pro subposita uirgo Pelopeia cerua  
 sacra deae coluit qualiacumque suae.  
 Quo postquam, dubium pius an sceleratus, Orestes  
 exactus Furiis uenerat ipse suis 70  
 et comes exemplum ueri Phoceus amoris,  
 qui duo corporibus, mentibus unus erant,  
 protinus euincti tristem ducuntur ad aram  
 quae stabat geminas ante cruenta fores.  
 Nec tamen hunc sua mors nec mors sua terruit illum: 75  
 alter ob alterius funera maestus erat.  
 Et iam constiterat stricto mucrone sacerdos  
 cinxerat et Graias barbara uitta comas,  
 cum uice sermonis fratrem cognouit et illi  
 pro nece complexus Iphigenia dedit. 80  
 Laeta deae signum crudelia sacra perosae  
 transtulit ex illis in meliora locis.  
 Haec igitur regio, magni paene ultima mundi,  
 quam fugere homines dique, propinqua mihi est;  
 aque mea terra prope sunt funebria sacra, 85

tamanha é a clemência em Augusto que, se alguém  
 lho pedisse em meu favor, talvez ele mo daria.

Retêm-me os gélidos litorais do Ponto Euxino: 55  
 ele foi chamado Axeno<sup>89</sup> pelos antigos,  
 pois nem as águas se agitam com ventos moderados,  
 nem a estrangeira nau encontra portos plácidos.

Há ao redor povos que buscam presas derramando sangue,  
 nem a terra é menos temida que o inconstante mar. 60

Aqueles que, como ouves, comprazem-se com sangue humano  
 situam-se quase sob a órbita do mesmo astro.

E não longe de mim está o lugar onde o táurico altar  
 da deusa de aljava<sup>90</sup> se nutre de sinistra morte.

Antes estes eram, como contam, os reinos de Toante,<sup>91</sup> 65  
 não odiados pelos ímpios nem desejados pelos bons.

Aqui, a virgem pelopeia,<sup>92</sup> por causa da corça posta em seu lugar,  
 honrou todo sacrifício à sua deusa.

Onde depois, dúbio é se justo ou assassino,  
 chegara Orestes,<sup>93</sup> perseguido por suas Fúrias, 70  
 e o companheiro focou, exemplo de amizade verdadeira:  
 eram uma só alma em dois corpos.

E, amarrados, logo são levados ao triste altar,  
 que se erguia sangrento diante da dupla porta.

Porém, nem um nem outro sua própria morte aterrorizou: 75  
 cada um se entristecia da morte do outro.

Empunhada a faca, a sacerdotisa já se aproximara,  
 e à cabeleira grega bárbara fita cingia,  
 quando, pela conversa trocada, reconheceu ao irmão Ifigênia  
 e, ao invés da morte, deu-lhe abraços. 80

Alegre transportou dali para lugares melhores  
 a estátua da deusa aborrecida com cruéis sacrifícios.

Esta região, portanto, quase o fim do grande mundo,  
 de onde fogem homens e deuses, me é próxima;  
 perto de minha terra há ritos funestos, 85

si modo Nasoni barbara terra sua est.  
O utinam uenti quibus est ablati Orestes  
placato referant et mea uela deo!

#### IV, 10

Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum,  
quem legis, ut noris, accipe, posteritas.  
Sulmo mihi patria est, gelidis uberrimus undis  
milia qui nouies distat ab Vrbe decem.  
Editus hic ego sum, nec non, ut tempora noris, 5  
cum cecidit fato consul uterque pari.  
Si quid id est, usque a proauis uetus ordinis heres,  
non modo fortunae munere factus eques.  
Nec stirps prima fui, genito sum fratre creatus  
qui tribus ante quater mensibus ortus erat. 10  
Lucifer amborum natalibus adfuit idem;  
una celebrata est per duo liba dies:  
haec est armiferae festis de quinque Mineruae,  
quae fieri pugna prima cruenta solet.  
Protinus excolimur teneri curaque parentis 15  
imus ad insignes Urbis ab arte uiros.  
Frater ad eloquium uiridi tendebat ab aeuo,  
fortia uerbosi natus ad arma fori.  
At mihi iam puero caelestia sacra placebant  
inque suum furtim Musa trahebat opus. 20  
Saepe pater dixit: 'studium quid inutile temptas?  
Maeonides nullas ipse reliquit opes.'  
Motus eram dictis totoque Helicone relicto  
scribere temptabam uerba soluta modis.  
Sponte sua carmen numeros ueniebat ad aptos, 25  
et quod temptabam scribere uersus erat.  
Interea tacito passu labentibus annis

se é que Nasão tem como sua uma terra bárbara.  
Ó, quisera eu que os ventos que levaram Orestes embora  
também levassem, aplacado o deus, minhas velas!

#### IV, 10

Aquele que eu fui, versejador de tenros amores,  
que lês, ouve, para o saberes, ó posteridade!  
Sulmona é minha pátria, riquíssima em água fresca,  
distante de Roma em noventa milhas.  
Aqui fui gerado e, para saberes a época, 5  
quando ambos os côsules tombaram de igual fado.<sup>94</sup>  
Se vale algo, antigo herdeiro da ordem desde os bisavós,  
não me tornei cavaleiro há pouco, por dom da fortuna.  
Primogênito não fui, nasci depois de um irmão,  
que veio ao mundo doze meses antes. 10  
A mesma estrela presenciou o nascer de ambos;  
festejou-se um só dia com dois bolos:  
dos cinco dias festivos de Minerva guerreira,  
é o primeiro a se tornar sangrento pela luta.<sup>95</sup>  
Ainda novos nos instruímos e, por cuidado paterno, 15  
fomos aos mestres de Roma insignes pelo saber.<sup>96</sup>  
Meu irmão pendia à eloquência desde à flor da idade,  
nascido para os veementes duelos do fórum loquaz.  
Mas a mim, já menino agradavam os mistérios celestes,  
e a Musa, furtiva, à sua obra me puxava. 20  
Amiúde meu pai dizia: “Por que tentas inútil estudo?  
Mesmo o Meônio não deixou riqueza alguma”.  
Agitavam-me seus ditos e, deixando o Hélicon,  
tentava escrever palavras livres de ritmos.  
O poema brotava espontâneo no metro adequado, 25  
e o que eu tentava escrever saía em verso.<sup>97</sup>  
Enquanto os anos deslizavam a passo tácito,

liberior fratri sumpta mihi que toga est,  
 induiturque umeris cum lato purpura clauo,  
 et studium nobis, quod fuit ante, manet. 30  
 Iamque decem uitae frater geminauerat annos,  
 cum perit, et coepi parte carere mei.  
 Cepimus et tenerae primos aetatis honores  
 eque uiris quondam pars tribus una fui.  
 Curia restabat: clauis mensura coacta est. 35  
 Maius erat nostris uiribus illud onus;  
 nec patiens corpus nec mens fuit apta labori,  
 sollicitaeque fugax ambitionis eram;  
 et petere Aoniae suadebant tuta sorores  
 otia iudicio semper amata meo. 40  
 Temporis illius colui fouique poetas,  
 quotque aderant uates, rebar adesse deos.  
 Saepe suas Volucres legit mihi grandior aeuo,  
 quaeque necet serpens, quae iuuat herba, Macer;  
 saepe suos solitus recitare Propertius ignes 45  
 iure sodalicii quo mihi iunctus erat;  
 Ponticus heroo, Bassus quoque clarus iambis  
 dulcia convictus membra fuere mei,  
 et tenuit nostras numerosus Horatius aures,  
 dum ferit Ausonia carmina culta lyra. 50  
 Vergilium uidi tantum, nec auara Tibullo  
 tempus amicitiae fata dedere meae.  
 Successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi,  
 quartus ab his serie temporis ipse fui.  
 Vtque ego maiores, sic me coluere minores, 55  
 notaque non tarde facta Thalia mea est.  
 Carmina cum primum populo iuuenalia legi,  
 barba resecta mihi bisue semelue fuit.  
 Mouerat ingenium totam cantata per Urbem  
 nomine non uero dicta Corinna mihi. 60

meu irmão e eu assumimos a toga viril,<sup>98</sup>  
 cobrimos o ombro com a púrpura do laticlavo,<sup>99</sup>  
 mas nos permanece o interesse que antes existiu. 30  
 Meu irmão já duplicara dez anos quando morreu,  
 e começou a faltar uma parte de mim.  
 Alcancei as primeiras honras da tenra idade  
 e outrora fui um dos triúnviros.<sup>100</sup>  
 Restava a Cúria:<sup>101</sup> restringiu-se a medida do laticlavo. 35  
 Era um peso maior que as minhas forças;  
 nem firme era o corpo, nem a mente, apta ao esforço,  
 e eu fugia da inquieta ambição;  
 as irmãs aônias<sup>102</sup> aconselhavam-me a buscar  
 os calmos ócios, sempre amados por meu juízo. 40  
 Honrei e aplaudi os poetas de meu tempo,  
 aos vates presentes, julgava-os deuses presentes.  
 Amiúde Mácer,<sup>103</sup> mais velho, leu-me suas *Aves*,  
 que serpente mata, que erva ajuda;  
 amiúde Propércio, dado a recitar paixões ardentes, 45  
 por laço de amizade a mim se unira.  
 Pôntico,<sup>104</sup> ilustre na épica, Basso,<sup>105</sup> nos jambos,  
 foram doces membros de meu convívio,  
 e cativou-me os ouvidos Horácio de muitos metros,  
 ao tanger cultos cantos na ausônia lira.<sup>106</sup> 50  
 Virgílio só vi, e o fado avaro não deu  
 tempo a Tibulo para minha amizade.  
 Ele foi teu sucessor, ó Galo,<sup>107</sup> Propércio o dele,  
 deles, fui o quarto na série dos anos.  
 Honrei os mais velhos, os mais novos honraram-me, 55  
 e sem tardar minha Talia<sup>108</sup> fez-se famosa.  
 Quando primeiro li ao povo poemas juvenis,  
 a barba me fora feita uma ou duas vezes.  
 Cantada por toda Roma, movera-me o engenho  
 Corina, por mim com falso nome chamada. 60

Multa quidem scripsi, sed quae uitiosa putau  
 emendaturis ignibus ipse dedi.  
 Tunc quoque, cum fugerem, quaedam placitura cremaui,  
 iratus studio carminibusque meis.  
 Molle Cupidineis nec inexpugnabile telis 65  
 cor mihi quodque leuis causa moueret erat.  
 Cum tamen hic essem minimoque accenderer igni,  
 nomine sub nostro fabula nulla fuit.  
 Paene mihi puero nec digna nec utilis uxor  
 est data, quae tempus per breue nupta fuit; 70  
 illi successit quamuis sine crimine coniux,  
 non tamen in nostro firma futura toro;  
 ultima, quae mecum seros permansit in annos,  
 sustinuit coniux exulis esse uiri.  
 Filia me mea bis prima fecunda iuuenta, 75  
 sed non ex uno coniuge, fecit auum.  
 Et iam complerat genitor sua fata nouemque  
 addiderat lustris altera lustra nouem.  
 Non aliter fleui quam me fleturus ademptum  
 ille fuit. Matri proxima iusta tuli. 80  
 Felices ambo tempestiueque sepulti,  
 ante diem poenae quod periere meae!  
 Me quoque felicem, quod non uiuentibus illis  
 sum miser et de me quod doluere nihil!  
 Si tamen extinctis aliquid nisi nomina restant 85  
 et gracilis structos effugit umbra rogos,  
 fama, parentales, si uos mea contigit, umbrae,  
 et sunt in Stygio crimina nostra foro,  
 scite, precor, causam – nec uos mihi fallere fas est –  
 errorem iussae, non scelus, esse fugae. 90  
 Manibus hoc satis est! Ad vos, studiosa, reuertor  
 pectora quae uitae quaeritis acta meae.  
 Iam mihi canities pulsus melioribus annis

Decerto muito escrevi, mas o que julguei defeituoso,  
eu próprio lancei à correção do fogo.  
Sendo desterrado, queimei o que agradaria,  
irado com meu pendor e meus poemas.

Frouxo e não invencível às flechas de Cupido 65  
era-me o peito, e leve motivo o moveria.

Embora eu fosse assim e me abrasasse com o menor fogo,  
sob meu nome, nenhuma invenção houve.

Quase menino, foi-me dada uma mulher nem digna 70  
nem útil, que por breve tempo ficou casada;  
a ela seguiu-se uma esposa, embora sem crime,  
que não se firmaria em meu leito;  
a última, que comigo permaneceu até a idade avançada,  
tolerou ser esposa de um exilado.

Minha filha, na primeira juventude duas vezes grávida, 75  
fez-me avô, mas não com um só marido.

Meu pai já cumprira seus fados  
e acrescentara nove lustros a outros nove.

Chorei não menos do que ele me teria chorado  
se eu partisse. Logo dei à minha mãe as honras fúnebres. 80

Felizes ambos e oportunamente enterrados,  
pois morreram antes do dia de minha pena!

Também eu feliz, pois, sem que eles estejam vivos,  
sou desventurado, e nada sofreram por minha causa.

Porém, se aos mortos algo resta além dos nomes 85  
e a tênue sombra escapa às piras preparadas,  
se minha fama vos alcançou, sombras dos pais,  
e meus crimes estão no foro estígio,  
sabei, rogo, – não é justo vos enganar –  
ser um erro, não um crime, a causa do desterro. 90

Aos Manes<sup>109</sup> isto basta! Torno a vós, curiosos ânimos,  
que indagais os feitos de minha vida.

Fugidos os bons anos, as cãs já me chegaram

uenerat antiquas miscueratque comas.  
 Postque meos ortus Pisaea uinctus oliua 95  
 abstulerat decies praemia uictor eques,  
 cum maris Euxini positos ad laeua Tomitas  
 quaerere me laesi principis ira iubet.  
 Causa meae cunctis nimium quoque nota ruinae  
 indicio non est testificanda meo. 100  
 Quid referam comitumque nefas famulosque nocentes?  
 Ipsa multa tuli non leuiora fuga.  
 Indignata malis mens est succumbere seque  
 praestitit inuictam uiribus usa suis;  
 oblitusque mei ductaeque per otia uitae 105  
 insolita cepi temporis arma manu  
 totque tuli terra casus pelagoque quot inter  
 occultum stellae conspicuumque polum.  
 Tacta mihi tandem longis erroribus acto  
 iuncta pharetratis Sarmatis ora Getis. 110  
 Hic ego finitimis quamuis circumsoner armis,  
 tristia, quo possum, carmine fata leuo,  
 quod, quamuis nemo est cuius referatur ad aures,  
 sic tamen absumo decipioque diem.  
 Ergo, quod uiuo durisque laboribus obsto 115  
 nec me sollicitae taedia lucis habent,  
 gratia, Musa, tibi! Nam tu solacia praebes,  
 tu curae requies, tu medicina uenis;  
 tu dux et comes es; tu nos abducis ab Histro,  
 in medioque mihi das Helicone locum. 120  
 Tu mihi, quod rarum est, uiuo sublime dedisti  
 nomen, ab exequiis quod dare fama solet.  
 Nec, qui detrectat praesentia, Liuor iniquo  
 ullum de nostris dente momordit opus.  
 Nam tulerint magnos cum saecula nostra poetas, 125  
 non fuit ingenio fama maligna meo,

e aos antigos cabelos se misturaram.

