



A construção pronominal e a *recordatio* elegíaca: alusões textuais na produção poética de Ovídio

Douglas Gonçalves de Souza¹

DOI: <http://dx.doi.org/10.25187/codex.v5i1.10336>

Resumo:

Em muitos poemas elegíacos de Ovídio, o eu-lírico parece tomar consciência de sua existência literária, a partir de intertextos presentes na tradição romana. Em outros casos, a *persona* elegíaca aparenta (re)viver experiências próximas de sua realidade mítico-literária. Assim sendo, este estudo, por um lado, pretende descrever o modo como a construção pronominal [*ille* + substantivo] auxilia no desenvolvimento do eixo temático elegíaco da *recordatio*; por outro, à luz de postulados concernentes à arte alusiva e à intertextualidade, intenta demonstrar como tais retomadas textuais (externas) contribuem para a (res)significação (interna) dos poemas ovidianos.

Palavras-chave: marcador alusivo, *recordatio*, gênero elegíaco, Ovídio

Abstract:

In many elegiac poems by Ovid, the lyrical self seems to be aware of its literary existence, from the intertexts present in the Roman tradition. In other cases, the elegiac *persona* seems to (re)live experiences close to his/her mythical-literary reality. Thus, this study, on the one hand, intends to describe how the pronominal construct [*ille* + noun] assists in the development of the elegiac thematic axis of the *recordatio*; On the other hand, in the light of postulates concerning to the allusive art and intertextuality, it attempts to demonstrate how such textual (external) revivals contribute to the (internal) signification of Ovid's poems.

Keywords: allusive marker, *recordatio*, elegiac genre, Ovid

¹ Doutorando em Letras, na área de concentração em Estudos Linguísticos, pelo PLE-UEM; Mestre em Letras Clássicas com ênfase em Língua e Literatura Latina, pelo PPGLC-UFRJ; Mestre em Estudos da Linguagem, pelo PPGEL-UFF; Graduado em Letras (Português-Latim) pela UFF; Professor Auxiliar de Língua e Literatura Latina da Universidade Estadual de Alagoas; Líder do Grupo de Pesquisa "Camena: composições poéticas da Roma Antiga", cadastrado no CNPq.



As reflexões acerca das relações estabelecidas entre textos dos mais variados gêneros textuais e/ou literários já há muito interessam àqueles que tentam compreender e descrever os atos poéticos de reescrita e de renovação de modelos da tradição literária. Na Antiguidade Clássica, muitos foram os autores que descreveram o funcionamento do sistema literário latino por meio das noções de *imitatio* e de *aemulatio*. O poeta Horácio (65 a.C – 8 a.C), por exemplo, em sua *Arte Poética*, apresenta esses dois conceitos como aspectos basilares do fazer poético clássico, segundo os quais, ou se retoma uma tradição exatamente como ela é proposta, sem que haja uma cópia literal do texto copiado (*imitatio*) ou se cria, de modo semelhante a um modelo, uma obra que, comparativamente, supere o texto anterior (*aemulatio*). Nesse sentido, a obra literária, enquanto manifestação criativa e intelectual, inserida em um contexto mais amplo de arquétipos de texto e/ou de gênero, está sempre em constante relação de realização, de transformação ou de transgressão com outras obras com as quais dialoga. No que tange especialmente à tradição literária greco-romana, Conte & Barchiesi (2010) esclarecem que o texto literário antigo absorve e assimila outros textos, sobretudo, transformando-os.

A partir dessa perspectiva, entende-se que o sistema literário não é constante e homogêneo, pelo contrário, é dinâmico e se modifica a cada nova inserção de texto. As relações associativas desse sistema não podem ser observadas de modo estanque, mas sim com base em reformulações estruturais possibilitadas por cada novo texto, pois a cada nova inserção novas relações, novos diálogos intertextuais podem ser propostos, dependendo da receptividade, isto é, da competência desenvolvida pelo leitor. Não se deve, contudo, ignorar a noção de memória literária subjacente ao sistema literário. Por uma tradição histórica, saberes e modelos textuais são consolidados, construindo uma memória² literária e cultural que se torna “um arquivo de fatos e modelos imitáveis, ao mesmo tempo em que se torna a matriz de uma competência para estabelecer novos padrões de imitação” (REZENDE: 2010, p. 105).

Nesse sentido, o presente estudo expõe o modo como determinadas retomadas textuais auxiliam na manutenção e no desenvolvimento do *tópos* elegíaco da *recordatio*. Tendo como ponto

² Segundo Rezende, a forma verbal *memini* indica uma formação de *perfectum* e, “nessa condição, traduz as ideias de processo concluído, de fato consumado. No plano do sentido, o lembrar projeta-se para o passado, já que aí se funda a memória” (2010, p. 105).

de partida alguns poemas de Ovídio como as *Heroidum Epistulae* e os *Tristia*, explicita-se, por meio de um marcador alusivo (a construção pronominal), a tomada de consciência das personagens acerca de sua existência na tradição literária precedente. Como o marcador alusivo não funciona da mesma maneira em todos os casos aqui apresentados, estabelece-se um *continuum* escalar, no qual um polo indica a alusão com intertexto definido e o outro a alusão com intertexto indefinido. Para tanto, inicialmente, são apresentados alguns conceitos referentes à arte alusiva e à intertextualidade; em seguida, descreve-se a construção pronominal como elemento marcador da alusão textual; e, por fim, demonstra-se como tais projeções e associações textuais contribuem para a (res)significação dos poemas elegíacos de Ovídio.

***Imitatio*, arte alusiva e intertextualidade**

No contexto romano, os autores, por terem consciência de que sua literatura era quase sempre uma literatura “de segundo grau”³, estavam muito mais interessados propriamente em criar novas formas de narrar ou mesmo em destacar traços de histórias míticas não tão divulgados pela tradição helênica. Isso não significa dizer que a literatura latina era uma “cópia” servil da cultura grega; pelo contrário, ela destaca o aspecto emulativo dos autores latinos de inovar e adaptar histórias já contadas às suas questões contextuais particulares. Trata-se, portanto, de uma tradição poética que vive do mito, que não consegue conceber a narração de histórias de outro modo que não seja por meio de um mito já conhecido. De acordo com Bettini,

(...) quando Ovídio, mais uma vez, havia imaginado algo verdadeiramente singular, verdadeiramente “original”, que são as *Heroides* – como esquecer Ariadne, que na própria praia do seu abandono pensa em “escrever uma carta” ao pérfido Teseu? -, ele não pensou decerto em confiar a sua originalidade à invenção de novas histórias: simplesmente buscou recolocar em uma moldura singular, inesperada, uma quantidade de histórias já conhecidas. Aqui como lá, em suma, o empenho do autor está em reelaborar, em redizer de modo elegante, hábil e sugestivo uma quantidade de coisas que em geral já se sabe (BETTINI: 2010, p. 21).

A reelaboração de dado material mítico está atrelada, sem dúvida, à retomada de um modelo literário. Esse ato do fazer poético, em contexto romano, corresponde ao conceito de *imitatio*,

³ Como já afirma Vasconcellos (2001, p. 13), pautando-se nos versos de Horácio (*Ep.* II, 1, v. 156-157) sobre o domínio, no plano artístico, da cultura grega em relação à romana e a inserção daquela cultura no Lácio.

entendendo-se por imitação, em um primeiro momento, um ato de engrandecer a própria obra por meio de certa homenagem feita aos autores considerados dignos de citação. (Cf. PRATA: 2002, p. 31-32). O referido conceito, em Roma, é desenvolvido tanto nos domínios da retórica quanto nos domínios da poética, uma vez que, por um princípio didático, ao se observar um modelo de orador e/ou um modelo de poeta, se apreende o modo de fazer por meios práticos.