Desde que nasci, dez vezes o cavaleiro vencedor, 95  
coroadado com a oliva de Pisa,<sup>110</sup> ganhara os prêmios,  
quando a ira do Príncipe ofendido me ordena  
aos tomitas, a oeste do mar Euxino.

A causa de minha ruína, a todos conhecida,  
não precisa se atestar por prova minha. 100

Por que citar a traição dos amigos e os servos nocivos?  
Suportei pesos muito piores que o próprio desterro.

A mente se indignou em ceder aos males e se  
mostrou indomável, servindo-se de suas forças;  
esquecido de mim e da vida levada em ócios, 105  
tomei, com inabituada mão, as armas deste tempo  
e sofri por terra e por mar tantos infortúnios quantas  
são as estrelas entre o polo oculto e o visível.<sup>111</sup>

Lançado a longas errâncias, enfim toquei  
as praias sármatas, junto aos getas de aljava. 110

Aqui, embora retumbem-me em torno armas vizinhas,  
alivio os tristes fados como posso, com poesia,  
pois, embora ninguém haja a cujos ouvidos chegue,  
assim ao menos gasto e engano o dia.

Então, porque vivo e enfrento duros esforços, 115  
e não me encerra a angústia de inquieta vida,  
agradeço-te, ó Musa! Pois tu dás consolos,  
tu és repouso à dor, tu vens como remédio;  
tu és guia e companheira; tu me afastas do Istro  
e me dás lugar no meio do Hélicon. 120

Tu me deste ainda vivo – algo raro – nome ilustre,  
que a fama costuma dar com as exéquias.

Nem a Inveja, que avilta o presente, mordeu  
com dente injusto alguma obra minha.

Pois, tendo esta época produzido grandes poetas, 125  
não foi a fama avara com meu engenho,

cumque ego praeponam multos mihi, non minor illis  
dicor et in toto plurimus orbe legor.

Si quid habent igitur uatum praesagia ueri,  
protinus ut moriar, non ero, terra, tuus.

130

Siue fauore tuli siue hanc ego carmine famam,  
iure tibi grates, candide lector, ago.

e embora eu ponha muitos à minha frente, não me  
dizem menor que eles, e em todo o mundo sou lido.

Então, se alguma verdade têm os presságios dos vates,  
logo que eu morrer, não serei teu, ó terra.

130

Se por teu favor ou pelo poema ganhei fama,  
com direito dou-te graças, bom leitor.

## LIBER V

### V, 1

Hunc quoque de Getico, nostri studiose, libellum  
litore praemissis quattuor adde meis!  
Hic quoque talis erit qualis fortuna poetae:  
inuenies toto carmine dulce nihil.  
Flebilis ut noster status est, ita flebile carmen, 5  
materiae scripto conueniente suae.  
Integer et laetus laeta et iuuenalia lusi;  
illa tamen nunc me composuisse piget.  
Vt cecidi, subiti perago praeconia casus  
sumque argumenti conditor ipse mei, 10  
utque iacens ripa deflere Caystrius ales  
dicitur ore suam deficiente necem,  
sic ego Sarmaticas longe proiectus in oras  
efficio tacitum ne mihi funus eat.  
Delicias si quis lasciuaque carmina quaerit, 15  
praemoneo, nunquam est scripta quod ista legat.  
Aptior huic Gallus blandique Propertius oris,  
aptior, ingenium come, Tibullus erit.  
Atque utinam numero non nos essemus in isto!  
Ei mihi, cur unquam Musa iocata mea est? 20  
Sed dedimus poenas, Scythicique in finibus Histri  
ille pharetrati lusor Amoris abest.  
Quod superest, animos ad publica carmina flexi  
et memores iussi nominis esse sui.  
Si tamen ex uobis aliquis tam multa requiret 25  
unde dolenda canam, multa dolenda tuli.  
Non haec ingenio, non haec componimus arte:  
materia est propriis ingeniosa malis.  
Et quota fortunae pars est in carmine nostrae?

## LIVRO V

### V, 1

Ajunta, curioso leitor, também este livrinho  
aos quatro já enviados das praias géticas!  
Também ele será tal qual a sina do poeta:  
nada ameno encontrarás em todo o poema.  
Choroso é meu estado, choroso é meu poema: 5  
os escritos convêm à sua matéria.  
Ileso e alegre, alegrias juvenis gracejei;<sup>112</sup>  
arrendo-me, agora, do que compus.  
Depois de cair, pronuncio o anúncio da queda súbita  
e sou eu próprio o criador de meu drama. 10  
Como a ave do Caístro,<sup>113</sup> à margem estirada -  
dizem - chora sua morte com falho canto,  
eu, lançado ao longe nos litorais sármatas,  
faço com que meu funeral não passe tácito.  
Se alguém busca prazeres e lascivos poemas, 15  
previno: não há por que ler meus escritos.  
Melhores Galo e Propércio de brando canto,  
melhor será Tibulo, afável engenho.  
Oxalá eu não estivesse nesta lista!  
Ai! Por que um dia minha Musa gracejou? 20  
Mas as penas sofri: nos confins do Istro crítico  
se ausenta o gracejador do Amor de aljava.  
Agora, a poemas públicos verti meu ânimo  
e ordenei-lhe que lembrasse seu nome.  
Se algum de vós, porém, perguntar por que canto 25  
muitas dores, muitas dores tolerei.  
Não as compus com engenho, tampouco com arte:  
a matéria se engendra nos meus males.  
E quanto da minha própria sina há no poema?

Felix qui patitur quae numerare potest! 30  
 Quot frutices siluae, quot flauas Thybris harenas,  
 mollia quot Martis gramina campus habet,  
 tot mala pertulimus, quorum medicina quiesque  
 nulla nisi in studio est Pieridumque mora.  
 "Quis tibi, Naso, modus lacrimosi carminis?" inquis. 35  
 Idem fortunae qui modus huius erit.  
 Quod querar, illa mihi pleno de fonte ministrat  
 nec mea sunt, fati uerba sed ista mei.  
 At mihi si cara patriam cum coniuge reddas,  
 sint uultus hilares simque quod ante fui; 40  
 lenior inuicti si sit mihi Caesaris ira,  
 carmina laetitiae iam tibi plena dabo.  
 Nec tamen, ut lusit, rursus mea littera ludet:  
 sit semel illa ioco luxuriata meo!  
 Quod probet ipse, canam, poenae modo parte leuata 45  
 barbariam rigidos effugiamque Getas.  
 Interea nostri quid agant nisi triste libelli?  
 Tibia funeribus conuenit ista meis.  
 "At poteras, inquis, melius mala ferre silendo  
 et tacitus casus dissimulare tuos." 50  
 Exigis ut nulli gemitus tormenta sequantur  
 acceptoque graui uulnere flere uetas?  
 Ipse Perilleo Phalaris permisit in aere  
 edere mugitus et bouis ore queri.  
 Cum Priami lacrimis offensus non sit Achilles, 55  
 tu fletus inhibes durior hoste meos?  
 Cum faceret Nioben orbam Latonia proles,  
 non tamen et siccas iussit habere genas.  
 Est aliquid fatale malum per uerba leuare.  
 Hoc querulam Procnen Alcyonenque facit; 60  
 hoc erat in gelido quare Poeantius antro  
 uoce fatigaret Lemnia saxa sua.

Feliz quem pode contar os males que sofre! 30  
 Quantas são as árvores da mata, as flavas areias do Tibre,  
 quanta erva tenra o campo de Marte tem,  
 tantos males suportei, sem remédio ou repouso,  
 senão na espera e na entrega às Piérides.  
 “Quando, Nasão, cessarás os lacrimosos poemas?”, 35  
 perguntas. “Quando cessar também minha sina”.  
 Ela me fornece em fonte cheia o que cantar,  
 e não são minhas, mas de meu fado essas palavras.  
 Mas se me devolvesse a pátria e a cara esposa,  
 meu rosto seria alegre, e eu o mesmo de antes; 40  
 se for mais branda a ira do invencível César,  
 logo te darei poemas cheios de alegria.  
 Porém, como gracejou, minha obra não mais gracejará:  
 só uma vez se exceda com meu jogo.  
 O que César aprovar, cantarei, desde que, aliviada parte 45  
 da pena, eu escape à barbárie e aos rijos getas.  
 Até lá, o que, senão tristeza, poderiam obrar meus livrinhos?  
 Essa flauta<sup>114</sup> convém aos meus funerais.  
 “Mas podias, dizes, em silêncio suportar melhor  
 os males, e disfarçar tua queda calado”. 50  
 Exiges que gemido algum siga aos tormentos,  
 e a grave ferida me proíbes de chorar?  
 Até Faláris permitiu os mugidos no bronze  
 de Perilo e a queixa pela boca do boi.<sup>115</sup>  
 As lágrimas de Príamo não ofenderam Aquiles,<sup>116</sup> mas tu, 55  
 mais cruel que o inimigo, impedes meus choros?  
 A prole de Latona tirou os filhos de Níobe,<sup>117</sup>  
 mas não lhe ordenou manter as faces secas.  
 Aliviar um mal fatal com palavras já é algo.  
 Isso faz Procne<sup>118</sup> e Alcíone<sup>119</sup> queixosas; 60  
 era o motivo de o Peânio,<sup>120</sup> em antro gélido,  
 com a voz exaurir as rochas de Lemnos.

Strangulat inclusus dolor atque exaestuat intus  
 cogitur et uires multiplicare suas.

Da ueniam potius, uel totos tolle libellos, 65  
 sic mihi quod prodest si tibi, lector, obest.

Sed neque obesse potest, ulli nec scripta fuerunt  
 nostra nisi auctori perniciosa suo.

"At mala sunt." Fateor. Quis te mala sumere cogit?  
 Aut quis deceptum ponere sumpta uetat? 70

Ipsae nec emendo, sed ut hic deducta legantur;  
 non sunt illa suo barbariora loco,  
 nec me Roma suis debet conferre poetis:  
 inter Sauromatas ingeniosus eram.

Denique nulla mihi captatur gloria quaeque 75  
 ingeniis stimulos subdere fama solet.

Nolumus adsiduis animum tabescere curis,  
 quae tamen inrumpunt quoque uetantur eunt.

Cur scribam, docui. Cur mittam, quaeritis, isto?  
 Vobiscum cupio quolibet esse modo. 80

#### V, 4

Litore ab Euxino Nasonis epistula ueni  
 lassaque facta mari lassaque facta uia.

Qui mihi flens dixit: "Tu, cui licet, aspice Romam!  
 Heu! Quanto melior sors tua sorte mea est!"

Flens quoque me scripsit, nec, qua signabar, ad os est 5  
 ante, sed ad madidas gemma relata genas.

Tristitiae causam si quis cognoscere quaerit,  
 ostendi solem postulat ille sibi

nec frondem in siluis nec aperto mollia prato  
 gramina nec pleno flumine cernit aquam; 10

quid Priamus doleat mirabitur Hectore rapto  
 quidue Philoctetes ictus ab angue gemat.

A dor reprimida sufoca e dentro ferve,  
é impelida a multiplicar suas forças.  
Antes perdoa, ou lança longe os livrinhos todos, 65  
se te prejudica, leitor, o que me aproveita.  
Mas não pode prejudicar; não foram meus escritos  
nocivos a ninguém, senão ao seu autor.  
“São, porém, ruins”. Confesso. Quem te obriga a lê-los?  
Ou quem proíbe que, enganado, os largues? 70  
Sequer os corrijo: como daqui fiados, sejam lidos;  
não são eles mais bárbaros que o lugar,  
nem Roma deve me comparar a seus poetas:  
entre os sármatas eu era talentoso.  
Enfim, eu não ambiciono glória alguma, 75  
nem a fama que aos engenhos estimula.  
Não quero consumir o espírito com constantes dores,  
que irrompem e vão aonde é proibido.  
Por que escrevo, já o disse. Indagais por que vos envio?  
Pois quero estar convosco, de qualquer modo. 80

#### V, 4

Carta de Nasão, vim das margens do Euxino,  
cansada do mar, cansada do caminho.  
Chorando, ele me disse: “Tu, que podes, contempla Roma!  
Ai! Quão melhor é tua sorte que a minha!”  
Chorando me escreveu, e a gema para selar-me 5  
não levou à boca antes,<sup>121</sup> mas à face úmida.  
Se alguém quer conhecer a causa da tristeza,  
o que demanda é que lhe mostrem o sol,  
quando não enxerga nem as folhas nas florestas, nem a tenra  
erva em amplo prado, nem a água em rio cheio; 10  
admirará que sofra Príamo por Heitor ser arrastado,  
que gema Filoctetes, picado por serpente.

Di facerent utinam talis status esset in illo  
 ut non tristitiae causa dolenda foret!  
 Fert tamen, ut debet, casus patienter amarus 15  
 more nec indomiti frena recusat equi,  
 nec fore perpetuam sperat sibi numinis iram  
 conscius in culpa non scelus esse sua.  
 Saepe refert sit quanta dei clementia cuius  
 se quoque in exemplis adnumerare solet: 20  
 nam, quod opes teneat patrias, quod nomina ciuis,  
 denique quod uiuat, munus habere dei.  
 Te tamen – o, si quid credis mihi, carior illi  
 omnibus – in toto pectore semper habet;  
 teque Menoetiaden, te, qui comitatus Orestem, 25  
 te uocat Aegiden Euryalumque suum;  
 nec patriam magis ille suam desiderat et quae  
 plurima cum patria sentit abesse sibi  
 quam uultus oculosque tuos, o dulcior illo  
 melle quod in ceris Attica ponit apis. 30  
 Saepe etiam maerens tempus reminiscitur illud  
 quod non praeuentum morte fuisse dolet;  
 cumque alii fugerent subitae contagia cladis  
 nec uellent ictae limen adire domus,  
 te sibi cum paucis meminit mansisse fidelem, 35  
 si paucos aliquis tresue duosue uocat.  
 Quamuis adtonitus, sensit tamen omnia nec te  
 se minus aduersis indoluisse suis.  
 Verba solet uultumque tuum gemitusque referre  
 et te flente suos emaduisse sinus, 40  
 quam sibi praestiteris, qua consolatus amicum  
 sis ope, solandus cum simul ipse fores.  
 Pro quibus adfirmat fore se memoremque piumque,  
 siue diem uideat, siue tegatur humo,  
 per caput ipse suum solitus iurare tuumque, 45

Oxalá os deuses fizessem tal o seu estado,  
que a causa de tristeza não fosse lamentada!