No campo da retórica, a imitação estava incluída dentre os três meios subjacentes aos cinco atos que constituíam as partes da arte oratória⁴. A noção de *imitatio* apresentada na *Rhetorica ad Herennium* – obra de autoria ainda discutível –, foi especificada por Cícero, em seu *De Oratore*, que impôs limites à imitação e criticou o ato de imitar sem reflexão. Segundo o orador romano, a imitação deveria estar pautada em uma seleção e em uma avaliação sobre o modelo, pois dele deveriam ser destacadas apenas as qualidades, isto é, o modelo não deveria ser retomado como exemplo em toda a sua completude⁵.

Já no âmbito do fazer poético, Horácio, que, em sua *Ars Poetica*, nome mais conhecido de sua *Epistula ad Pisones*, aborda assuntos como a teoria literária e o papel do escritor, não deixou de explicitar as características do referido procedimento literário. Dirigida aos filhos do cônsul Pisão e composta em forma de poema, a carta, que possui um cunho didático e “estabelece os princípios que norteiam a arte de escrever” (CARDOSO: 2003, p. 114), parece retomar a discussão aristotélica, propondo dois sentidos associados à *imitatio*: ou se cria um material novo, sem seguir um modelo propriamente, isto é, imita-se diretamente a natureza de modo coerente com o funcionamento dela; ou se recria um material a partir dos textos da tradição, ou seja, imita a natureza de modo indireto, através de outros autores que já o fizeram:

*Aut famam sequere aut sibi conuenientia finge
scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem,* 120
*impiger, iracundus, inexorabilis, acer
iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.
Sit Medea ferox inuictaque, flebilis Ino,
perfidus Ixion, Io uaga, tristis Orestes.
Siquid inexpertum scaenae committis et audes* 125
*personam formare nouam, seruetur ad imum
qualis ab incepto processerit et sibi constet.
Difficile est proprie communia dicere; tuque
rectius Iliacum carmen deducis in actus*

⁴ Cf. *Rhetorica ad Herennium*, I, 3.

⁵ Cf. CÍCERO, *De Oratore*, II, 90-92.

quam si proferres ignota indictaque primus. 130
Publica materies priuati iuris erit, si
non circa uilem patulumque moraberis orbem,
nec uerbo uerbum curabis reddere fidus
interpretis nec desilies imitator in artum,
unde pedem proferre pudor uetet aut operis lex. 135
(HORÁCIO, *Ars Poetica*, vv. 119-135)⁶

Segue, ó escritor, a tradição ou imagina caracteres bem apropriados: se acaso repuseres em cena o glorioso Aquiles, fá-lo activo, colérico, inexorável e rude, que não admita terem sido criadas as leis também para ele e nada faça que não confie à força das armas. Que Medeia seja feroz e indomável, Ino chorosa, Ixíon pérfido, Io errante e Orestes triste. Mas se algo de original quiseses introduzir, ousando conceber em cena nova personagem, então que ela seja conservada até o fim como foi descrita de início e que seja coerente.

É difícil dizer com propriedade o que não pertence à tradição: melhor farás se o carne de Ílion em actos trasladares em vez de proferires, pela primeira vez, factos inéditos e desconhecidos.

Matéria a todos pertencente será tua legítima pertença, se não ficares a andar à volta no caminho trivial, aberto a todos, e tão-pouco procurarás, como servil intérprete, traduzir palavra por palavra, nem entrarás, como imitador, em quadro muito estreito de onde te impedirão de sair a timidez e a economia da obra.

Desse modo, o poeta propõe duas possibilidades de articulação do escritor com a matéria a ser narrada e aconselha, a partir de níveis de dificuldade, que primeiro se exercite em relação aos textos da tradição e que, somente depois, se elabore ou se desenvolva fatos desconhecidos “imitando diretamente a natureza”. A relação entre escritor e modelo imitado, para Horácio, deve possibilitar novas leituras com base no componente criativo do escritor acerca do material verbal e referencial. É próprio dessa relação o aspecto competitivo identificado de maneira intencional na figura do escritor/autor, que tenta se igualar ou mesmo superar o modelo copiado (noção de *aemulatio*). Em sua epístola I, 19, o poeta desenvolve ainda mais sua concepção de *imitatio*, ressaltando a capacidade criativa, como um traço comum a bons escritores⁷. Nessa carta, a única do primeiro livro dedicada a assuntos exclusivamente literários, Horácio destaca o sentimento duplo em relação à imitação: desgosto (náusea) e prazer. Como enfatiza Russel (1979, p. 2), o poeta romano ataca os imitadores, chamando-os de “bandos de escravos” (*seruom pecus*): esse ataque não se dá em razão do ato de copiar, mas por se ter imitado aspectos superficiais do modelo.

Por outro lado, Quintiliano, em sua *Institutio Oratoria*, não associa a imitação a um processo verificável na natureza, mas sim a concebe como uma tarefa própria da mente humana. Trata-se de

⁶ Os textos latinos da *Ars Poetica* utilizados neste artigo estão presentes na edição da Fundação Calouste Gulbenkian, cuja tradução é de responsabilidade de M. R. Rosado Fernandes (2012, p. 122-124).

⁷ Cf. HORÁCIO, *Epistulae*, I, 19, 12-34.

um mecanismo que permite aperfeiçoar e desenvolver não só a criação intelectual, mas também a artística. Nesse sentido, a imitação é uma ferramenta indispensável em sua concepção de um bom orador. Referindo-se à noção de imitação na Antiguidade, Rezende esclarece que

(...) no campo da criação intelectual, seja a arte literária ou a retórica, a imitação de outros artistas é reconhecida como mecanismo de aprimoramento, de evolução da arte. Vale notar que a imitação de um outro artista representa uma nova dimensão da criação, um estágio diferente do processo, sobretudo se considerarmos que essa arte transcende ao que pode ser simplesmente a imitação da natureza. Nos domínios da arte, acontece a imitação da criação, ao invés da imitação da criatura. Especialmente em Quintiliano privilegia-se a imitação do processo de criação, ao invés da imitação do discurso pronto (2010, p. 109-110).

Não há em Quintiliano uma caracterização direta do indivíduo responsável pela imitação. Há apenas a descrição do processo da imitação. Não obstante, ao se explicitar que somente as qualidades de determinado modelo devem ser imitadas, destaca-se a capacidade intelectual de quem imita, ao perceber os traços positivos de seu modelo. Em outras palavras, escolher um modelo a partir de suas qualidades já indica certa competência de quem imita, posto que tal escolha está pautada no reconhecimento valorativo do estilo e dos recursos utilizados pelo modelo.

Russel (1979, p. 12) cita também uma passagem retirada das *Suasoriae* de Sêneca, *maior*, com o objetivo de destacar outro aspecto concernente à *imitatio*:

non subripiendi causa sed palam mutuandi, hoc animo ut uellet agnosci
(SÊNECA, MAIOR, *Suasoriae*, III, 7)⁸.

não para tomar às escondidas, mas para tomar de empréstimo publicamente, com este propósito (mesmo) de que quisesse ser reconhecido⁹.

Ao ressaltar a intenção do reconhecimento inerente ao ato imitativo, Sêneca, *maior*, insere nesse processo a figura do leitor/ receptor do texto. É o leitor o único capaz de reconhecer a relação entre modelo imitado e nova composição. Sem a percepção do leitor, o mecanismo perde sua funcionalidade. Dessa maneira, o autor também traz à baila o perfil de público receptor das obras literárias no contexto da Antiguidade. Se o reconhecimento do ato é responsabilidade do leitor/ receptor, esperava-se que este fosse dotado de um acervo de conhecimento amplo e diversificado a

⁸ O texto latino foi retirado do trabalho de Russel (1979). Ali ainda são indicadas diversas passagens de autores latinos que abordam a questão da *imitatio*.

⁹ Quando o nome do tradutor não for indicado, a tradução está sob a responsabilidade do autor deste artigo.

ponto de, ao se deparar com um texto, identificar seu modelo na tradição literária antecedente e verificar o efeito de sentido produzido por essa rede de conexões.