Mas ele suporta resignado, como deve, o amargo fado, 15  
nem recusa o freio qual cavalo indomado,  
nem espera do nume, contra si, a ira eterna,  
pois sabe-se sem crime em sua culpa.

Recorda amiúde quão grande é a clemência do deus,  
em cujos exemplos também se inclui: 20  
se mantém os bens pátrios e o título de cidadão,  
se, enfim, vive, considera-o graça do deus.

A ti, porém – se me acreditas, ó amigo o mais querido –  
guarda-te sempre no fundo do peito;

Chama-te Menecíada, e companheiro de Orestes, 25  
chama-te seu Egida e seu Euríalo;<sup>122</sup>  
e não deseja sua pátria e as várias coisas  
que com a pátria lhe estão distantes  
mais que o teu rosto e o teu olhar, ó mais doce  
que o mel do favo da abelha ática. 30

Amiúde ainda, triste recorda aquele tempo  
que ele deplora a morte não ter evitado;  
embora os outros fugissem do contato com a ruína súbita  
e evitassem o umbral da casa golpeada,  
lembra que tu lhe ficaste fiel, como outros poucos, 35  
se alguém chama poucos uns dois ou três.

Ainda que atônito, tudo percebeu: tu,  
não menos que ele, sofrias com sua adversidade.

Recorda tuas palavras, teu rosto e gemidos,  
que tu molharas-lhe o peito com pranto, 40  
o quanto o assististe, com que ajuda o consolaste,  
quando tu próprio devias ser consolado.

Por isso te assegura: será grato e devoto,  
ou se vir a luz, ou se a terra o cobrir,  
costumou jurar pela própria vida e pela tua, 45

quod scio non illi uilius esse suo.  
Plena tot ac tantis referetur gratia factis,  
nec sinet ille tuos litus arare boues.  
Fac modo constanter profugum tueare! Quod ille,  
qui bene te nouit, non rogat, ipsa rogo. 50

## V, 12

Scribis ut oblectem studio lacrimabile tempus,  
ne pereant turpi pectora nostra situ.  
Difficile est quod, amice, mones, quia carmina laetum  
sunt opus et pacem mentis habere uolunt. 5  
Nostra per aduersas agitur fortuna procellas  
sorte nec ulla mea tristior esse potest.  
Exigis ut Priamus natorum in funere plaudat  
et Niobe festos ducat ut orba choros.  
Luctibus an studio uideor debere teneri  
solus in extremos iussus abire Getas? 10  
Des licet in ualido pectus mihi robore fultum,  
fama refert Anyti quale fuisse reo,  
fracta cadet tantae sapientia mole ruinae:  
plus ualet humanis uiribus ira dei.  
Ille senex dictus sapiens ab Apolline nullum 15  
scribere in hoc casu sustinisset opus.  
Vt ueniant patriae, ueniant obliuia uestri,  
omnis et amissi sensus abesse queat,  
at timor officio fungi uetat ipse quietum:  
cinctus ab innumero me tenet hoste locus. 20  
Adde quod ingenium longa rubigine laesum  
torpet et est multo, quam fuit ante, minus.  
Fertilis, adsiduo si non renouatur aratro,  
nil nisi cum spinis gramen habebit ager;  
tempore qui longo steterit, male currit et inter 25

que sei não lhe ser menos cara que a sua.  
Completa gratidão terá por tantos e tamanhos feitos,  
e não consentirá que teus bois arem areias.  
Apenas protege o desterrado a todo tempo! Isso ele,  
que bem te conhece, não roga, rogo eu. 50

## V, 12

Escreves para eu entreter o tempo choroso com poesia,  
para meu ânimo não perecer em torpe inação.  
Difícil é o que aconselhas, amigo, pois poemas  
são obra alegre e exigem paz de espírito.  
Minha sina é agitada por hostis procelas, 5  
e sorte alguma é mais triste que a minha.  
Exiges que Príamo aplauda no funeral dos filhos,  
e Níobe, sem sua prole, festiva dance.  
Com prantos ou poemas devo me ocupar,  
condenado a ir sozinho aos longínquos getas? 10  
Mesmo que me dês um ânimo de forte firmeza,  
qual – diz a fama – foi o do réu de Ânito,<sup>123</sup>  
o saber se esfacelará sob tamanho acúmulo de ruína:  
mais que forças humanas pode a ira do deus.  
Aquele velho, nomeado sábio por Apolo,<sup>124</sup> obra alguma 15  
suportaria escrever se em meu infortúnio.  
Mesmo que eu olvide a pátria, que eu vos olvide,  
que me falte todo o sentimento de perda,  
é o temor que me impede de cumprir os deveres sossegado:  
retém-me um lugar de inimigos inúmeros cercado. 20  
Acresce que meu engenho, estragado e enferrujado,  
entorpece e é bem menor do que foi antes.  
Fértil, se não lavrado por constante arado,  
nada terá o campo, senão erva e espinhos;  
corre pouco o cavalo há muito inativo 25

carceribus missos ultimus ibit equus;  
 uertitur in teneram cariem rimisque dehiscit,  
 si qua diu solitis cumba uacabit aquis.  
 Me quoque despera, fuerim cum paruus et ante,  
 illi, qui fueram, posse redire parem. 30  
 Contudit ingenium patientia longa malorum  
 et pars antiqui nulla uigoris adest.  
 Saepe tamen nobis, ut nunc quoque, sumpta tabella est  
 inque suos uolui cogere uerba pedes:  
 carmina scripta mihi sunt nulla aut qualia cernis, 35  
 digna sui domini tempore, digna loco.  
 Denique non paruas animo dat gloria uires  
 et fecunda facit pectora laudis amor.  
 Nominis et famae quondam fulgore trahebar,  
 dum tulit antemnas aura secunda meas. 40  
 Non adeo est bene nunc ut sit mihi gloria curae:  
 si liceat, nulli cognitus esse uelim.  
 An, quia cesserunt primo bene carmina, suades  
 scribere, successus ut sequar ipse meos?  
 Pace, nouem, uestra liceat dixisse, Sorores: 45  
 uos estis nostrae maxima causa fugae,  
 utque dedit iustas tauri fabricator aeni,  
 sic ego do poenas artibus ipse meis.  
 Nil mihi debebat cum uersibus amplius esse,  
 cum fugerem merito naufragus omne fretum. 50  
 At puto, si demens studium fatale retemptem,  
 hic mihi praebebit carminis arma locus.  
 Non liber hic ullus, non qui mihi commodet aurem  
 uerbaque significant quid mea norit, adest.  
 Omnia barbariae loca sunt uocisque ferinae, 55  
 omnia sunt Getici plena timore soni.  
 Ipse mihi uideor iam didicisse Latine:  
 iam didici Getice Sarmaticeque loqui.

e será o último a sair das baías;  
 torna-se podre caruncho e abre-se em fendas  
 a barca que muito se ausentou das águas habituais.  
 Também eu, pequeno embora antes, não esperes  
 que eu volte a ser igual a quem eu fora. 30  
 Sofrer tantos males esmagou-me o engenho,  
 e nada mais resta do antigo vigor.  
 Amiúde, porém, como agora, tomei as tabuinhas  
 e quis submeter as palavras a seus pés:  
 nenhum poema escrevo, só estes que vês, 35  
 dignos deste tempo, dignos deste lugar.  
 Sim, a glória dá ao espírito não poucas forças,  
 e o amor ao louvor faz fecundos os ânimos.  
 Outrora me impelia a centelha de fama e renome,  
 quando uma aura propícia soprou minhas velas. 40  
 Agora, estou tão mal, que tenho a glória da aflição:  
 se possível, queria que ninguém me conhecesse.  
 Porque antes prosperaram meus poemas, persuades-me  
 a escrever, para eu mesmo perseguir meu êxito?  
 Com vossa permissão, nove Irmãs, eu diria: 45  
 sois a causa maior de meu desterro.  
 Como o construtor do brônzeo touro<sup>125</sup> sofreu justas penas,  
 assim eu próprio sofro as penas de minha arte.  
 Nada mais eu devia ter com a poesia;  
 naufrago, com razão eu fugia de todo mar. 50  
 Mas se, demente, eu retomar a fatal ocupação,  
 este lugar, creio, me dará as armas do poema.  
 Aqui não há livros, nem quem me dê ouvidos  
 ou entenda o que dizem minhas palavras.  
 Todos os locais são barbárie e línguas selvagens, 55  
 todos estão cheios com o medo dos ruídos getas.  
 Eu mesmo pareço que desaprendi o latim:  
 falar aprendi já em gético e sarmático.

Nec tamen, ut uerum fatear tibi, nostra teneri  
a componendo carmine Musa potest. 60  
Scribimus et scriptos absumimus igne libellos:  
exitus est studii parua fauilla mei.  
Nec possum, et cupio non nullos ducere uersus:  
ponitur idcirco noster in igne labor,  
nec nisi pars casu flammis erepta doloue 65  
ad uos ingenii peruenit ulla mei.  
Sic utinam, quae nil metuentem tale magistrum  
perdidit, in cineres Ars mea uersa foret!

## V, 14

Quanta tibi dederim nostris monumenta libellis  
o mihi me coniux carior, ipsa uides.  
Detrahat auctori multum fortuna licebit,  
tu tamen ingenio clara ferere meo,  
dumque legar, pariter mecum tua fama legetur, 5  
nec potes in maestos omnis abire rogos.  
Cumque uiri casu possis miseranda uideri,  
inuenies aliquas quae, quod es, esse uelint,  
quae te, nostrorum cum sis in parte malorum,  
felicem dicant inuideantque tibi. 10  
Non ego diuitias dando tibi plura dedissem:  
nil feret ad Manes diuitis umbra suos.  
Perpetui fructum donauit nominis idque,  
quo dare nil potui munere maius, habes.  
Adde quod, ut rerum sola es tutela mearum, 15  
ad te non parui uenit honoris onus,  
quod numquam uox est de te mea muta tuique  
indiciis debes esse superba uiri.  
Quae ne quis possit temeraria dicere, persta  
et pariter serua meque piamque fidem. 20

Confesso-te, porém, a verdade: minha Musa  
    não consegue se abster de compor poemas. 60  
Escrevo e destruo no fogo os livros escritos:  
    parcas cinzas são o êxito do meu ofício.  
Não posso, mas desejo traçar alguns versos:  
    por isso o meu esforço é posto no fogo  
e não vos chega parte alguma do meu engenho, 65  
    senão a furtada às chamas por dolo ou acaso.  
Ah, quisera eu ter feito pó daquela minha *Arte*,  
    que arruinou seu mestre desprevenido!

#### V, 14

Quão grande monumento te ergui em meus livrinhos,  
    vês tu mesma, ó minha muito cara esposa.  
A Fortuna poderá arrancar muito ao autor,  
    tu, porém, te tornarás ilustre por meu engenho,  
enquanto eu for lido, será lida tua fama comigo, 5  
    e não partirás por inteiro em tristes piras.  
Embora pareças deplorável pelo infortúnio do marido,  
    acharás mulheres que desejarão ser o que és,  
as quais, mesmo que partilhes meus males,  
    te dirão feliz e te invejarão. 10  
Muito eu não teria dado dando-te riquezas:  
    a alma do rico nada levará aos Manes.  
Concedi-te o proveito de um nome imortal,  
    e tens o maior dom que eu pude te dar.  
Acresce que, única tutela de meus bens, 15  
    a ti chega um encargo de não pouca honra,  
pois minha voz nunca está muda sobre ti,  
    e deves te orgulhar das provas de teu marido.  
Para ninguém as dizer temerárias, persiste,  
    e conserva tanto a mim quanto a tua fiel lealdade. 20

Nam tua, dum stetimus, turpi sine crimine mansit  
et tantum probitas inreprehensa fuit.

Area de nostra nunc est tibi facta ruina:  
conspicuum uirtus hic tua ponat opus!

Esse bonam facile est, ubi quod uetet esse remotum est 25  
et nihil officio nupta quod obstet habet.

Cum deus intonuit, non se subducere nimbo,  
id demum est pietas, id socialis amor.

Rara quidem uirtus quam non Fortuna gubernet,  
quae maneat stabili, cum fugit illa, pede; 30

si qua tamen pretii sibi merces ipsa petiti  
inque parum laetis ardua rebus adest,  
ut tempus numeres, per saecula nulla tacetur,  
et loca mirantur, qua patet orbis iter.

Aspicias ut longo teneat laudabilis aeuo 35  
nomen inextinctum Penelopea fides?

Cernis ut Admeti cantetur et Hectoris uxor  
ausaque in accensos Iphias ire rogos?

Vt uiuat fama coniux Phylaceia cuius  
Iliacam celeri uir pede pressit humum? 40

Morte nihil opus est pro me, sed amore fideque:  
non ex difficili fama petenda tibi est.

Nec te credideris, quia non facis, ista moneri:  
uela damus, quamuis remige nauis eat.

Qui monet ut facias, quod iam facis, ille monendo 45  
laudat, et hortatu comprobat acta suo.

Enquanto prosperei, permaneceu sem torpe crime  
 tua virtude e foi mais que irrepreensível.  
 Agora, de minha ruína fizeste carreira:  
 tua virtude erga aqui uma obra notável!  
 Ser digna é fácil quando nada o impede, 25  
 e nada se opõe ao dever de uma esposa.  
 Quando o deus trovejou, não se furtar aos nimbos:  
 isso é entrega, isso é amor conjugal.  
 Rara é a virtude que a Fortuna não governa,  
 que fica de pé firme quando essa foge; 30  
 mas se ela tem em si mesma a recompensa buscada  
 e se eleva nas situações pouco alegres,  
 mesmo que contes o tempo, em época alguma se silencia,  
 e admiram-na por onde se abre a via do mundo.  
 Vês como ao longo do tempo a louvável lealdade 35  
 de Penélope<sup>126</sup> mantém inapagável renome?  
 Vês como se celebram a esposa de Admeto<sup>127</sup> e a de Heitor,<sup>128</sup>  
 e a Ífiade<sup>129</sup> que ousou entrar em abraçadas piras?  
 Como vive na fama a esposa filaceia,<sup>130</sup> cujo marido  
 fincou o pé veloz em solo ilíaco? 40  
 Não preciso de que morras por mim, mas de amor e lealdade:  
 não debes buscar tua fama na dificuldade.  
 Não creias que te exorto a essas coisas pois não as fazes:  
 dou velas, mesmo que o barco seja a remos.  
 Quem te exorta a fazer o que já fazes, louva 45  
 ao exortar, e aprova os feitos com o conselho.

## NOTAS

<sup>1</sup> A referência ao livro é um procedimento tradicional, tendo antecedentes em Catulo (*Carm.* 1 e 35) e em Horácio (*Ep.* I, 20). Na presente elegia, porém, ele adquire um novo significado, uma vez que, estando Nasão exilado, o livro, personificado, recebe o papel de intermediário de seu autor, levando sua mensagem aos destinatários distantes. Mais do que isso, o livro assume características do poeta exilado e, identificando-se com ele, o substitui e representa nos locais que ele é proibido de frequentar (BONVICINI, 1999: 214). Nesse sentido, é possível pensar em uma metamorfose do poeta em livro.

<sup>2</sup> Mirtilos (*uaccinia*): arbusto cujos frutos são uma espécie de baga, usada na Antiguidade para obter uma cor vermelho-escura ou azul arroxeada, adequada para reforçar os tons de púrpura (Plínio, *Nat. Hist.* 21, 26: “os mirtilos, semeados na Itália nas caças a pássaros, mas, na Gália, também por causa de as púrpuras deverem ser tingidas para as vestes dos escravos.” – *uaccinia Italiae in aucupiis sata, Galliae uero etiam purpurae tinguentiae causa ad seruitiorum uestes*).

<sup>3</sup> Mínio (*minio*): o título (*titulus* ou *index*) era geralmente escrito com letras vermelhas em uma etiqueta que pendia de uma das extremidades do rolo. Cedro (*cedro*): o óleo de cedro, uma resina amarelada, era usado para ungir os papiros, com o objetivo de afastar as traças e melhor conservá-los. Beiras brancas (*candida cornua*): as tiras de papiro eram geralmente enroladas em torno de cilindros (*umbiculus*), cujas extremidades (*cornua*) ficavam para fora e eram adornadas com osso ou marfim, ou pintadas.

<sup>4</sup> Faces (*frontes*): margens laterais do *uolumen*, geralmente polidas com pedra-pomes e, às vezes, tingidas.

<sup>5</sup> Pé permitido (*quo licet pede*): trocadilho com o termo “pé”: se é proibido a Nasão tocar Roma com seus próprios pés, ele pode, no entanto, alcançar a Urbe com os pés métricos de seus versos, ao enviar para lá seus poemas.

<sup>6</sup> No trecho, o exílio é aproximado da morte. O termo *ademptum* (v. 27) pode significar “afastado”, “arreatado”, mas também “falecido”, ao passo que o verso *sit mea lenito Caesare poena leuis* é uma variação da fórmula *sit tibi terra leuis* (“seja-te a terra leve”), usada na ocasião do sepultamento dos mortos, em referência à terra que cobrirá o corpo.

<sup>7</sup> Meônio (*Maeniden*): Homero, que teria nascido na cidade de Esmirna, situada na região da Meônia (ou Lídia). A cidade localiza-se no sudoeste da atual Turquia, na região do Egeu.

<sup>8</sup> Embora tenhamos adotado aqui a forma *circumspice* (“Dá-me o Meônio e observa tantos infortúnios”), estabelecida na edição *Les Belles Lettres*, algumas traduções recentes têm preferido a conjectura *circumice* (“Dá-me o Meônio e o cerca de tantos infortúnios”): “a conjectura de Heinsius para o *circumspice* dos manuscritos, adotada nas edições mais recentes, parece necessária para o sentido que o contexto, com boa evidência, exige. [...] e, para demonstrar que tão grandes desventuras venceriam até mesmo o engenho mais elevado, apresenta-se a hipótese de se tomar o maior poeta, Homero, e cercá-lo com o mesmo número de adversidades, que é, por assim dizer, colocá-lo na mesma situação de Ovídio”. – *La congettura di Heinsius per circumspice dei mss. accolta dagli edd. più recenti, appare necessaria per il senso che il contesto con buona evidenza richiede. [...] e per dimostrare che sventure così grandi avrebbero ragione anche dell'ingegno più alto, si prospetta l'ipotesi di prendere il sommo poeta, Omero, e di circondarlo con un ugual numero di traversie, che è come dire metterlo nella stessa situazione di Ovidio* (LECHI, 2012: 16).

<sup>9</sup> Referência à *Ars amatoria*, que é considerada uma das causas do exílio. Nos *Tristia* (II, 207), Nasão atribui a causa de seu exílio a *carmen et error* (um poema e um erro). O poema é associado à *Ars amatoria*, ao passo que o suposto erro não é em momento algum esclarecido.

<sup>10</sup> Casa de César (*Caesaream domum*): a morada do imperador era também chamada de *Palatium*, uma vez que estava situada no alto do monte Palatino. Lá também se localizavam o templo de Júpiter Estátor, o templo da Vitória, os templos da Juventude e da Grande Mãe, ambos construídos por Augusto (*Aug. Res gest.* 19), e o templo de Apolo, erigido na parte da casa de Augusto que foi atingida por um raio e que os adivinhos declararam ser escolhida pelo deus (*Suet. Aug.* 29). É em razão disso que o verso seguinte considera tais locais augustos. O termo *augustus*, por sua vez, é um adjetivo formado a partir de *augur* (mesma raiz de *augeo*, “crescer”), substantivo que significava, em sua origem, “crescimento concedido pelos deuses a uma empresa”, daí “presságio favorável”. Assim, *augustus* é “aquele que dá o crescimento”, “aquele que dá os presságios favoráveis” (ERNOUT & MEILLET, 1951: 101). Suetônio, além de associar o termo a “augúrio” e a *auctus* (“dotado” ou “crescido”), apresenta as falsas etimologias de *aiuum gestus* (“voo das aves”, que fornecia presságios) e de *gustus* (“gosto”, “paladar”), ao explicar o nome adotado pelo imperador: “prevaleceu que seria preferivelmente chamado Augusto, com um cognome não apenas novo, mas também mais grandioso, pois tanto os locais santos como aquilo que neles é consagrado por augúrio são chamados ‘augustos’, de *auctus*, *aiuum gestus* ou *gustus*, como também Ênio ensina em seus escritos: ‘Depois que a famosa Roma foi fundada por um augúrio divino’” (*Suet. Aug.* 7, trad. de M. Trevizam e P. Vasconcellos, 2007, p. 56 - *praeualuisset ut Augustus potius uocaretur, non tantum nouo sed etiam ampliore cognomine, quod loca quoque religiosa et in quibus*

---

*augurato quid consecratur augusta dicantur, ab auctu uel ab auium gestu gustuue, sicut etiam Ennius docet scribens: 'Augusto augurio postquam incluta condita Roma est'.*

<sup>11</sup> Faetonte (*Phaeton*): filho do Sol e de Clímene, desejou conduzir o carro de fogo de seu pai. No entanto, perdendo o controle sobre as rédeas e os cavalos de fogo, incendeia terras e destrói cidades, até que Júpiter lança-lhe um de seus raios, fazendo com que Faetonte se precipite no rio Erídano, atual rio Pó (Ov. *Met.* I, 750–II, 366 e Hyg. *Fab.* 152).

<sup>12</sup> Cafareu (*Capharea*): promontório ao sul da ilha de Eubeia, segunda maior ilha grega, localizada a leste da Beócia e separada do continente pelo estreito de Euripus. Nos rochedos do cabo Cafareu, a frota grega liderada por Ájax no retorno de Troia naufragou ao ser enganada pelos sinais luminosos de Náuplio, que buscava vingar a morte que Ulisses causara a seu filho Palamedes (Hyg. *Fab.* 116).

<sup>13</sup> Ícaro (*Icarus*): filho de Dédalo, o arquiteto do labirinto construído em Creta para encerrar o Minotauro. Após a construção, Dédalo e Ícaro foram feitos prisioneiros do rei Minos. A fim de fugir do cativeiro, Dédalo construiu para si e para seu filho asas de pena e de cera. Entretanto, tendo voado muito alto, o sol derreteu a cera das asas de Ícaro, fazendo com que ele se precipitasse nas águas do mar Egeu, que, neste local, passou a ser chamado mar Icário (Ov. *Met.* VIII, 183-235 e Hyg. *Fab.* 40).

<sup>14</sup> Télefo, rei da Mísia, foi ferido por Aquiles com uma lança que pertenceria a Quíron. Uma vez que a ferida não se curava, tendo consultado o oráculo de Apolo, obteve a resposta de que apenas aquele que o feriu poderia curá-lo. Diante disso, Télefo vai como mendigo para os campos gregos, para que Aquiles, usando a mesma lança, cure sua ferida (Hyg. *Fab.* 101).

<sup>15</sup> Édipo e Telégono foram filhos que mataram os próprios pais, assim como os livros da *Ars amatoria*, filhos de Nasão, metaforicamente mataram seu pai por serem uma das causas do exílio. Édipo (*Oedipodas*): filho de Laio e Jocasta, foi abandonado pouco depois de nascer, em razão de um oráculo que havia previsto que mataria seu pai, como de fato ocorreu, embora Édipo o tenha feito sem saber (Hyg. *Fab.* 66-67). Telégono (*Telegonos*): filho de Ulisses e Circe, enviado pela mãe para procurar o pai, foi levado até Ítaca por uma tempestade e lá começou a saquear os campos, motivo pelo qual Telêmaco e Ulisses travaram combate contra ele. Sem reconhecer o pai, Telégono o mata (Hyg. *Fab.* 127).

<sup>16</sup> São apresentados três exemplos de amizade forte e fiel: Teseu e Pirítoos, Orestes e Pílates, Niso e Euríalo. Pirítoos (*Pirithous*): rei dos lápitas, filho de Ixião e Dia e grande amigo de Teseu, a quem auxiliou no rapto de Helena. Teseu, por sua vez, acompanhou-o em sua tentativa de raptar Perséfone do Mundo Inferior. Porém, ambos foram feitos prisioneiros, até que Hércules os libertou (Hyg. *Fab.* 79).

<sup>17</sup> Foceu (*Phoceus*): Pílates, rei da Fócida (região da Grécia central onde se situa o monte Parnaso), acompanhou em todas as aventuras Orestes, filho de Agamêmnon e Clitemnestra.

<sup>18</sup> Hirtácida Niso (*Hyrtacidae Nisi*): filho de Hirtaco, que se ofereceu voluntariamente para atravessar o acampamento do exército inimigo, dos rútuos (povo da Itália central), a fim de entregar uma mensagem a Eneias, que desconhecia os acontecimentos recentes da guerra por estar afastado buscando alianças. O jovem Euríalo acompanha Niso, pois ambos nutriam mútua afeição. No percurso, porém, foram surpreendidos por cavaleiros inimigos e, embora Niso tivesse conseguido escapar, Euríalo foi capturado. Diante disso, Niso retorna para salvar o amigo, mas ambos perecem (Virg. *Aen.* IX, 176-458).

<sup>19</sup> Chefe Nerício (*duce Neritio*): Ulisses, assim chamado em razão do monte Nérito, situado em Ítaca, onde era rei.

<sup>20</sup> Dulíquias (*Dulichias*): referente a Dulíquio, ilha vizinha a Ítaca, situada no mar Jônico. Ilíacas (*Iliacas*): referente a Ílio, outra denominação de Troia.

<sup>21</sup> Géticas (*Geticos*): referente aos getas, povo que habitava a região do baixo Istro (atual Danúbio).

<sup>22</sup> Sete colinas (*septem montibus*): Capitólio, Quirinal, Viminal, Esquilino, Célio, Aventino e Palatino.

<sup>23</sup> Penates (*Penates*): deuses do lar e da família, responsáveis pelo bem-estar e pela prosperidade.

<sup>24</sup> Poemas narrando as transformações dos homens (*carmina mutatas hominum dicentia formas*): referência às *Metamorfoses*, longo poema de quinze livros, composto em hexâmetro datílico e de caráter mítico-etiológico, no qual o poeta propõe-se a contar uma série de transformações sofridas pelos seres, desde a criação do mundo até a apoteose de César.

<sup>25</sup> Testiade (*Thestias*): Alteia, filha de Téstio e esposa de Eneu, rei da Etólia (região da Grécia continental), deu à luz Meleagro, cujo destino as Parcas predisseram logo após seu nascimento: ele morreria quando um tição lançado ao fogo (que representava sua vida) fosse completamente queimado. Diante disso, Alteia retira o tição do fogo e o esconde. No entanto, quando em uma caçada Meleagro mata os irmãos de sua mãe, esta, tomada de dor, lança novamente o tição ao fogo, causando a morte de seu filho (Ov. *Met.* VIII, 445-525 e Hyg. *Fab.* 174).

<sup>26</sup> A afirmação de que as *Metamorfoses* teriam sido queimadas antes da partida para o exílio pode ser interpretada literariamente, na medida em que coloca o exilado no mesmo plano de Virgílio, que, antes de morrer, ordenou que a *Eneida*, ainda incompleta, fosse queimada. No entanto, Augusto se opôs a esse pedido, e a obra foi salva pelos editores Vário e Tuca (BONVICINI, 1999: 250).

<sup>27</sup> Istmo bímare (*bimarem Isthmon*): istmo de Corinto, que une a Grécia continental ao Peloponeso e separa dois mares (o mar Jônio e o mar Egeu), daí ser chamado bímare.

<sup>28</sup> Egeias Cíclades (*Cycladas Aegaeas*): grupo de ilhas no mar Egeu, ao sudeste da Grécia continental, cujo nome provém do fato de elas circundarem a ilha sagrada de Delos.

<sup>29</sup> Chuvosos Cabritos (*nimbosis Haedis*): grupo de estrelas pertencentes à constelação de Auriga e que prenunciavam tempestades.

<sup>30</sup> Astro de Estéope (*Steropes sidere*): uma das Plêiades, constelação que os latinos denominavam *Vergiliae*, talvez em razão de sua relação com a primavera (BONVICINI, 1999: 267). O inverno era anunciado pelo desaparecimento dessa constelação.