A imitação, por conseguinte, pode ser caracterizada como um processo que leva em consideração, no mínimo, dois elementos, o modelo e a composição. A relação entre esses dois elementos, correspondentes, respectivamente, à tradição e à inovação, pautada na interação de uma composição textual subjetiva com o sistema literário que a cerca, tanto destaca o valor atribuído ao modelo (reconhecimento valorativo) quanto particulariza a nova composição por uma rede de relações, em que se evidenciam semelhanças e diferenças.

Deve-se, portanto, estabelecer distinção entre dois tipos de reconhecimento imanentes à *imitatio*: o reconhecimento (valorativo) do autor e da nova composição na eleição de um modelo a ser copiado e o reconhecimento do leitor em captar esse movimento do autor na nova composição em direção ao modelo imitado. No que tange ao reconhecimento dado ao modelo, vale ainda resgatar o valor moral dos romanos conhecido como *mos maiorum*, isto é, como aponta Pereira, a ideia de se “viver comum à tradição, no sentido da observância dos costumes dos antepassados” (1999, p. 347). Seguir os antepassados significa atribuir *auctoritas* ao elemento primitivo, ao *pater familias*. Nesse sentido, conforme frisa Vasconcellos, “as tendências estéticas da *imitatio* e da arte intertextual vão perfeitamente ao encontro das coordenadas dessa cultura permeada pelo culto dos arquétipos da comunidade” (2001, p. 37).

Em contexto atual, o termo *imitatio* possibilita interpretações equivocadas por poder ser confundido com o ato de plágio ou por ser entendido como mera imitação, resultante da ausência de “engenho” do escritor, como demonstra Prata (2007, p. 19). Além disso, o termo focaliza principalmente a produção do texto, isto é, o ato de compor do autor frente ao modelo copiado, levando, pois, em consideração apenas uma parte do fenômeno. Ao destacar outros aspectos próprios da relação entre textos, e não só entre textos poéticos, uma vez que a noção é expandida também para outras esferas (música, pintura, arquitetura), Pasquali (1968)¹⁰ passa a considerar a expressão “*Arte allusiva*” mais coerente para denominar o processo imitativo de composição.

Em seu artigo, que legitimou a citada expressão, o autor destaca a figura do leitor “competente” como elemento fundamental para que as alusões possam produzir o efeito desejado nas redes de significações decorrentes das relações entre textos. Como comenta Prata, “as alusões

¹⁰ O ensaio “*Arte Allusiva*” de Pasquali foi publicado originalmente no ano de 1942.

pressupõem a presença de um leitor que seja capaz de identificá-las para entrarem em funcionamento, pois, somente por intermédio dele, conseguirão produzir o efeito desejado – remeter o leitor ao texto evocado” (2002, p. 32). Pasquali também dá um passo além da tradição filológica alemã ao explicitar que é inseparável do processo de imitação a criação de sentidos. Não se trata apenas de localizar uma passagem do texto evocado, mas de observar como essa transposição articula novas significações de acordo com novos contextos.

A crítica feita a Pasquali recai, no entanto, sobre a ênfase dada à intencionalidade do autor. Dado o contexto de produção dos textos antigos e o estado fragmentário em que muitos textos chegaram à atualidade, deve-se destacar a impossibilidade de se construir discursos fundados sobre a psicologia individual. Conte & Barchiesi (2010), ao separarem a intencionalidade do autor da intencionalidade presente no texto, põem em discussão a figura do autor. Os referidos autores compreendem a literatura da Roma Antiga como um *sistema* cujo núcleo vital centra-se na concepção de tradição. Assim, todo ato poético é entendido, desse modo, como sendo dialógico, visto que, ao se inserir nesse sistema, o texto estabelece uma relação de reafirmação ou de negação com a tradição a ele precedente:

Todo texto literário configura-se então como absorção e assimilação de outros textos, sobretudo como transformações daqueles (este nos parece o momento mais importante na intertextualidade: a transformação). De fato, uma obra pode ser lida somente em conexão com outros textos ou contra eles. A intertextualidade é a dimensão em que se atravessa da “produção do texto por meio dos textos” à recepção orientada. Nessa perspectiva, o destinatário que se aproxima do texto – leitor ou imitador, que é também um tipo de leitor – já é ele mesmo uma pluralidade de outros textos, e também de códigos (reside aqui o que denominamos a cultura de um autor, e de um leitor). A intertextualidade, então, longe de ser um curioso efeito de eco, define a condição mesma da legibilidade literária. De fato, não se captam o sentido e a estrutura de uma obra senão em relação a modelos, eles mesmos produtos de uma longa série de textos de que são, de certo modo, a constante. Fora desse sistema, a obra literária é não-natural: a sua percepção pressupõe uma “competência” na decodificação da linguagem literária, que tem como condição a prática de uma multiplicidade de textos (CONTE; BARCHIESI: 2010, p. 94-95).

Tal percepção de que um texto é composto por uma multiplicidade de outros textos com os quais se relaciona diretamente está fundamentada nos conceitos de dialogismo e de polifonia propostos por Mikhail Bakhtin especialmente em seu *Problemas da poética de Dostoiévski*. O autor concebe, segundo Fiorin, o dialogismo como um “modo de funcionamento real da linguagem, é o

princípio constitutivo do enunciado. Todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado. Portanto, nele ouvem-se sempre, pelo menos, duas vozes” (2016, p. 27). Já em relação à noção de polifonia¹¹, Bakhtin a apresenta, por meio de uma análise poética dos romances de Dostoievski, como uma estratégia discursiva em que se apresentam múltiplas vozes sem que elas sejam orientadas pela voz do autor. Trata-se de vozes plenivalentes¹², que não dependem do ponto de vista do autor.

Com o desdobramento da concepção de polifonia, surge a noção de *intertextualidade*. O termo foi utilizado pela primeira vez por Julia Kristeva em seu ensaio “A palavra, o diálogo e o romance”¹³. Ao compreender que “todo texto se constrói como mosaico de citações” (2012, p.142), a autora ora retoma diretamente os postulados bakhtinianos, ora os expande como procedimentos analíticos no campo da teoria literária. De acordo com esse viés teórico, se o sujeito não é unívoco, a natureza do enunciado é dialógica. O texto é o local onde o enunciado está manifestado e se apresenta, em sua materialidade, em decorrência de ser um conjunto de signos¹⁴. Comentando a teoria bakhtiniana, Fiorin entende a intertextualidade como um tipo composicional de dialogismo, “em que há no interior do texto o encontro de duas materialidades linguísticas, de dois textos” (2016, p. 58).

Por essa perspectiva, a noção de intertextualidade abrange não só as noções de *arte alusiva* e de *imitatio*, apresentadas por Conte & Barchiesi (2010, p. 93) respectivamente como a atividade cooperativa do leitor que o texto prevê e a transformação dos modelos operada pelo autor, mas também, para além dos estudos clássicos, incorpora toda relação estabelecida entre textos, sejam eles literários ou não, escritos ou multimodais.

Fowler (2000) entende que os sentidos de dado texto são provenientes da relação entre esse mesmo texto e o sistema no qual se insere. Para ele, não há uma única matriz geradora que abarque todas as possibilidades de significação. Como destaca Cesila, ao comentar o texto do autor, “um intertexto não está no sistema, esperando para ser ativado na leitura, mas no ponto de recepção, no

¹¹ A noção de polifonia é inspirada na sobreposição de vozes que ocorre em dada composição musical – como bem demonstra a sinfonia para teclado *Invenção a 3 vozes, n° 1* de Johann Sebastian Bach, com contrapontos em três partes (ou vozes).

¹² Ver BAKHTIN: 2002, p. 4.

¹³ In: KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad.: Lucia Helena França Ferraz. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 139-168.

¹⁴ Cf. FIORIN: 2016, p. 57.

leitor, de quem depende considerar ou não intertextual a relação e captar os possíveis significados que ela traz para o texto que faz a referência” (2008, p. 43).