<sup>31</sup> Guardião da Atlântida Ursa (*Custos Atlantidos Vrsae*): perífrase para *Arktophylax* (em grego, “guardador da ursa”), estrela mais brilhante da constelação de Bootes. Diz respeito a Arcas, filho de Júpiter e da ninfa Calisto, filha de Licaão. Segundo o mito (Ov. *Met.* II, 416-530), por ter conquistado Júpiter, Calisto foi transformada em ursa por Juno. Passado o tempo, quando o filho Arcas foi caçar na floresta, não reconhecendo a mãe sob a forma de urso, tentou matá-la com sua lança. Júpiter, no entanto, evitou a tragédia transformando ambos em estrelas: a Ursa Maior (Calisto) e a Ursa Menor (Arcas). O epíteto “Atlântida”, pouco usual, justifica-se pela tradição que apresenta Calisto como filha de Nictéu, descendente de Atlas.

<sup>32</sup> Austro (*Auster*): vento sul, que se caracteriza por ser úmido e trazer nuvens pesadas, neblina e tempestades.

<sup>33</sup> Híades (*Hyadas*): constelação das chuvas e tempestades marinhas. Segundo o mito, eram filhas de Atlas e irmãs de Hias. Este foi morto por um animal selvagem, e suas irmãs, lamentando-o, morreram de sofrimento. Diante disso, foram transformadas nas estrelas situadas na cabeça da constelação de Touro, e chamadas, devido ao nome do irmão, Híades (Hyg. *Fab.* 192).

<sup>34</sup> Aquilão (*Aquilone*): vento norte, caracterizado por ser frio, forte e trazer o inverno. É o correspondente latino do vento que os gregos chamavam Bóreas.

<sup>35</sup> O termo presente no texto-base adotado, a edição da *Les Belles Lettres*, é *uoluntas*. Empregamos aqui, no entanto, a variante *uoluptas*, escolhida na edição da *Loeb* e presente em pelo menos dois manuscritos importantes. Em concordância com Gibson (1999: 27) e Williams (2007: 170), *uoluptas* parece preferível por concordar melhor com *mulcendis auribus*, no verso seguinte.

<sup>36</sup> Ácio (*Accius*): poeta trágico romano do século II a.C.

<sup>37</sup> Terêncio (*Terentius*): comediógrafo latino do século II a.C. Sua caracterização como *conuiuia* (“parasita”) se vincularia ao fato de ter escrito *Phormio* (“Formião”), cujo protagonista, que dá nome à peça, é a personagem típica do parasita, que se caracteriza por ir a banquetes e viver à custa dos outros.

<sup>38</sup> Poemas coxos (*clauda carmina*): referência aos versos que compõem o dístico elegíaco, pois o pentâmetro é mais curto que o hexâmetro. Imagem semelhante se faz presente em *Amores* III, 1, quando a Elegia é personificada como uma mulher elegante e de túnica fina, mas coxa.

<sup>39</sup> O tema do itinerário por Roma é um *tópos*, sobretudo na poesia augustana que celebra os feitos da política imperial. Antecedentes podem ser observados em Virg. *Aen.* VIII, 337ss e Prop. *El.* II, 31; IV, 1. Além disso, a menção nesta elegia de diversos monumentos e construções da Roma augustana faz lembrar uma outra descrição de construções anteriormente apresentada pelo poeta, ao constituir em sua *Ars amatoria* uma espécie de catálogo de locais apropriados aos encontros amorosos (*Ars* I, 67-100), no qual os pórticos, o teatro, o circo e até mesmo os espaços de culto e o fórum são citados como adequados à conquista amorosa (Ov. *Ars* I, 67-100). Ora, ao associar, na *Ars*, exatamente os monumentos que representam o discurso augustano às relações amorosas, Ovídio promove uma inversão irônica dos valores divulgados pelo imperador (leis estimulando o casamento e contra o adultério, resgate do *mos maiorum*), de modo a desconstruir o elogio celebratório que se apresenta à primeira vista.

<sup>40</sup> Fóruns de César (*fora Caesaris*): trata-se do Fórum de Júlio César (46 a.C.) e do de Augusto (2 a.C.), locais onde se exercia a justiça.

<sup>41</sup> A *Via Sacra*, que cruzava o Fórum e o centro de Roma, era por onde passavam os triunfos rumo ao Capitólio e os cortejos sacros.

<sup>42</sup> O templo de Vesta, além do fogo sagrado, que nunca podia se apagar e simbolizava a eternidade de Roma, abrigava também o Paládio, uma das duas estátuas de Palas que havia em Troia e que fora levada à Itália por Eneias (Ov. *Fast.* VI, 424).

<sup>43</sup> Pequeno palácio do antigo Numa (*antiqui regia parua Numa*): na região do palácio de Numa, rei que organizara as instituições religiosas, haviam sido edificadas o Átrio de Vesta (*Atrium Vestae*) e o Palácio do Pontífice (*Regia Pontificis*), cargo que fora exercido por César e que Augusto desempenhava na época. Além disso, o local evocava a acepção de rei-sacerdote, como fora Numa.

<sup>44</sup> Porta do Palatino (*Porta Palati*): *porta Mugonia*, que dava acesso ao Palatino, colina de Roma que abrigava o palácio de Augusto.

<sup>45</sup> Estátor (*Stator*): epíteto de Júpiter. Este templo foi construído em 294 a.C., e nele ocorreu a reunião do Senado em que Cícero denunciou Catilina. No imaginário romano, estava associado a Rômulo (Ov. *Fast.* VI, 793-4), razão pela qual se afirma no verso que ali Roma fora primeiro fundada.

<sup>46</sup> Coroa de carvalho (*querna corona*): este emblema reforça a assimilação de Augusto a Júpiter, presente ao longo da coletânea, pois o carvalho era a árvore que simbolizava esse deus, e uma coroa de carvalho foi

---

oferecida a Augusto em 27 a.C. por ter garantido a paz no mundo: “os umbrais de minha casa foram publicamente cobertos com louros, uma coroa cívica foi afixada acima de minha porta e um escudo de ouro posto na cúria Júlia. Atestava a inscrição do escudo que o senado e o povo romano o davam a mim pelo valor, pela clemência, pela justiça e pelo senso do dever” (Aug. *Res gest.* 34, trad. de A. Martinez e M. Trevizam, 2007, pp. 137-138 – *laureis postes aedium mearum uestiti publice coronaque ciuica super ianuum meam fixa est et clupeus aureus in curia Iulia positus, quem mihi senatum populumque Romanum dare uirtutis clementiaeque et iustitiae et pietatis caussa testatum est per eius clupei inscriptionem*).

<sup>47</sup> Deus Leucádio (*Leucadio deo*): Apolo, que possuía um templo na ilha de Lêucade, situada no mar Jônio, era protetor da *gens Iulia* e patrono do regime augustano. Havia, inclusive, uma lenda que considerava Augusto filho de Apolo (Suet. *Aug.* 94). Anexa ao mencionado templo de Apolo no Palatino, estava uma das duas bibliotecas públicas instituídas por Augusto.

<sup>48</sup> Intonso deus (*intonsi dei*): Apolo. O epíteto também se faz presente em Hor. *Carm.* I, 21, 2 e Ov. *Met.* I, 564. O termo sinaliza a juventude do deus, pois era comum o uso de cabelos longos pelos jovens.

<sup>49</sup> Bélides (*Belides*): filhas de Dânao e netas de Belo, daí o epíteto, que se casaram com seus primos, os cinquenta filhos de Egito. No entanto, todas, exceto Hipermestra, mataram os maridos na noite de núpcias por ordem do pai cruel. Esse templo de Apolo, fronteadado pelas estátuas das Bélides, foi mencionado como um dos locais de sedução na *Ars* (I, 73-74).

<sup>50</sup> Trata-se dos três volumes da *Ars amatoria*, que teriam custado o exílio de Nasão.

<sup>51</sup> Outros templos (*altera templa*): os templos de Juno e de Júpiter, vizinhos ao teatro de Marcelo. Ao redor, estava o pórtico de Otávia, que abrigava a outra biblioteca pública fundada por Augusto.

<sup>52</sup> Liberdade (*Libertas*): no átrio da Liberdade localizava-se a primeira biblioteca pública, realizada por Asínio Polião em 39 a.C.

<sup>53</sup> Cítia (*Scythiam*): região que compreendia as terras ao nordeste da Europa e ao norte do Mar Negro.

<sup>54</sup> Licaônio (*Lycaonio*): referente a Licaão, pai de Calisto, amante de Júpiter metamorfoseada em urso e, depois, transformada na constelação da Ursa Maior (cf. nota 31). Ela se localiza sobre as terras do extremo norte.

<sup>55</sup> Piérides (*Pierides*): as Musas, que passaram a habitar a Piéria, região da Macedônia, na Grécia, após vencerem uma disputa contra as filhas do rei Piério (Ov. *Met.* V, 294-317).

<sup>56</sup> Filho de Latona (*stirps Letoia*): Apolo.

<sup>57</sup> Cf. nota 55.

<sup>58</sup> Modo não pátrio (*non patrio more*): o adjetivo *patrius* em latim pode se referir tanto à pátria quanto ao pai, ambigüidade que é explorada no verso. Por um lado, considerando-se que Nasão se apresenta como mentor e pai intelectual de Perila, “poemas ao modo não pátrio” seriam poemas de caráter distinto das elegias amorosas que lhe teriam custado o exílio. Por outro, sendo *Perilla* um antropônimo tipicamente grego (ANDRÉ, 2008: 80), os “poemas ao modo não pátrio” seriam poemas escritos em latim, e não em grego, que seria a língua pátria da personagem.

<sup>59</sup> Águas de Pégaso (*Pegasidas undas*): fonte de Hipocrene, que, consagrada às Musas, começou a jorrar no monte Hélicon a partir de um coice de Pégaso.

<sup>60</sup> Poeta de Lesbos (*uates Lesbia*): Safo.

<sup>61</sup> Iro (*Irus*): mendigo que esmolava em Ítaca perto do palácio de Ulisses e que por ele foi morto (Hom. *Od.* XVIII, 1ss).

<sup>62</sup> Crespo (*Croesus*): rei da Lídia (região da Ásia Menor correspondente às províncias de Uşak, Manisa e İzmir da atual Turquia), no século VI a.C., famoso por suas riquezas.

<sup>63</sup> Absirto (*Absyrti*): irmão de Medeia.

<sup>64</sup> Trata-se de Argo, o barco que, construído com o auxílio de Minerva, primeiro sulcou os mares com Jasão e seus companheiros a bordo.

<sup>65</sup> Medeia (*Medea*): filha de Eetes, rei da Cólquida, região ao sul do Cáucaso e à margem leste do mar Negro, correspondente ao território da atual Geórgia. Medeia ajudou Jasão, por quem estava apaixonada, na conquista do velo de ouro e com ele fugiu para a Grécia, abandonando o pai e a pátria.

<sup>66</sup> Míncias (*Minyae*): os argonautas, chamados míncias porque os primeiros companheiros de Jasão pertenciam à estirpe de Míncias, habitantes da Beócia e da Tessália, regiões da Grécia.

<sup>67</sup> A elegia, centrada no motivo etiológico, vincula o nome Tomos ao grego *témnein* (“cortar”) e *tomé* (“corte”).

<sup>68</sup> Estrelas que nunca tocam o mar (*stellis nunquam tangentibus aequor*): trata-se da constelação da Ursa, que fica sempre visível acima do horizonte. Segundo o mito, Juno, por vingança, teria transformado Calisto, uma das amantes de Júpiter, em urso. Júpiter, por sua vez, transformou-a depois em constelação (cf. nota 31). Furiosa por causa dessa honra recebida pela amante de seu marido, Juno roga aos deuses do mar que jamais acolham as estrelas da constelação da Ursa nem permitam que elas mergulhem em suas águas, ou seja, que elas nunca se ponham: “Mas, se vos toca o desprezo por esta pupila ofendida, / afastai os sete Triões das profundezas azuis / e expulsai as estrelas recebidas no céu por paga de adultério, / para que essa concubina não se banhe nas águas

---

puras!” – ‘*At uos si laesae tangit contemptus alumnae, / gurgite caeruleo Septem prohibete triones / sideraque in caelo stupri mercede recepta / pellite, ne puro tingatur in aequore paelex!*’ (Ov. *Met.* II, 527-530).

<sup>69</sup> Bóreas (*Boreas*): vento norte, também chamado Aquilão entre os latinos (cf. nota 34).

<sup>70</sup> Rio rico em papiro (*papyrifero amne*): Nilo.

<sup>71</sup> Leandro (*Leandre*): jovem grego da cidade de Abidos, situada na região da Tróade, às margens do Helesponto. Todas as noites, Leandro atravessava o estreito a nado, a fim de se encontrar com sua amada Hero, que o guiava desde a outra margem por meio da luz de uma lamparina. Após vários encontros amorosos, no entanto, numa noite de tempestade, Leandro não conseguiu completar a travessia e morreu afogado. Hero, por sua vez, ao ver o corpo de seu amante morto, suicida-se saltando do alto de uma torre (Ov. *Her.* 18 e 19).

<sup>72</sup> Secos (*siccis*): adjetivo geralmente atribuído aos ventos do norte que afastam as nuvens.

<sup>73</sup> Acôncio (*Acontius*): jovem apaixonado por Cidipe, que a segue até o templo de Ártemis e lhe lança uma maçã com a seguinte inscrição: “Juro por Ártemis que me casarei com Acôncio”. Tendo lido a mensagem em voz alta, a jovem fica então ligada a Acôncio por um juramento solene (Ov. *Her.* 20 e 21).

<sup>74</sup> Aprestas (*conficis*): o verbo *conficio* em latim pode ter o sentido técnico de “preparar uma edição” ou “organizar uma biblioteca” (BONVICINI, 1999: 351).

<sup>75</sup> Arte (*artibus*): referência à *Ars amatoria*, obra que teria sido um dos motivos do exílio de Nasão.

<sup>76</sup> Corpo (*corpus*): pode-se referir ao corpo físico ou ao corpo de poemas. O jogo de palavras evidencia uma espécie de metamorfose de Nasão em sua própria obra, o que lhe possibilita ser lembrado e, dessa forma, mesmo no exílio, fazer-se presente em Roma.

<sup>77</sup> Palas (*Palladis*): Palas Atena nasceu diretamente da cabeça de Zeus, de onde saiu já armada (Hes. *Theog.* 924-926). Ela foi gerada por Zeus e Métis, a deusa da astúcia. Como havia sido profetizado que Métis geraria filhos mais poderosos que o próprio Zeus, este, após se unir a ela, engoliu-a. Porém, Atena já estava concebida (Hes. *Theog.* 886-900). Há também uma versão segundo a qual ela, tendo saído da cabeça de Zeus graças a um golpe do machado de Hefesto, deu um estrondoso grito de guerra (Pind. *Ol.* VII, 35-37).

<sup>78</sup> Lirnéside (*Lyrneside*): Briseida, nascida em Lirnesso, cidade situada na região da Tróade, onde também ficava Troia e que atualmente corresponde à parte asiática mais ocidental da Turquia. Durante a Guerra de Troia, Briseida foi capturada, e sua família, morta por Aquiles. Ela, então, foi dada ao herói como prêmio de guerra. No entanto, quando Agamêmnon perde sua concubina Criseida, toma a Aquiles Briseida, fazendo-o desertar das batalhas (Hom. *Il.* I, 318 ss; Hyg. *Fab.* 106).

<sup>79</sup> Hemônia (*Haemonia*): antigo nome da Tessália, região da Grécia de que Aquiles era proveniente.

<sup>80</sup> Orfeu, arquétipo de poeta, perdeu sua esposa Eurídice pela primeira vez quando esta morreu após ser picada por uma serpente venenosa. Tendo ido buscá-la no Mundo Inferior, perdeu-a novamente e para sempre ao desobedecer a condição estabelecida pelos deuses e olhar para ela antes de que saíssem do Hades (Virg. *Geórg.* IV, 453-527; Ov. *Met.* X, 1-105 e XI, 1-66).

<sup>81</sup> Referência aos companheiros de Ulisses que, no país dos lotófagos, provaram o lótus, flor que causava o esquecimento, e por isso esqueceram-se de tornar à sua pátria (Hom. *Od.* IX, 82ss.; Hyg. *Fab.* 125).

<sup>82</sup> Bacante (*Bacche*): as bacantes eram sacerdotisas de Baco, que, cobertas de pelos de animais e brandindo o tirso, celebravam ritos orgiásticos pelos montes e florestas.

<sup>83</sup> Ida (*Idaeis*): monte situado na Frígia, região centro-oeste da Ásia Menor, correspondente a parte da atual Turquia. O monte Ida associava-se aos ritos da deusa Cibele, semelhantes aos das bacantes.

<sup>84</sup> Letes soporífero (*soporiferae Lethes*): rio do Hades cujas águas eram dadas às almas para que esquecessem o passado.

<sup>85</sup> Hélicon (*Helicone*): monte situado na Beócia, região da Grécia, e consagrado a Apolo e às Musas, que lá instituíram sua morada. Foi também ao pé do monte Hélicon que as Musas ensinaram um belo canto a Hesíodo, quando ele pastoreava ovelhas (Hes. *Theog.* 1-34).

<sup>86</sup> De acordo com a tradição, as Parcas, logo após o nascimento de cada homem, começavam a fiar o fio de sua vida, que era interrompida no momento em que o fio era cortado. A cor negra atribuída ao fio da vida de Nasão destaca seu destino infeliz.

<sup>87</sup> Sármatas (*Sauromatae*): habitantes da Sarmácia, região mais ocidental da Cítia, localizada ao norte do Mar Negro e correspondente aos atuais territórios da Ucrânia e do sul da Rússia.

<sup>88</sup> Pai da Pátria (*pater patriae*): Augusto recebeu o título de “Pai da Pátria”, mencionado em sua autobiografia (*Res gestae* 35) e em sua biografia escrita por Suetônio (*Vita Aug.* 58), no ano 2 a.C. É interessante notar, além disso, que eram comuns na cultura romana as denominações honoríficas envolvendo o termo *pater*, como, por exemplo, a denominação dos senadores de *patres conscripti*.

<sup>89</sup> Axeno (*Axenus*): do grego, *áxeinos*, que significa “inospitaleiro”, “perigoso”, e se forma a partir do alfa privativo e do substantivo *xénos* (estrangeiro). Essa antiga denominação parece mais apropriada às características do lugar do que Euxino (do grego, *eúxeinos*), que significa “hospitaleiro”.

<sup>90</sup> Táurico altar da deusa de aljava (*Taurica pharetratae ara deae*): em Táuris, região correspondente à atual Península da Crimeia, havia um templo dedicado a Diana, no qual eram feitos sacrifícios humanos, sobretudo de

estrangeiros (Hyg. *Fab.* 120). O epíteto “deusa de aljava” deve-se ao fato de Diana (Ártemis, na tradição grega) ser a deusa da caça.

<sup>91</sup> Toante (*Thoantis*): rei em Táuris na época da Guerra de Troia (cf. ANDRÉ, 2008: 112).

<sup>92</sup> Virgem pelopeia (*uirgo Pelopeia*): Ifigênia, filha de Agamêmnon, que era descendente de Pélops. Seu pai iria sacrificá-la em Áulis, a fim de obter ventos propícios para que a frota grega navegasse até Troia, quando a deusa Diana interveio, substituindo Ifigênia por uma corça e levando-a consigo até Táuris, onde a fez sua sacerdotisa (Hyg. *Fab.* 98). Esse mito também aparece em várias tragédias gregas, como *Ifigênia em Táuris*, de Eurípides.

<sup>93</sup> Orestes (*Orestes*): filho de Agamêmnon e Clitemnestra e irmão de Ifigênia. Quando Agamêmnon retorna da Guerra de Troia, sua esposa, Clitemnestra, com o auxílio do amante, Egisto, o mata. Diante disso, Orestes, ainda criança, é enviado por sua irmã Electra para a Fócida, região da Grécia central, onde estaria a salvo. Depois de crescer, ele retorna a Micenas para vingar a morte de seu pai e, com a ajuda do companheiro Pílates, mata a mãe e Egisto. No entanto, por ter assassinado sua mãe, Orestes é perseguido pelas Fúrias (ou Erínias), divindades encarregadas de castigar os crimes de sangue cometidos pelos mortais (Hyg. *Fab.* 119-120).

<sup>94</sup> Trata-se do ano de 43 a.C., quando os cônsules Hircio e Pansa morreram na batalha de Módena, lutando contra Marco Antônio e a favor de Otaviano (cf. ANDRÉ, 2008: 122; BONVICINI, 1999: 392).

<sup>95</sup> Referência às *Quinquatria*, festividades em honra de Minerva, do dia 19 a 23 de março. De fato, apenas a partir do segundo dia começavam os combates (*ludi gladiatorii*): “No primeiro dia não há sangue, nem é permitido lutar com espada: / porque nele nasceu Minerva” – *sanguine prima uacat, nec fas concurrere ferro: / causa, quod est illa nata Minerua die* (Ov. *Fast.* III, 811-812). Em razão disso, pode-se concluir que o dia do nascimento de Ovídio é 20 de março.

<sup>96</sup> Foram mestres de Ovídio os retores Marco Aurélio Fusco e Marco Pórcio Latrão (Sen. *Contr.* II, 2, 8).

<sup>97</sup> A extraordinária facilidade de Ovídio em compor versos foi atestada também por Sêneca, o Velho (*Contr.* II, 2, 8): “Ele tinha um engenho elegante, gracioso e agradável. Já nessa época seu discurso não podia ser considerado nada senão um poema em prosa.” – *Habebat ille comptum et decens et amabile ingenium. Oratio eius iam tum nihil aliud poterat uideri quam solutum carmen.*

<sup>98</sup> Toga viril (*liberior toga*): também chamada *toga uiril* ou *toga pura*, por ser branca, era assumida pelo jovem por volta dos dezessete anos, quando ele adquiria maior independência e liberdade (BONVICINI, 1999: 394). É importante observar, no entanto, que os indivíduos apenas ganhavam a plena liberdade com a morte de seu pai, conforme determinava a *patria potestas*.

<sup>99</sup> Púrpura do laticlavo (*lato purpura clauo*): o laticlavo era uma túnica que possuía larga faixa da cor púrpura, que caía desde o pescoço até a cintura, e que era uma insígnia dos senadores. Na época imperial, o laticlavo foi estendido também a alguns jovens das camadas mais privilegiadas, os *equites illustres*, como sinal de sua destinação à carreira política (LECHI, 2012: 324).

<sup>100</sup> Referência à sua participação no colégio dos *tresviri capitales*, responsáveis por vigiar os prisioneiros e controlar a execução das sentenças (BONVICINI, 1999: 280).

<sup>101</sup> Cúria (*Curia*): local em que se reunia o Senado. Como Ovídio renuncia a carreira política, assume em lugar do laticlavo o *angustus clauo*, que era próprio dos cavaleiros (cf. ANDRÉ, 2008: 124).

<sup>102</sup> Irmãs aônias (*Aoniae sorores*): as Musas, pois sua morada, o monte Hélicon, situava-se na região da Beócia, cujo nome antigo era Aônia (cf. ANDRÉ, 2008: 124; BONVICINI, 1999: 395).

<sup>103</sup> Mácer (*Macer*): Emílio Mácer (século I a.C.) foi um poeta didático romano, que teria escrito as obras *Ornithogonia*, sobre pássaros, e *Theriaca*, sobre serpentes venenosas. Também lhe é atribuído um poema didático *De herbis*, sobre as propriedades medicinais das plantas, mas seu título não é atestado em nenhuma outra fonte além da presente elegia.

<sup>104</sup> Pôntico (*Ponticus*): poeta autor de uma *Thebais*, poema sobre a guerra contra Tebas, e que é mencionado por Propércio em I, 7 e I, 9.

<sup>105</sup> Basso (*Bassus*): poeta satírico, mencionado por Propércio em I, 4.

<sup>106</sup> Ausônia lira (*Ausonia lyra*): referência à Itália. O verso alude à poesia lírica, com a qual Horácio pretendia transportar a Roma a riqueza de formas dos metros gregos.

<sup>107</sup> Galo (*Galle*): poeta latino que teria vivido entre 69 a.C. e 26 a.C. e que é considerado o fundador do gênero elegíaco em Roma. Suas elegias, das quais só nos restam fragmentos, cantavam os amores do eu-poético por Licóris.

<sup>108</sup> Talia (*Thalia*): Musa da comédia e da poesia pastoril, mas aqui vinculada à poesia em geral.

<sup>109</sup> Manes (*Manibus*): deuses benevolentes, que eram o espírito dos mortos e, especialmente, “os antepassados divinizados”. Seu culto era bastante organizado: “ofereciam-se-lhes mel, vinho, leite e muitas flores”, e eram celebrados nas festas denominadas *Rosaria*, *Violaria*, *Parentalia* e *Lemuralia* (BRANDÃO, 2008: 213-4).

<sup>110</sup> Pisa (*Pisaea*): cidade do Peloponeso vizinha a Olímpia. Lá eram organizados os Jogos Olímpicos, cujos vencedores eram coroados com oliva. À época do banimento, Ovídio possuía 50 anos, conforme se observa pela referência a dez Olimpíadas (na contagem dos romanos, elas aconteciam a cada cinco anos).

<sup>111</sup> O polo oculto e o visível (*occultum conspicuumque polum*): o polo oculto é o antártico, e o visível, o ártico.

<sup>112</sup> Gracejei (*lusi*): o verbo *ludo*, que tem os sentidos iniciais de “jogar” e “divertir-se”, pode também significar “compor ou cantar poemas”, “gracejar” e até mesmo “iludir” (SARAIVA, 2006: 692). Aqui ele nos parece ter sido usado com o sentido de versejar poemas repletos de gracejos, numa referência às obras elegíacas amorosas escritas anteriormente. Além disso, o substantivo *lusus* foi empregado pelos poetas neotéricos para designar a poesia leve, em oposição à gravidade da épica (Catul. *Carm.* 50, 2 e 50, 5). O resultado desse fazer poético é – com falsa modéstia – uma “ninharia”, *nuga* ou *iocus* (BONVICINI, 1999: 260).

<sup>113</sup> Ave do Caístro (*Caystrius ales*): o cisne, que canta harmonicamente antes de morrer. O rio Caístro, que atravessa a Lídia (região correspondente a parte da atual Turquia) e deságua no mar Egeu, atraía às suas margens bandos de pássaros selvagens e, em particular, cisnes.

<sup>114</sup> A *tibia* era um tipo de flauta usado nos cortejos fúnebres; vinculando-se, pois, à tristeza (Hor. *Carm.* III, 7, 30 e Cic. *Leg.* II, 62). Seu emprego na elegia reforça a caracterização do exílio como uma morte.

<sup>115</sup> Fálaris, rei tirano da Sicília, torturou e sacrificou seu conselheiro Perilo num touro de bronze que este havia inventado e construído. Perilo havia dado a Fálaris o touro, louvando não só sua beleza, mas também sua utilidade: por meio de uma abertura lateral, nele poderiam ser introduzidos homens que, assados vivos, morreriam com grande sofrimento e emitiriam urros de dor (que se tornariam mugidos do touro). Para testar a obra, Fálaris introduziu no touro primeiro Perilo.

<sup>116</sup> O rei Príamo apenas obteve o cadáver de seu filho Heitor, que permaneceu insepulto por doze dias, depois de se humilhar e chorar diante de Aquiles (Hom. *Il.* XXIV, 31ss).

<sup>117</sup> Níobe, filha de Tântalo, vangloriava-se de sua numerosa prole, composta por sete filhos e sete filhas, tendo chegado ao ponto de colocar-se acima de Latona, que possuía apenas dois filhos, Apolo e Diana. Diante disso, os dois deuses puniram Níobe, matando todos os seus filhos, e ela teria se transformado em uma rocha que verte água continuamente (Ov. *Met.* VI, 146-312; Hyg. *Fab.* 9).

<sup>118</sup> Procne (*Procnen*): esposa de Tereu, rei da Trácia, região do sudoeste da Europa, correspondente a partes do território das atuais Bulgária, Grécia e Turquia. Seu marido violara Filomela, sua irmã, e, em seguida, cortara-lhe a língua, para que ela não contasse a ninguém sobre a atrocidade. No entanto, Filomela fia uma tapeçaria descrevendo os fatos e a envia à sua irmã Procne, que a julgava morta. Diante disso, ambas se unem para vingar os feitos de Tereu: juntas matam Ítis, filho do casal, e servem sua carne a Tereu. Este, ao tomar consciência do fato, tenta matá-las e, durante a perseguição, os três são metamorfoseados em aves. Procne transforma-se em andorinha, Filomela em rouxinol e Tereu em poupa (Ov. *Met.*, VI, 424-674; Hyg. *Fab.* 45).

<sup>119</sup> Alcíone (*Alcyonen*): filha de Éolo, que encontra o corpo de seu marido Ceix no mar. Tomada de sofrimento, ela se lança ao mar, para também morrer, mas os deuses, movidos por sua dor, transformam-na em um pássaro marinho, que recebeu seu nome.

<sup>120</sup> Peânccio (*Poecantius*): Filoctetes, filho do rei Peante. Numa escala feita durante a viagem até Troia, Filoctetes foi picado no pé por uma serpente. Como a ferida exalava um odor insuportável, ele foi deixado por seus companheiros na ilha de Lemnos, situada no nordeste do mar Egeu (Hyg. *Fab.* 102). O mito também se faz presente na tragédia *Filoctetes*, de Sófocles.