No amplo campo de investigação da intertextualidade, Conte & Barchiesi (2010, p. 100), estabelecem algumas diretrizes no que tange ao processo imitativo e às suas propriedades funcionais. Para os autores, o leitor pode captar as relações entre o texto e o seu modelo de duas maneiras distintas, por meio do que denominam Modelo-Exemplar e Modelo-Gênero. No primeiro caso, o modelo é utilizado como exemplar, fonte da cópia e da citação. Do Modelo-Exemplar, são feitas retomadas pontuais: “são ‘palavras’ individuais pontualmente imitadas (citadas ou transformadas)” (2010, p. 100). Já no segundo caso, o modelo é tratado não como exemplar, mas como uma “matriz geradora”. Nesse caso, “o que realmente se imita são estilos, convenções, normas, gêneros. Imitar um texto, então, pressupõe que em via preliminar se constitua um modelo de gênero” (2010, p. 101). No primeiro caso, há um texto concreto e dele são imitadas palavras, construções etc. No segundo caso, há um conjunto de traços, uma “estrutura geradora”¹⁵.



Quadro 1: Propriedades funcionais nas relações intertextuais

Por outro lado, Barchiesi, por exemplo, confessa não ser tão simples negar a figura do autor, pois “toda alusão, quando detectada, implica um olhar para a produção do texto e para a figura do autor. Negar intencionalidade não significa ser capaz de excluir esse olhar para a produção do texto” (2001, p. 142). Desse modo, em conformidade com Conte & Barchiesi (2010), pode-se perceber que o ato intencional, independente da figura do autor, está marcado na materialidade linguística.

Com base nessas especificidades, bem particulares do fazer poético da Antiguidade Clássica, Bauks afirma que os estudiosos de textos antigos “atraídos por uma abordagem histórico-crítica têm

¹⁵ À noção de Modelo-Gênero corresponde o conceito de *arquitectualidade* proposto por Gérard Genette (1982, p. 07), segundo o qual se refere “(...) o arquitecto ou, se se prefere, a arquitectualidade do texto (...) isto é, o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – de que depende cada texto particular” (*Apud* VASCONCELLOS: 2001, p. 41).

mais problemas com a intertextualidade do que os estudiosos da literatura moderna, porque aqueles necessitam integrar (ao estudo) várias particularidades das culturas antigas” (2013, p. 28-29).

Também por essa razão, Vasconcellos restringe a noção de intertextualidade “à incorporação de um ou mais texto por outro” (2007, p. 251). Desse modo, entende-se aqui o fenômeno da relação entre textos (ou *intertextualidade*) como uma área mais vasta em que se insere o procedimento da *arte alusiva*. O pesquisador brasileiro ainda, ao definir esse procedimento como “técnica de composição que ativa possibilidades interpretativas a partir da evocação de outros textos no palimpsesto que é a obra” (2007, p. 258), associa-o à noção de intertextualidade implícita tal como proposta por Koch (2008, p. 30):

Tem-se a intertextualidade implícita quando se introduz, no próprio texto, intertexto alheio, sem qualquer menção explícita da fonte, com o objetivo quer de seguir-lhe a orientação argumentativa, quer de contraditá-lo, colocá-lo em questão, de ridicularizá-lo ou argumentar em sentido contrário. (2008a, p. 30)

Vasconcellos ainda esclarece que “embora sempre implícitas no sentido de que não indicam suas fontes claramente, as alusões que encontramos nos poetas latinos poderiam ser divididas em alusões com marcadores alusivos e sem marcadores alusivos” (2007, p. 259).

Os marcadores alusivos: a construção pronominal

Compreende-se a intertextualidade como uma relação entre textos reais, ou mesmo como a “presença num texto de outro(s) texto(s) por ele evocado(s) e integrado(s) para produzir significação” (VASCONCELLOS: 2001, p. 33). E, além disso, a alusão passou a ser entendida como “uma das engrenagens do mecanismo intertextual: o processo intertextual é posto em movimento quando o leitor o aciona pelo ato de aludir” (PRATA: 2007, p. 45).

Observar elementos que servem de âncora, na materialidade textual, para as relações projetadas no sistema literário, não evidencia uma intenção particular do autor, mas sim revela uma intencionalidade na obra de rivalizar com o modelo imitado. Os marcadores alusivos longe de estarem ativados na composição, funcionam, na verdade, como uma pista textual a partir da qual se estabelece uma relação entre textos da tradição, pista essa que só pode ser identificada por meio do leitor e de seu conhecimento acerca do universo literário que o cerca. Vale salientar que, embora

esse marcador permita recuperar determinado intertexto, nem sempre é sinal de compatibilidade na direção da orientação argumentativa. Segundo Vasconcellos,

(...) a noção de marcadores alusivos não implica em [sic] ver intencionalidade do autor ou alguma espécie de controle sobre a recepção. Trata-se de uma marca textual, um elemento na estrutura do texto, que *pode* lançar o leitor no universo do outro texto, incitando-o a extrair, a partir disso, comparações e efeitos de semelhança e contraste entre os dois contextos (2007, p. 259).

Diferentemente de Wills (1996) que estava preocupado apenas em detectar a alusão e nos mecanismos que os leitores utilizam para reconhecer ou mesmo criar a alusão, Vasconcellos (1999, *apud* PRATA: 2002, p. 36-39; 2001) está interessado na consequência do ato de reconhecer uma alusão, isto é, nos efeitos de sentido daí decorrentes. Para tanto, apresenta uma série de estratégias alusivas próprias de Virgílio e de outros autores da literatura latina, que possibilitam as associações textuais. Expõem-se aqui tais procedimentos e seus referidos exemplos, com a tradução do referido autor.

MARCADORES ALUSIVOS (VASCONCELLOS)	
1. Evocações dos sons de uma palavra do original grego, de sentido diverso:	arma ("as armas") - primeira palavra da <i>Eneida</i> ἄνδρα ("o homem") - primeira palavra da <i>Odisseia</i>
2. Evocação do ritmo de uma sequência "marcada" excepcional:	arma uirumque cano (início da <i>Eneida</i>) – [troqueu- anfibráco- iambo] μῆνιν ἄειδε, θεά (início da <i>Iliada</i>) – [troqueu - anfibráco - iambo]
3. Marca morfológica:	<i>Virum mihi, Camena, insece uersutum</i> (Lívio Andrônico, <i>Odisia</i> , v. 1) - "Canta-me, Camena, o homem versátil" ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον (<i>Odisseia</i> I, v. 1)
4. Incorporação de todo um verso ou parte de um verso sem modificação:	hoc opus, hic labor est (<i>Eneida</i> VI, v. 129) "este é o trabalho, este é o afã!" Apropriado por Ovídio em sua <i>Arte de Amar</i> I, 453

<p>5. Fusão de dois (ou mais) originais:</p>	<p><i>Lenta salix</i> (<i>Bucólicas</i> III, v. 83 e V, v. 16)</p> <p><i>purpureus ueluti cum fios succisus aratro languescit moriens lassoue papauera collo demisere caput pluuiā cum forte grauantur.</i> (<i>Eneida</i> IX, vv. 435-437)</p> <p>"Como a flor purpúrea, cortada pelo arado, esmorece, ao morrer, ou papoulas de fatigadas hastes vergam a cabeça quando porventura se curvam ao peso da chuva".</p> <p><i>Illa solo fixos oculos auersa tenebat, nec magis incepto uultum sermone mouetur quam si dura silex aut stet Marpesia cautes.</i> (<i>Eneida</i> VI, vv. 469-471)</p> <p>"Ela, desviando-se, mantinha os olhos fixos no chão, e seu rosto não se deixava comover por aquelas palavras mais do que se fosse dura rocha ou mármore do Marpeço".</p> <p><i>Illa solo fixos oculos auersa tenebat, nec magis incepto uultum sermone mouetur quam lentae salices lassoue papauera collo.</i> (<i>Satiricon</i>, CXXXII)</p> <p>"Ela, desviando-se, mantinha os olhos fixos no chão, e seu rosto não se deixava comover por aquelas palavras mais do que flexíveis salgueiros ou papoulas de fatigada haste".</p>
<p>6. Fórmulas alusivas:</p>	<p><i>memini</i> ("eu me lembro"); <i>fama est</i> ("é fama"); <i>dicitur</i> ("é dito"); <i>dicebam</i> ("diziam")</p>