<sup>121</sup> Era comum marcar a cera que selava as cartas com a pedra do anel. Para evitar que ela se aderisse à pedra, esta era umedecida geralmente com a saliva.

<sup>122</sup> São referidos quatro exemplos de amizade fiel: Pátroclo e Aquiles, Pílates e Orestes, Teseu e Pirítoos e Euríalo e Niso (os três últimos exemplos se fazem presentes também em I, 5). Meneciada (*Menoetiaden*): Pátroclo, filho de Menécio e grande amigo de Aquiles. Egida: Teseu, filho de Egeu e amigo de Pirítoos.

<sup>123</sup> Réu de Ânito (*Anyti reo*): o filósofo Sócrates, que foi acusado por Ânito, Meleto e Lícon.

<sup>124</sup> O título de “sábio” foi dado a Sócrates pelo oráculo de Delfos.

<sup>125</sup> Construtor do brônzeo touro (*tauri fabricator aeni*): Perilo (cf. nota 115).

<sup>126</sup> Penélope (*Penelopea*): esposa de Ulisses, exemplo antonômástico de fidelidade. Na sequência, são apresentados outros exemplos de mulheres virtuosas, mesmo na desventura, aos quais é acrescido o exemplo da esposa de Nasão.

<sup>127</sup> Esposa de Admeto (*Admeti uxor*): Alceste, que era a mais bela das filhas de Pélias, rei de Iolco, cidade na Tessália. Por amor, ela aceita morrer em lugar de seu marido, Admeto (Hyg. *Fab.* 50 e 51).

<sup>128</sup> Esposa de Heitor (*Hectoris uxor*): Andrômaca, que permanece intimamente fiel a seu marido, mesmo após a morte dele e a ruína de Troia, quando é levada como prisioneira.

<sup>129</sup> Ífiade (*Iphias*): Evadne, filha de Ífis e esposa de Capaneu. Este, ao desafiar Júpiter, foi fulminado por um raio (Hyg. *Fab.* 68). Sua esposa lançou-se à pira do marido, para ser queimada junto a ele.

<sup>130</sup> Esposa filaceia (*coniux Phylaceia*): Laodâmia, nascida em Fílace, cidade na Tessália, era esposa de Protesilau, mas haviam se casado sem cumprir os rituais sagrados. Protesilau parte para a Guerra de Troia e é o primeiro dos gregos a morrer. Tomada pelo sofrimento da ausência do marido, Laodâmia suicida-se (Ov. *Her.* XIII, 151ss; Hyg. *Fab.* 104). Esses exemplos proverbiais de mulheres fiéis também aparecem na *Ars amatoria* (III, 15-22), quando o *magister* muda de tom sobre as mulheres ao se dirigir a elas (e não falar delas, como nos livros prévios).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

ALBRECHT, Michael von. Ovidio. In: CORTE, Francesco della. *Enciclopedia Virgiliana*. Roma: Enciclopedia Italiana, vol. III, 1987, pp. 907-909.

\_\_\_\_\_. Ovide et ses lecteurs. *Revue des Études Latines*, Paris, année 59, pp. 207-215, 1981.

ALCIDES, Sérgio. *Estes penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem de Minas 1753-1773*. São Paulo: Hucitec, 2003.

ALLEN, Archibald W. "Sincerity" and the Roman elegists. *Classical Philology*, Chicago, vol. 45, n. 3, pp. 145-160, 1950.

ANDRÉ, Carlos Ascenso. *Mal de ausência: o canto do exílio na lírica do humanismo português*. Coimbra: Minerva, 1992.

ANDRÉ, Jacques. Introduction. In: OVIDE. *Tristes*. Texte établi et traduit par Jacques André. Paris: Les Belles Lettres, 2008, p. VII-LII.

APULEII. *Metamorphoseon libri*. Trad. di Massimo Bontempelli. Cernusco sul Naviglio: Garzanti, 1946, vol. 1.

APULEIUS. *Apologia sive pro se de magia liber*. Oxford: Clarendon Press, 1914.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

AUSONE. *Oeuvres en vers et en prose*. Tome premier. Trad. de Max Jasinsky. Paris: Garnier Frères, 1935.

AVELLAR, Júlia B. C. Entre a ira e a clemência: ambiguidades de Augusto nos *Tristia* de Ovídio. *Rónai - Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, Juiz de Fora, v. 3, n. 1, pp. 14-30, 2015. Disponível em: <<http://ronai.ufjf.emnuvens.com.br/ronai/article/view/109/87>>. Acesso em: 01 out. 2015.

\_\_\_\_\_. O livro-poeta e o poeta-livre: jogo de *personae* nos *Tristia*, de Ovídio. *Caletroscópio*, Mariana, v. 2, n. 3, pp. 9-25, 2014. Disponível em: <<http://www.ichs.ufop.br/caletroscopio/revista/index.php/caletroscopio/article/view/40>>. Acesso em: 10 set. 2015.

AVELLAR, Júlia B. C.; PENNA, Heloísa M. M. M. (org.). *Odes e Canto Secular*. Belo Horizonte: Laboratório de Edição - FALE/UFMG, 2014. Disponível em: <<http://150.164.100.248/vivavoz/data1/arquivos/OdesEcantos.site.pdf>>. Acesso em: 25 maio 2015.

BAILLY, Anatole. *Abrégé du dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette, 1969.

BARCHIESI, Alessandro. *The poet and the prince: Ovid and Augustan discourse*. Trans. Regents of the University of California. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1997.

\_\_\_\_\_. Note. In: VIRGILIO. *Georgiche*. Testo, traduzione e note a cura di Alessandro Barchiesi. Milano: Mondadori, 1983, pp.137-185.

BARTMAN, Elizabeth. Ethnicity in Roman portraiture. In: GRUEN, Erich S. (ed.). *Cultural Identity in the Ancient Mediterranean*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2011, pp. 222-254.

BAYET, Jean. *Littérature latine*. Paris: Armand Colin, 1934.

BEARD, Mary & HENDERSON, John. *Antiguidade clássica: uma brevíssima introdução*. Trad. de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BERGER, Adolf. *Encyclopedic Dictionary of Roman Law* (Transactions of the American Philosophical Society, Vol. 43, Part 2.). Philadelphia: American Philosophical Society, 1953.

BIANCHET, S. M. G. B. Irregularidades métricas e rebaixamento do poético no *Satyricon*, de Petrónio. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, pp. 111-118, 2012.

\_\_\_\_\_. O estatuto do narrador e da matéria narrada no *Satyricon* de Petrónio. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, n. 5, pp. 83-91, 2010.

BONVICINI, Mariella. Note e commenti ai *Tristia*. In: OVIDIO. *Tristia*. Trad. di Renato Mazzanti. Milano: Garzanti, 1999, pp. 211-457.

BORCA, Federico. *Luoghi, corpi, costumi: determinismo ambientali ed etnografia antica*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

BOUCHER, Jean-Paul. *Études sur Properce: problèmes d'inspiration et d'art*. Paris: E. de Boccard, 1965.

BOUYNOT, Yves. *La poésie d'Ovide dans les œuvres de l'exil*. Thèse. Paris: Université de Paris IV-Sorbonne, 1957.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

BRANDÃO, Junito. *Dicionário Mítico-etimológico: mitologia e religião romana*. Petrópolis: Vozes, 2008.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013 (Col. Estudos).

BRIGHT, D. F. *Haec mihi fingebam: Tibullus and his world*. Leiden: E. J. Brill, 1978.

BURKERT, Walter. *Mito e mitologia*. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra: Faculdade de Letras, 1986.

CAESAR. *The Gallic War*. Translated by H. J. Edwards. Loeb Classical Library 72. Cambridge: Harvard University Press, 1917.

CALVINO, Ítalo. *Assunto Encerrado: Discursos sobre Literatura e Sociedade*. Trad. de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARRARA, Daniel Peluci. *In non credendos modos: recursos retóricos e dissimulação no Livro II dos Tristia*. Dissertação de Mestrado inédita. Belo Horizonte, Faculdade de Letras, UFMG, 2005.

CARVALHO, R. N. B. de. *Metamorfoses em tradução*. Relatório de Pós-Doutorado inédito. São Paulo, Faculdade de Letras e Ciências Humanas, USP, 2010. Disponível em: <<http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovidio-raimundocarvalho.pdf>>. Acesso em: 14 maio 2014.

CATULLE. *Poésies*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1949.

CICÉRON. *Caton L'Ancien (De la Vieillesse)*. Texte établi et traduit par P. Wuilleumier. Paris: Les Belles Lettres, 1955.

CICERO. *De finibus*. Translated by H. Rackham. Loeb Classical Library 40. Cambridge: Harvard University Press, 1914.

CICERO. *In Catilinam 1-4. Pro Murena. Pro Sulla. Pro Flacco*. Translated by C. Macdonald. Loeb Classical Library 324. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

CICERO. *On the Republic. On the Laws*. Translated by Clinton W. Keyes. Loeb Classical Library 213. Cambridge: Harvard University Press, 1928.

CICERO. *Letters to Quintus and Brutus. Letter Fragments. Letter to Octavian. Invectives. Handbook of Electioneering*. Edited and translated by D. R. Shackleton Bailey. Loeb Classical Library 462. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

CICERO. *On the Orator: Book 3. On Fate. Stoic Paradoxes. Divisions of Oratory*. Translated by H. Rackham. Loeb Classical Library 349. Cambridge: Harvard University Press, 1942.

CICERO. *Pro Archia. Post Reditum in Senatu. Post Reditum ad Quirites. De Domo Sua. De Haruspicum Responsis. Pro Plancio*. Translated by N. H. Watts. Loeb Classical Library 158. Cambridge: Harvard University Press, 1923.

CÍCERO. *Retórica a Herênio*. Trad. de Ana Paula Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

CICÉRON. *Tusculanes. Tome I (I-II)*. Texte établi par Georges Fohlen et traduit par Jules Humbert. Paris: Les Belles Lettres, 1964.

CLAASSEN, Jo-Marie. *Tristia*. In: KNOX, Peter (ed.). *A Companion to Ovid*. Malden and Oxford: Wiley-Blackwell, 2009, pp. 170-183.

\_\_\_\_\_. *Ovid Revisited: The Poet in Exile*. London: Duckworth, 2008.

\_\_\_\_\_. Ovid's Poems from Exile: The Creation of a Myth and the Triumph of Poetry. In: DIHLE, Albrecht; HARMS, Wolfgang *et alli* (ed.). *Antike und Abendland: Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1988, Band XXXIV, pp. 158-169.

CLAY, Diskin. The Theory of the Literary Persona in Antiquity. *Materiali e discussion per l'analisi dei testi classici*, Pisa/Roma, v. 40, pp. 9-40, 1998.

CONNORS, Catherine. *Petronius the poet: verse and literary tradition in the Satyricon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

CONTE, Gian Biagio. Ovid. In: *Latin literature: a history*. Trans. Joseph Solodow. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. *The hidden author: an interpretation of Petronius's Satyricon*. Trans. Elaine Fantham. Berkeley: University of California Press, 1996.

\_\_\_\_\_. *Genres and readers: Lucretius, love elegy, Pliny's Encyclopedia*. Trans. Glenn W. Most with a foreword by Charles Segal. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994.

DARCOS, Xavier. *Ovide et la mort*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

DAY, Archibald A. *The origins of Latin love-elegy*. Oxford: Basil Blackwell, 1938.

DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Trad. de André Telles e Gilza Martins. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: UnB, 1998.

DELPEYROUX, Marie-Françoise. Ovide: autobiographie et apologie dans les oeuvres de l'exil. In: BASLEZ, Marie-Françoise; HOFFMANN, Philippe & PERNOT, Laurent. *L'invention de l'autobiographie d'Hésiode à Saint Augustin*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1993, pp. 181-187.

DIMUNDO, Rosalba. I luoghi della cattura d'amore: a spasso con Ovidio tra portici, teatri e fori romani. In: PIMENTEL, C.; BRANDÃO, J. L.; FEDELI, P. (coord.). *O poeta e a cidade no mundo romano*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2012, pp. 83-103.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese?* Trad. de Gilson Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ERNOUT, Alfred & MEILLET, Alfred. *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1951.

EURIPIDES. *Trojan Women. Iphigenia among the Taurians. Ion*. Edited and translated by David Kovacs. Loeb Classical Library 10. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

FEDELI, Paolo. O romance. In: CAVALLO, G.; FEDELI, P; GIARDINA, A. *O espaço literário da Roma antiga: A produção do texto*. Trad. de Daniel Carrara e Fernanda Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, pp. 361-392.

\_\_\_\_\_. *Écologie antique: milieux et modes de vie dans le monde romain*. Traduit par Isabelle Cogitore. Gollion/Genève: Infolio/École d'ingénieurs de Lullier, 2005.

\_\_\_\_\_. Bucolica, lirica, elegia. In: CITRONI, M. et alii (org.). *La poesia latina: forme, autori, problemi*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1991, pp. 104-127.

FIORIN, José Luiz. Pragmática. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Introdução à linguística II: Princípios de análise*. São Paulo: Contexto, 2004, pp. 161-185.

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

FLORES, Guilherme Gontijo. Notas às elegias. In: PROPÉRCIO. *Elegias de Sexto Propércio*. Organização e tradução de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte/São Paulo: Autêntica, 2014, pp. 323-440.

GAFFIOT, Félix. *Le Grand Gaffiot: Dictionnaire Latin-Français*. Paris: Hachette, 2000.

GALE, Monica R. *Virgil on the nature of things: the "Georgics", Lucretius and the didactic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

GIBSON, Bruce. Ovid on Reading: Reading Ovid: Reception in Ovid *Tristia* II. *Journal of Roman Studies*, Cambridge, v. 89, pp.19-37, 1999.

GLARE, P. W. et al. (ed.). *Oxford Latin dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

GOUVÊA JÚNIOR, Márcio M. *Variae Medeae: a recepção da fabula de Medeia pela literatura latina*. Tese de Doutorado inédita. Belo Horizonte, Faculdade de Letras, UFMG, 2013.

\_\_\_\_\_. Roma et Barbaries: a evolução do conceito de barbárie na antiga Roma. *Phaos*, Campinas, n. 12, pp. 5-27, 2012.

GRIMAL, Pierre. *O amor em Roma*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

HARDIE, Philip. *Ovid's poetics of illusion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006a. [2002]

\_\_\_\_\_. Introduction. In: HARDIE, Philip (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006b, pp. 1-10.

HARRISON, S. J. *Generic enrichment in Vergil and Horace*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Trad. de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2012.

HOLZBERG, Niklas. Playing with his Life: Ovid's 'Autobiographical' References. In: KNOX, Peter (org.). *Oxford Readings in Ovid*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2006, pp. 51-68.

\_\_\_\_\_. *Ovid: The poet and his work*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2002.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 2001.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HORACE. *Epistles*. Edited and commented by Roland Mayer. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

HORACE. *Épîtres*. Texte établi et traduit par François Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1955.

HORÁCIO. *Epistula ad Pisones*. In: AVELLAR, J.; BIANCHET, S.; MACIEL, B; MONTEIRO, D. (orgs). *Epistula ad Pisones: ed. bilíngue*. Belo Horizonte: Laboratório de Edição - FALE/UFMG, 2013. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/index.php?path=no1vol1julho2004.asp&title=Downloads>>. Acesso em: 29 jul. 2014.

HORACE. *Odes et épodes. Tome I*. Texte établi et traduit par François Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1954.

HYGIN. *Fables*. Texte établi et traduit par Jean-Yves Boriaud. Paris: Les Belles Lettres, 1997.

INGLEHEART, Jennifer. *Two thousand years of solitude: exile after Ovid*. New York: Oxford University Press, 2011.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: COSTA LIMA, Luiz (org). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2 ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 2002, pp. 105-118.

\_\_\_\_\_. O jogo do texto. In: ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Trad. de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996, pp. 303-339.

IVSTINIANVS. *Corpus iuris ciuilis*. Ed. P. Krueger; T. Mommsen. Berlin: Weidmannos, 1889.

JESI, Furio. *O mito*. Trad. de Lemos de Azevedo. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

JOLIVET, Jean-Christophe. *Allusion et fiction épistolaire dans les Heroïdes: recherches sur l'intertextualité ovidienne*. Rome: École Française de Rome, 2001.

LAIRD, Andrew. *The Ars Poetica*. In: HARRISON, Stephen (ed). *The Cambridge Companion to Horace*. New York: Cambridge University Press, 2007, pp. 132-143.

LUIZI, Aldo. *La culpa silenda* di Ovidio: nel bimillenario dell'esilio. In: NASCIMENTO, Aires A. & PIMENTEL, Maria Cristina C. M. S. (org.). *Ovídio: exílio e poesia*. Leituras ovidianas no bimilenário da "relegatio". Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2008, pp. 19-45.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 2003. 3v.

MACROBIUS. *Commentary on the Dream of Scipio*. Trans. William Harris Stahl. New York: Columbia University Press, 1952.

MARIOTTI, Scevola. *La carriera poetica di Ovidio*. In: \_\_\_\_\_. *Scritti di filologia classica*. Roma: Salerno Editrice, 2000, pp. 123-153.

MARTIAL. *Épigrammes. Livres I-VII*. Tome I. Texte établi et traduit par H. J. Izaac. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

MARTIAL. *Épigrammes. Livres VIII-XII*. Tome II. Texte établi et traduit par H. J. Izaac. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

MARTIN, F. *Les mots latins*. Paris: Hachette, 2008.

MASON, Hugh J. *The "Metamorphoses" of Apuleius and its Greek sources*. In: HOFMANN, Heinz (ed.). *Latin fiction: the Latin novel in context*. London and New York: Routledge, 2004, pp. 103-112.

McKEOWN, J. C. *Ovid "Amores" 3, 12*. In: CAIRNS, F. (org.). *Papers of the Liverpool Latin seminar*. Liverpool: Francis Cairns, 1979 (second volume), pp. 163-177.

MOMIGLIANO, Arnaldo. *Allien wisdom: the limits of hellenization*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993 [1971].

MORDINE, Michael J. “Sine me, liber, ibis”: the poet, the book and the reader in *Tristia* 1.1. *The Classical Quarterly*, Cambridge, vol. 60, n. 2, pp. 524-544, 2010.

MURPHY, Trevor. *Pliny the Elder’s Natural History: the empire in the Encyclopedia*. New York: Oxford University Press, 2004.

NICASTRI, Luciano. Ovidio e i posteri. In: GALLO, Italo & NICASTRI, Luciano (ed.). *Aetates Ovidianae: Lettori di Ovidio dall’Antichità al Rinascimento*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 7-25.

ONELLEY, Glória B. *A ideologia aristocrática nos Theognidea*. Niterói: Editora da UFF, 2009.

OVIDE. *L’art d’aimer*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1951.

OVIDE. *Les Amours*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

OVIDE. *Les Fastes. Tome I. Livres I-III*. Texte établi, traduit et commenté par Robert Schilling. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

OVIDE. *Les Fastes. Tome II. Livres IV-VI*. Texte établi, traduit et commenté par Robert Schilling. Paris: Les Belles Lettres, 1993.

OVIDE. *Lettere di eroine*. A cura di Gianpiero Rosati. Milano: BUR, 2008.

OVIDE. *Les Métamorphoses*. Texte établi par Georges Lafaye. Émendé, présenté et traduit par Olivier Sers. Paris: Les Belles Lettres, 2011.

OVIDIO. *Le tristezze*. A cura di Francesca Lechi. Milano: Rizzoli, 2012.

OVIDE. *Tristes*. Texte établi et traduit par Jacques André. Paris: Les Belles Lettres, 2008.

OVIDIO. *Tristia*. Trad. di Renato Mazzanti. Milano: Garzanti, 1999.

OVIDIO. *Poemas da carne e do exílio*. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OVID. *Tristia & Ex Ponto*. Translated by A. L. Wheeler. Revised by G. P. Goold. Loeb Classical Library 151. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

OVÍDIO. *Tristium*. Trad. de Augusto Velloso. Belo Horizonte: Tipografia Castro, 1940.

PAES, José Paulo. Introdução. In: OVÍDIO. *Poemas da carne e do exílio*. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 11-25.

PERNOT, Laurent. *La rhétorique dans l'Antiquité*. Paris: Le Livre de Poche, 2000.

PETRÔNIO. *Satyricon*. Trad. de Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

PÉTRONE. *Le Satiricon*. Texte établi et traduit par A. Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1950.

PETRONIUS, SENECA. *Satyricon. Apocolocyntosis*. Translated by Michael Heseltine, W. H. D. Rouse. Revised by E. H. Warmington. Loeb Classical Library 15. Cambridge: Harvard University Press, 1913.

PICHON, René. *Histoire de la littérature latine*. Paris: Hachette, 1897.

PINDAR. *Olympian Odes. Pythian Odes*. Edited and translated by William H. Race. Loeb Classical Library 56. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

PLINE LE JEUNE. *Lettres. Livres IV-VI*. Tome II. Texte établi et traduit par A-M. Guillemin. Paris: Les Belles Lettres, 1955.

PLÍNIO, o Velho. *Historia Natural*. Ed. de Josefa Cantó, Isabel Gómez Santamaría, Susana González Marín y Eusebia Tarriño. Madrid: Cátedra, Letras Universales, 2007.

PLINY. *Natural History*. Volume VIII: Books 28-32. Translated by W. H. S. Jones. Loeb Classical Library 418. Cambridge: Harvard University Press, 1963.

POLASTRI, Bárbara Elisa. *Um estudo do intertexto virgiliano no Culex*. Dissertação de Mestrado inédita. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 2013.

PRATA, Patricia. *Tristes II de Ovídio: um pedido a Augusto. Aisthe*, Rio de Janeiro, n. 4, pp. 38-53, 2009.

\_\_\_\_\_. *O caráter intertextual dos Tristes: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. Tese de Doutorado inédita. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. *O caráter alusivo dos Tristes de Ovídio: uma leitura intertextual do livro I*. Dissertação de Mestrado inédita. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 2002.

PROPÉRCIO. *Elegias de Sexto Propércio*. Organização e tradução de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte/São Paulo: Autêntica, 2014.

PROPERCE. *Élégies*. Traduction, introduction et notes par Maurice Rat. Paris: Garnier, 1931.

QUINTILIANO. Educação Oratória, livro décimo. Trad. de Antônio Martinez de Rezende. In: REZENDE, Antônio Martinez de. *Rompendo o silêncio: a construção do discurso oratório em Quintiliano*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, pp. 161-319.

QUINTILIAN. *The Orator's Education, Volume I: Books 1-2*. Edited and translated by Donald A. Russell. Loeb Classical Library 124. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

QUINTILIEN. *Institution oratoire. Tome IV. Livres VI et VII*. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1977.

RODRIGUES, Natália Vasconcelos. *Dido e a viagem náutica na Eneida e na Epístola 7 das Heroides*. Dissertação de Mestrado inédita. Fortaleza, Centro de Humanidades, UFC, 2015.

ROMANELLI, Rubens Costa. *Os prefixos latinos: Da composição verbal e nominal, em seus aspectos fonético, morfológico e semântico*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1964.

ROUSSEL, Déborah. Ovide et l'histoire dans les "Tristes" et les "Pontiques". In: GUILLAUMONT, François & LAURENCE, Patrick (ed.). *La présence de l'histoire dans l'épistolaire*. Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 2012, pp. 23-41.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 46-60.

SALVATORE, Armando. La "Metamorfosi" di Ovidio. In: GALLO, Italo & NICASTRI, Luciano (ed.). *Cultura poesia ideologia nell'opera di Ovidio*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1991, pp. 7-25.

SANDY, Gerald N. Apuleius' Golden Ass: from Miletus to Egypt. In: HOFMANN, Heinz (ed.). *Latin fiction: the Latin novel in context*. London and New York: Routledge, 2004, pp. 81-102.

\_\_\_\_\_. The tale of Cupid and Psyche. In: HOFMANN, Heinz (ed.). *Latin fiction: the latin novel in context*. London and New York: Routledge, 2004, pp. 126-138.

SANTOS, Luis Alberto Brandão & OLIVEIRA, Silvana Pessoa. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARAIVA, F. R. *Dicionário latino-português*. Rio de Janeiro: Garnier, 2006.

SENECA THE ELDER. *Declamations, Volume I: Controversiae, Books 1-6*. Translated by M. Winterbottom. Loeb Classical Library 463. Cambridge: Harvard University Press, 1974.

SHARROCK, A. *Seduction and repetition in Ovid's "Ars Amatoria" 2*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

*SILVAE RHETORICAE*. Coord. Gideon O. Burton, Brigham Young University. Disponível em: <<http://rhetoric.byu.edu>>. Acesso em: 24 abr. 2015.

SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2009.

STATIUS. *Silvae*. Edited and translated by D. R. Shackleton Bailey. Loeb Classical Library 206. Cambridge: Harvard University Press, 1928.

SUETÔNIO & AUGUSTO. *A vida e os feitos do divino Augusto*. Trad. de Matheus Trevizam, Paulo Sérgio Vasconcellos, Antônio Martinez de Rezende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SUETONIUS. *Lives of the Caesars, Volume II: Claudius. Nero. Galba, Otho, and Vitellius. Vespasian. Titus, Domitian. Lives of Illustrious Men: Grammarians and Rhetoricians. Poets (Terence. Virgil. Horace. Tibullus. Persius. Lucan). Lives of Pliny the Elder and Passienus Crispus*. Edited and translated by J. C. Rolfe. Loeb Classical Library 38. Cambridge: Harvard University Press, 1914.

TACITUS. *Agricola. Germania. Dialogue on Oratory*. Translated by M. Hutton, W. Peterson. Revised by R. M. Ogilvie, E. H. Warmington, Michael Winterbottom. Loeb Classical Library 35. Cambridge: Harvard University Press, 1914.

TÁCITO. *Diálogo dos oradores*. Trad. de Antônio Martinez de Rezende e Júlia Batista Castilho de Avellar. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

TEUFFEL, Wilhelm Sigismund. *Histoire de la littérature romaine*. Traduit par J. Bonnard et P. Pierson. Paris: Vieweg, 1880.

TIBULLE. *Élégies*. Texte établi et traduit par Max Pochont. Paris: Les Belles Lettres, 1955.

TOLA, Eleonora. “Sumque argumenti conditor ipse mei” (Tr. 5.1.10): la escritura como acto fundador de transcendencia en las “Tristia” de Ovidio. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, Aveiro, v. 5, pp. 73-82, 2003.

TREVIZAM, Matheus. *Poesia didática: Virgílio, Ovídio e Lucrécio*. Campinas: UNICAMP, 2014.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. Fingi(dores) de si mesmos: dores fingidas e reais na oratória romana. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, pp. 135-160, 2014.

\_\_\_\_\_. Esquecer Veyne?. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 7, n. 1, pp. 105-118, 2011.

\_\_\_\_\_. *Efeitos intertextuais na “Eneida” de Virgílio*. São Paulo: Humanitas, 2001.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: CATULO. *O cancionero de Lésbia*. São Paulo: Hucitec, 1991, pp. 11-34.

VENINI, Paola. La vecchiaia nel “De Senectute” di Cicerone. *Athenaeum*, Pavia, anno XLVIII, vol. XXXVIII, pp. 98-117, 1960.

VEYNE, Paul. *A elegia erótica romana: o amor, a poesia e o Ocidente*. Trad. de Milton do Nascimento e Maria das Graças Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* Trad. Horácio González e Milton Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIDEAU-DELIBES, Anne. *Les Tristes d’Ovide et l’élégie romaine: une poétique de la rupture*. Paris: Klincksieck, 1991.

VIRGÍLIO. *Geórgicas I*. Organização e tradução de Matheus Trevizam. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VIRGILE. *Géorgiques*. Texte établi et traduit par Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1956.

VIRGILE. *Énéide*. Livres I-VI. Texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Ballessort. Paris: Les Belles Lettres, 1974.

VOLK, Katharina. *Ovid*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010.

\_\_\_\_\_. *The poetics of Latin didactic*. Lucretius, Vergil and Manilius. Oxford: Oxford University Press, 2002.

WHEELER, Arthur Leslie. Introduction. In: OVID. *Tristia & Ex Ponto*. Translated by A. L. Wheeler. London and Cambridge: Loeb Classical Library, 1996, pp. VII-XXXVIII.

WILKINSON, L. P. *The Georgics of Virgil: A critical survey*. New edition, foreword and bibliography by Niall Rudd. Norman: University of Oklahoma Press, 1997.

WILLIAMS, Gareth. *Banished voices: readings in Ovid's exile poetry*. Cambridge: University Press, 2007. [1994]

\_\_\_\_\_. Ovid's exile poetry: *Tristia*, *Epistulae ex Ponto* and *Ibis*. In: HARDIE, Philip (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 233-245.

\_\_\_\_\_. Ovid's exilic poetry: worlds apart. In: BOYD, Barbara Weiden (ed.). *Brill's Companion to Ovid*. Leiden/Boston/Köln: Brill, 2002, pp. 337-381.