Quadro 2: Marcadores alusivos, conforme Vasconcellos (1999, 2001)

Além desses recursos que vão desde aspectos rítmicos e sonoros até estratégias de citação mais direta, como por exemplo, a repetição de um verso inteiro, Vasconcellos (2001) ainda considera outros procedimentos textuais como estratégias alusivas na *Eneida*, utilizando a nomenclatura de Gérard Genette:

- a) Paratextualidade: “referência que certos elementos marginais ao texto (título, subtítulo, nomes de capítulo, prefácio, etc.) fazem a um outro texto, como ocorre com o título da épica virgiliana” (PRATA: 2002, p. 38);
- b) Intratextualidade: “concebida como a evocação, no curso de uma obra, de passagens da mesma obra: alusão interna, portanto” (VASCONCELLOS: 2001, p. 130);

- c) Autotextualidade: “consiste na autocitação, isto é, na evocação, em dada obra, de uma passagem de outra obra do mesmo autor” (VASCONCELLOS: 2001, p. 148).

Wills (1996, p. 30-37) apresenta dois tipos de marcadores alusivos: os externos e os internos. Ele chama de marcadores externos palavras e expressões do tipo *dicitur, fertur, ut fama est, ut mihi narratur, recordor, refero, repeto, memini, nunc, olim, quondam* etc., que atraem a atenção do leitor para a alusão, mas diferentemente dos demais marcadores, sem se utilizar do conteúdo ou da forma do texto-modelo, por isso mesmo denominados externos ao texto. Como destaca Cesila, “são termos que trazem por si só ideias relacionadas à memória, tradição, antiguidade, recorrência e que, por isso, indicam que um intertexto pode estar em jogo” (2008, p. 62). Já os marcadores internos seriam mais diversificados, posto que estão inseridos no texto-fonte. Além disso, ao tratar da repetição das palavras, o autor leva em consideração a função gramatical e a posição das palavras para propor dois tipos de repetição. Com tais critérios, chega-se à seguinte subdivisão: termos idênticos do ponto de vista morfológico x variações morfológicas; e usos de determinada forma no interior dentro de uma mesma unidade de frase x usos que transcendem o limite da frase. Nomeando cada uma dessas possibilidades, o autor propõe o quadro abaixo (p. 11), com os respectivos exemplos:

	Formas Idênticas	Formas Diferentes
Dentro da Unidade Frasal	<i>geminção</i>	<i>polyptoton</i>
Além da Unidade Frasal	<i>paralelismo</i>	<i>modificação</i>

Quadro 3: Estratégias alusivas com base em repetição de palavras (WILLS: 1996, p.11)

Exemplo das Estratégias Alusivas por Repetição de Palavras	
<i>geminção</i>	<i>Ite meae, felix quondam pecus, ite capellae</i> (Virg. <i>Ecl.</i> I, v. 74)
<i>polyptoton</i>	<i>reges regumque triumphi</i> (Ov. <i>Am.</i> I, 15, v.33)
<i>paralelismo</i>	<i>sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat</i> (Virg. <i>En.</i> lii, v. 490)
<i>modificação</i>	<i>ille etiam liquidis palmas ubi lauerat undis, unda fluens palmis Danaen aludere posset</i> (Ov. <i>Met.</i> XI, vv. 116-117)

Quadro 4: Exemplos com base em repetição de palavras (WILLS: 1996, p. 11-13)

Já Hinds (1998) propõe a separação dos marcadores alusivos pelo nível de integração deles no texto. Os marcadores menos integrados são aqueles que sinalizam uma intervenção externa ao contexto narrativo (p. 3). Como bem destaca Prata, “Hinds utiliza a expressão '*Alexandrian footnote*', cunhada por David Ross, para caracterizar esse tipo de marcador, já que ele esclarece, retoma, reflete e amplia o conhecimento do texto, ao remeter o leitor a outros textos” (2002, p. 39). Esses sinalizadores são mais indefinidos e apenas evidenciam a existência desse sistema literário, são eles: *dicitur*, *fama est*, *ferunt*. Há outros marcadores mais sutis que poderiam passar despercebidos aos olhos do leitor. São considerados mais integrados aos textos por serem mais definidos e não aludirem diretamente a contextos exteriores à narrativa.

Como se pode observar, não há uma equivalência direta entre os chamados marcadores externos e os sinalizadores menos integrados e entre os marcadores internos e sinalizadores mais integrados. Hinds (1998) apresenta como exemplo de marcador mais integrado ao texto a forma verbal *memini* (*Fasti* III, 473) utilizada por Ovídio no episódio de Ariadne, que se lembra de ter sido abandonada por Teseu. Uma vez que a alusão está vinculada à memória da personagem, o autor considera que o sinalizador indica conteúdo interno ao texto. A referida forma verbal aponta para o intertexto de Catulo, no *carmen* LXIV, em que também se abordam as lamentações de Ariadne, ao se perceber abandonada por Teseu. O mesmo marcador é apontado por Wills (1996), mesmo que não haja referência direta ao episódio mítico, como um indicador externo de alusão.

No que tange a construção pronominal por ora apresentada, dados os seus variados padrões funcionais, a mesma não pode ser categorizada objetivamente nem como um marcador externo, nem como um marcador interno de alusão. A natureza sintagmática da construção pronominal exige a presença de, no mínimo dois elementos, que, em linhas gerais, se caracterizam por estabelecer ligação externa (pronome) e recuperar apropriações semânticas internas (substantivo) ao texto. A construção pronominal é formada de modos distintos, conforme a identificação direta ou indireta do intertexto. Na primeira posição da construção, normalmente, aparece o pronome demonstrativo de terceira pessoa *ille*, *illa*, *illud* – por isso mesmo denominada construção pronominal. De acordo com Huerta (2009), o pronome demonstrativo *ille* apresenta o uso dêitico e o uso fórico:

En su uso dêitico, *ille* es el pronombre del alejamiento físico en el espacio, en tempo y también, como hemos visto, en el discurso. (...) En su uso fórico, y sin duda como consecuencia de su valor de alejamiento, remite con frecuencia a algo conocido o recordado, pero no necesariamente presente en el

discurso. (...) Pero *ille* expresa también referencia textual, concurriendo con *is* (HUERTA, 2009, p. 277).

Quando o intertexto é definido, isto é, pode ser identificado por meio de um episódio mítico já trabalhado na tradição literária precedente ao texto, acompanhando o pronome, aparece um substantivo com carga semântica temporal ou espacial, geralmente um termo já utilizado no intertexto. Desse modo, o pronome segue a descrição gramatical apresentada anteriormente: indica/aponta para uma distância física e/ou espacial fundindo realidade extralinguística e realidade literária (função dêitica); retoma um ponto do mito presente na tradição literária (fórica); e entendida a literatura como um *continuum*, anaforicamente, volta-se para o mesmo episódio mitológico tratado pelo texto precedente.

Por outro lado, quando o intertexto é indefinido, ou seja, não é passível de recuperação direta na tradição literária latina que antecede o texto, em concordância morfossintática com o pronome, está um termo que indique atividade empírica sensorial e/ou memorialística. Como não é possível recuperar um termo do intertexto, justamente porque esse intertexto pode não ser facilmente identificado, por meio de uma transposição metafórica, o eu-lírico coloca-se no lugar de determinada personagem mitológica, e desse lugar, sente, vê, ouve ou recorda algo da mesma forma que a personagem mitológica vivenciou em sua narrativa lendária.

É importante frisar que a construção pronominal na produção poética de Ovídio está associada ao eixo temático elegíaco da *recordatio* (Cf. GONÇALVES, 2016, p. 98). Por meio desse eixo temático, a *persona* poética relembra eventos passados de sua história e revive, em contexto elegíaco de lamentação, os transtornos desse passado no presente.

A *recordatio* elegíaca e as (res)significações textuais

A *recordatio* é um dos eixos temáticos que auxiliam no desenvolvimento da *lamentatio* elegíaca, na produção poética de Ovídio. Diante da situação de sofrimento da *persona* poética, recordar significa voltar ao estado em que a vida estava em harmonia, em equilíbrio. São diversificadas as situações de sofrimento que geram as lamentações. Tal afirmação baseia-se no pressuposto de que o discurso lamentoso só surge em situações de não plenitude do indivíduo, ou seja, é decorrente da insatisfação humana. Nos lamentos, há a exposição de que a vida não deveria

ser como está. Metaforicamente – para usar uma imagem trabalhada por Ovídio – o indivíduo toma consciência do $\chi\acute{\alpha}\omicron\varsigma$ que se estabelece tanto em seu interior quanto em suas relações. A lamentação dá voz ao sofrimento, é uma externalização.

Desse modo, a *lamentatio*, na poesia elegíaca de Ovídio parece assim se manifestar:

	Eixo Temático	Tipo de Elegia	Exemplo de Ovídio
<i>Lamentatio</i>	Morte	elegia fúnebre	Ex.: <i>Amores</i> , III, 9
	Dano	elegia de exílio	Ex.: <i>Tristia</i> , V, 1
	Amor	elegia amorosa	Ex.: <i>Heroides</i> , XV

Quadro 5: A *lamentatio* e a poesia elegíaca de Ovídio, conforme Gonçalves (2016, p. 62)

Para a demonstração do funcionamento da construção pronominal foram selecionados quatro fragmentos dos poemas elegíacos de Ovídio *Heroides* e *Tristia*. A *lamentatio*, portanto, se desenvolve respectivamente tanto a partir do abandono do amado (relacionada ao eixo temático do amor), como também a partir do desterro do poeta no poema que é considerado, muitas vezes, autobiográfico. Compõem o *corpus* deste estudo as epístolas II - Filis a Demofonte, VII – Dido a Eneias e X – Ariadne a Teseu, nas *Heroides*, e a terceira elegia do primeiro livro dos *Tristia*. Metodologicamente, os fragmentos textuais estão distribuídos entre dois polos de um *continuum*, que indicam respectivamente o intertexto definido e o intertexto indefinido. São também observadas as orientações metodológicas de Vasconcellos no que tange ao estudo de base intertextual, segundo o qual,

convencer de que uma leitura é pertinente é organizar numa narrativa elementos do texto de forma a configurar um sentido que não esteja em contradição com aqueles elementos e com o conjunto da obra. Entre os filólogos, as leituras deverão estar amparadas na solidez de leitura da língua antiga em que o texto é escrito, no conhecimento de convenções genéricas, etc., de tal forma que uma interpretação que nesse campo pretenda ter aprovação deverá montar um percurso crítico de tipo bem definido (utilizando, certo tipo de discurso metalinguístico, o amparo de textos trazidos para o confronto, etc.) (VASCONCELLOS:2007, p. 244)¹⁶.

¹⁶ Conte critica os estudos que têm abusado do método intertextual, forçando leituras improváveis (CONTE: 2014).

• Exemplo 1 – Intertexto Definido (A)

Texto de Ovídio

*Illa dies nocuit, qua nos declivae sub antrum
Caeruleus subitis compulit imber aquis.
Audieram uocem; nymphas ululasse putavi;
Eumenides fatis signa dedere meis.
(Her., VII, v. 93-96)¹⁷*

Foi nefasto aquele dia, em que para debaixo de uma gruta em declive
Nos impeliu, com súbitas águas, uma chuva cerúlea.
Havia escutado uma voz: achei que as ninfas tinham uivado;
As Eumênides deram os sinais do meu destino.

Intertexto: Virgílio

*Speluncam Dido dux et Troianus eandem
deueniunt. Prima et Tellus et pronuba Iuno
dant signum; fulsere ignes et conscius aether
conubiis, summoque ulularunt uertice nymphae.
Ille dies primus leti primusque malorum
causa fuit (...) (En., IV, v. 165-170)¹⁸*

Dido e o caudilho troiano se acolhem à mesma caverna.
A própria Terra e depois Juno prônuba as juras confirmam,
crebros relâmpagos brilham e o éter se inflama; conscientes
daquele enlace, ulularam nos picos mais altos as ninfas.
Esse, o primeiro dos dias letais, o princípio de todas
As desventuras de Dido. (...)

Na *Eneida*, Dido, a rainha de Cartago, apaixona-se, mesmo que involuntariamente - já que sua paixão resulta de um *consilium dearum* (entre Vênus e Juno), pelo herói Eneias, que, após muito tempo vagando no mar, chega às margens cartaginesas. Elisa, como também é nomeada, um pouco resistente ainda pela sua posição social e por ser viúva, acaba cedendo a esse amor e se entrega ao herói estrangeiro. Com a partida do herói “piedoso”, Dido também vê sua imagem pública esfacelada e, não encontrando outra saída, decide por suicidar-se. É o primeiro dia do encontro amoroso que determina o ponto inicial das desgraças sofridas pela heroína. No canto IV, a rainha e o herói troiano se encontravam em uma caçada, quando foram surpreendidos por uma forte tempestade que os obrigou a se protegerem em uma caverna. Lá o enlace amoroso acontece sob esse presságio: *summoque ulularunt uertice nymphae*. Nesse momento, Dido ainda não sabia dos

¹⁷ O texto latino segue a edição das Les Belles Lettres (1961).

¹⁸ Texto latino presente na edição organizada por João Angelo Oliva Neto. Tradução de Carlos Alberto Nunes.

infortúnios pelos quais passaria. Logo, na perspectiva épica virgiliana, a forma verbal deve ser encarada com uma pista que, de modo discreto, antecipa o destino cruel da rainha.

Nas duas passagens acima, Dido está rememorando o dia em que se entregou a Eneias em uma gruta devido à tempestade que os impedia de continuar a caçada. Esse dia é responsabilizado, nos dois casos, pelas desgraças que aconteceram na vida da rainha, pois Eneias, de modo metonímico, é uma parte dele e, por consequência todos os males provocados pelo herói são transpostos para o dia.

A construção da alusão ocorre tanto por meio de marcadores internos quanto externos, conforme a proposição de Wills (1996). O ato alusivo presente na obra de Ovídio é marcado internamente pelo sintagma *illa/ille dies* – a variação entre *illa* e *ille* é decorrente do uso da palavra *dies*, que possui os dois gêneros em latim – em posição inicial do verso, o que gera uma estrutura paralela quase idêntica. Já o procedimento alusivo com marcador externo incide sobre o pronome demonstrativo de terceira pessoa *illa*: o uso do pronome, entendido como sinalizador de transposição, conduz o leitor a um contexto narrativo já apresentado na tradição literária. O texto de Virgílio é tomado como um Modelo-Exemplar para a obra de Ovídio, visto que a construção pronominal retoma palavras pertencentes ao texto épico virgiliano.

Esse uso é enfatizado na construção do texto por se tratar de uma mesma personagem (Dido), já que, desse modo, é como se ela mesma se lembrasse daquele dia em que tudo começou. A realidade parece ser dividida em três níveis de contextualização: a realidade propriamente dita em que o poeta escreve a obra; a realidade poética em que o eu-lírico em um ponto específico da narrativa em que se insere redige uma carta – é importante dizer que esse ponto específico já está ancorado em um texto da tradição literária –; e a realidade memorialística, em que o eu-lírico aparenta tomar consciência do seu *status* de personagem mítica e recupera sua memória literária para se colocar em outro contexto narrativo: como se a Dido de Ovídio já tivesse consciência de sua existência enquanto personagem de Virgílio e, desse modo, fosse buscar em sua memória o dia descrito na *Eneida*. Assim, a Dido de Ovídio revive a experiência da Dido de Virgílio.

• Exemplo 2 – Intertexto Defino (B)

Texto de Ovídio

*Quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto,
Vnde tuam sine me uela tulere ratem,
In quo me somnusque meus male prodidit et tu
Per facinus somnis insidiate meis.
(Her, X, v. 3-6)*

O que lêis, eu te envio, Teseu, daquele litoral,
De onde as velas levaram tua embarcação sem mim,
No qual meu sono infelizmente me traiu e tu,
Por ato criminoso, tramaste durante meu sono.

Intertexto: Catulo

*Namque fluentisono prospectans litore Diae
Thesea cedentem celeri cum classe tuetur
Indomitos in corde gerens Ariadna furores,
Necdum etiam sese quae tum uisi uisere credit,
(Carm., LXIV, v. 52-55)¹⁹*

E aí, olhando ao longe no marulhante litoral de Dia,
ela Teseu fugitivo com a célere embarcação reconhece,
ela que no coração suporta uma cólera indômita, Ariadne,
e não acredita ainda que vê o que vê,²⁰

Em Catulo, no epílio, que descreve as núpcias de Peleu e Tétis, por meio dos desenhos bordados em uma colcha – um dos presentes do casamento –, insere-se o episódio do abandono de Ariadne por Teseu. A heroína, ao acordar na ilha de Naxos, procura pelo amado, mas não o encontra. Decide, então, subir em um rochedo e dali avista as velas da embarcação de Teseu se afastando até desaparecerem; trata-se da lamentação de Ariadne. Nela a heroína, por meio de interrogações sem resposta, o que demonstra um estado psicológico de desespero e perturbação, se questiona sobre o porquê de ter sido levada para a ilha e destaca o caráter insensível de Teseu.

O verso 3 da *X Heroidum Epistula* de Ovídio, um dos primeiros versos do poema, é bastante característico do gênero epistolar, por apresentar o nome do destinatário, bem como o local de onde se envia a carta. Ariadne, em primeira pessoa, afirma enviar a carta *ex illo litore*. Como já foi indicado no exemplo anterior, o pronome demonstrativo *illo*, por sua natureza dêitica e fórica,

¹⁹ O texto latino segue a edição das *Les Belles Lettres* (1958).

²⁰ Tradução de João Pedro Moreira e André Simões.

respectivamente, aponta para um litoral e, ao mesmo tempo, retoma um litoral já conhecido na tradição literária latina. Desse modo, Ariadne se coloca na ilha de Naxos, tal como evidenciado no início do episódio de seu abandono inserido no poema de Catulo. O pronome opera uma transposição de realidade, colocando a heroína em um contexto literário já conhecido. Outro elemento que, nesse caso, auxilia no processo de transposição é a preposição *ex*, que acompanha o caso ablativo, para expressar o ponto de partida, a origem de algum fenômeno. Assim, o sintagma preposicionado ancora a situação comunicativa da carta de Ovídio no poema de Catulo e Ariadne passa a se recordar das experiências vivenciadas naquele lugar. O sofrimento da heroína ao compor a carta é associado ao sofrimento vivido no dia da partida do herói – passado descrito no epílio de Catulo.

Deve-se destacar que a alusão ocorre por meio tanto de marcador interno quanto externo (WILLS: 1996). O marcador interno é a própria palavra *litore* repetida na mesma posição do verso, nos dois poemas (está posta na penúltima posição do verso). Já o marcador externo é o pronome demonstrativo *illo* que, acompanhando da preposição *ex*, possibilita a transposição de contexto literário. A construção pronominal, nesse caso, vista em conjunto não é passível de classificação categórica entre marcadores externos ou internos de alusão. A referida construção compartilha traços das duas categorias, o que evidencia as fronteiras fluídas das demarcações metalinguísticas tanto no sistema linguístico quanto no sistema literário.

- Exemplo 3 – Intertexto (In)Definido (A)

Texto: Ovídio

*Cum subit illius tristissima noctis imago
Qua mihi supremum tempus in urbe fuit,
Cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui,
Labitur ex oculis nunc quoque gutta meis.
(Tris., I, 3, v. 1-4)²¹*

Quando de súbito se apresenta a imagem tristíssima daquela noite,
Que foi para mim o último momento na cidade,
Quando rememoro a noite em que abandonei tantos bens caros a mim,
Ainda agora escorre uma lágrima dos meus olhos.

²¹ O texto latino segue a edição das Les Belles Lettres (1968).

*Si licet exemplis in paruo grandibus uti,
Haec facies Troiae, cum caperetur, erat. (Tris., I, 3, v. 25-26)*

Se é permitido servir-me de grandes exemplos em pequenas causas,
Esta era a imagem de Troia, no momento em que foi tomada.

Intertexto (?): Virgílio

(...) *Et iam nox umida caelo
praecipitat, suadentque cadentia sidera somnos.
Sed si tantus amor casus cognoscere nostros
et breuiter Troiae supremum audirem laborem,
(En., II, v. 8-11)*

A úmida noite do céu já descamba, e as estrelas, caindo
devagarinho no poente, os mortais ao repouso convidam.
Mas, se realmente desejas ouvir esses tristes eventos,
breve relato do lance postremo da guerra de Troia (iniciarei).²²

No canto II da *Eneida*, Eneias relembra a dor de ter presenciado a queda de Troia. A rainha de Cartago, por conhecer a fama do grande herói, pede que o próprio Eneias descreva seus feitos e conte o modo como Troia foi capturada. O piedoso herói, então, faz referência à noite de sua partida (obrigada) da cidade troiana. Nos *Tristia* de Ovídio, o eu-lírico se lamenta por sua situação de desterrado, longe da cidade de Roma. O poeta sulmonense realmente foi banido de Roma por Augusto no ano 8 d. C. Em especial, na elegia 3 do livro I dos *Tristia*, o eu-lírico rememora a noite em que se viu obrigado a deixar Roma e seguir sozinho, embarcado, rumo ao desterro.

Como bem destacou Prata (2007), o verbo *repeto* utilizado por Ovídio estabelece um paralelo com o verbo *renouare* (v. 3) de Virgílio. Além disso, o verbo “*repeto* parece ser o marcador por excelência do prólogo ovidiano, uma vez que seu conteúdo alude tanto à recordação dos infortúnios de Nasão quanto à narrativa do herói épico, que é retomada na construção dessa elegia” (PRATA: 2007, p. 67). Nesse mesmo sentido, o sintagma *illius noctis*, em genitivo singular, permite a associação entre a noite em que Eneias rememora o terrível episódio da queda de Troia para a rainha e a noite do desterro do poeta. Aliás, o uso do substantivo *noctis* semanticamente interliga o episódio do desterro, não só ao momento da narração de Eneias, mas também a própria situação da guerra de Troia, uma vez que era também noite quando Troia ruiu. A repetição do termo *nox* demonstra a utilização de um marcador interno de alusão (WILLS: 1996). Já o pronome

²² Tradução de Carlos Alberto Nunes.

demonstrativo de terceira *illius*, como marcador externo de alusão, opera como um transpositor que possibilita a aproximação entre Eneias e o *eu-lírico* (Ovídio).

Como não se trata de personagens idênticas, de modo metafórico, o poeta se coloca como um novo herói, não épico, mas elegíaco. A construção pronominal é um elemento de fundamental importância no desenvolvimento dessa *recordatio* e auxilia sobremaneira, ao lado de outros elementos, na transposição e na confluência das dores vivenciadas. Desses outros elementos, destaca-se o dístico de Ovídio (v. 25-26), acima exposto, que, mesmo em estrutura condicional, apresenta a comparação entre as duas situações, na tentativa de tornar equânimes as imagens das duas partidas, o que ratifica a aproximação textual apresentada.

- Exemplo 4 – Intertexto Indefino (B)

Texto de Ovídio

Illa meis oculis species abeuntis inhaeret,
(*Her.*, II, v. 91)

Aquela imagem da tua partida está fixada em meus olhos,

Pronuba Tisiphone thalamis ululauit in illis
Et cecinit maestum deuia carmen auis. (*Her.*, II, v. 117-118)

Tisífone presidiu esse himeneu e uivou naquele leito,
E uma ave solitária fez ouvir um canto triste.

Intertexto: o próprio Ovídio, Virgílio e Catulo (?)

Fílis era filha do rei da Trácia, conhecido como Licurgo. A heroína se apaixonou por Demofonte, filho de Teseu, quando ele foi acolhido em seu reino, após ter sido arrastado por uma tempestade na volta da Guerra de Troia. Após o envolvimento amoroso dos dois, o herói teve de retornar a Atenas e Fílis consentiu que ele fosse com a condição de que retornasse em um dia determinado. Deu-lhe uma caixinha, dizendo-lhe que deveria conservá-la sempre fechada, pois continha objetos sagrados do culto de Reia. O herói somente deveria abri-la no dia em que tivesse perdido toda esperança de retornar para a heroína. Chegou o dia combinado do retorno e ele não retornou; por isso, por nove vezes Fílis desceu da cidade ao porto na tentativa de visualizar a

aproximação de seu barco. Quando perdeu toda a esperança de voltar a vê-lo, Fílis enforcou-se. No mesmo dia, em Creta, para onde Demofonte tinha se mudado e casado com outra mulher, o amante traidor abriu a caixinha dada por Fílis e dela saiu um espectro que assustou seu cavalo. O animal se empinou e Demofonte caiu sobre a sua própria espada, morrendo de modo instantâneo (Cf. GRIMAL, 2005, p. 171-172)²³.

A construção pronominal utilizada (*illa species*) faz ecoar na carta de Fílis as vozes de Dido e de Ariadne. Essas duas heroínas também viram seus respectivos amados partirem. O contexto de partida é diferente: Dido sabia da partida de Eneias, pois o herói a informa de seu *fatum*; Ariadne fora engada enquanto dormia. Contudo, ambas visualizam o afastamento das embarcações dos amados e, em ambos os casos, a caracterização da cena está repleta de sofrimento. A narrativa de Fílis liga-se mais diretamente a de Ariadne, visto que Teseu é pai de Demofonte. Nesse caso, parece um padrão comportamental familiar enganar as heroínas e abandoná-las.

Como não há um marcador interno de alusão, isto é, parece não haver a repetição, nesse caso, de um item lexical presente em um texto da tradição literária, a construção pronominal, como sinalizador externo de alusão, transpõe Fílis para a situação de sofrimento tanto de Dido quanto de Ariadne. Aqui, como não se utilizou um termo do intertexto e, ainda, o intertexto não pode ser indicado diretamente, o substantivo (*species*), com carga semântica mais genérica, indica atividade empírica sensorial, pautada na visão.

Por outro lado, voltando-se para o momento da partida, Dido e Fílis sabiam que seus amados iriam partir. Embora a partida de Demofonte tenha sido consentida devido ao juramento de retorno feito pelo herói e a partida de Eneias tenha sido inevitável, esse fio narrativo possibilita aproximar ainda mais as heroínas, como parece ficar patente na II *Heroidum Epistula*, nos versos que indicam o momento do enlace dos amantes. Fílis faz referência ao lugar de sua união amorosa. Novamente, utiliza-se a construção pronominal para desenvolver a *recordatio* da heroína. O pronome transpõe Fílis para a situação da Dido virgiliana. Ao lado do pronome há uma série de outros elementos que auxiliam nessa transposição.

De acordo com Knox (1995, p. 22), a forma verbal *ulularunt* tem incomodado comentaristas desde Sêrvio, pois tem a conotação de lamentação ou mau presságio, e o contexto em que surge em Virgílio indica, aparentemente, um momento de celebração. Ainda consoante ao autor, qualquer

²³ O modo como a heroína se matou pode variar de acordo com a versão do mito (Cf. GRIMAL, 2005, p. 171-172).

dúvida fica rapidamente dissipada na continuação do texto, pois os versos 169 e 170 (*ille dies primus leti primusque malorum / causa fuit*) trazem a ideia de que o dia da concretização amorosa entre Dido e Eneias também foi o dia em que se instalaram na vida dela as desgraças que mais tarde resultarão em sua morte. Ora, a Fílis de Ovídio²⁴ revive essa mesma experiência por meio do uso da forma *ululauit*.

Fílis, nas *Heroides*, demonstra já conhecer o desenvolvimento funesto desse ato presente no início da relação amorosa: ela já acompanhou essa experiência de Dido na obra virgiliana. Por isso, na elegia de Ovídio, ao tentar caracterizar sua nova identidade, após o desastroso caso amoroso com o hóspede Demofonte, Fílis diz ser aquela que teve sua virgindade tomada sob sinistros auspícios (*cui mea uirginitas auibus libata sinistris*, v. 115). E desse modo revive, por assim dizer, ao lembrar-se do dia do enlace amoroso, a mesma situação de Dido, quando explicita que *pronuba Tisiphone thalamis ululauit in illis*. Aqui, além do verbo, há a presença de Tisífone, uma das três Erínias: é ela quem pratica a ação de ulular no lugar das ninfas de Virgílio. Isso certamente agrava ainda mais a situação nefasta da heroína ovidiana.

A alusão ao texto virgiliano ocorre por meio do uso da forma verbal *ululauit* (na *Eneida*, *ulularunt*) e pela mesma órbita sintática que o envolve. No texto épico, o verbo é acompanhado por um nominativo sujeito (*Nymphae*), e um ablativo indicativo de lugar onde se está (*summo uertice*). No texto elegíaco, há a mesma estrutura: nominativo sujeito (*pronuba Tisiphone*) + ablativo (*in illis thalamis*). Além disso, a presença das palavras *pronuba* (*Heroides*) e *conubiis* (*Eneida*), ambas na posição inicial do hexâmetro e de mesma raiz, pertencentes ao mesmo campo semântico, corroboram tal interpretação.

Vale, por fim, destacar que na elegia X das *Heroidum Epistulae*, apresenta-se o ambiente em que se encontra Ariadne no momento da escrita da carta. O dia estava amanhecendo e o orvalho e as aves protegidas sob a copa das árvores entoavam cantos lamentosos, isto é, associado ao abandono de Ariadne está o canto dos pássaros. Certamente, todo o seu ato inicial de tatear o leito à procura de Teseu é realizado com esse fundo musical. Trata-se da descrição de um cenário elegíaco. Pode-se perceber que na elegia II das *Heroidum Epistulae*, há novamente a presença do canto triste dos pássaros (v. 118: *Et cecinit maestum deuia carmen auis*).

²⁴ Também a Dido de Ovídio vivencia esta experiência da épica virgiliana (Cf. OVÍDIO, *Heroides*, VII, v. 95: (...) *Nymphas ululasse putauit* (“considerarei que as ninfas haviam uivado”).

Considerações finais

A obra literária, concebida como manifestação criativa de um indivíduo que se insere em determinada sociedade, está em constante relação com outros textos literários que circulam naquele contexto. Por convenção ou por inovação, um texto pode ao mesmo tempo reafirmar a tradição literária que a precede e transformá-la por meio da inserção de novos elementos, novas técnicas, novas temáticas. Assim, o sistema literário passa a ser compreendido como um espaço dinâmico, não homogêneo, em que cada nova obra provoca uma reconfiguração interna, isto é, para cada novo texto, novas associações, novos parâmetros, um novo sistema de possibilidades.

Referindo-se, propriamente, ao gênero elegíaco este estudo tentou demonstrar como um marcador alusivo auxilia no progresso do eixo temático da *recordatio*. Constatou-se que o referido eixo temático se faz presente tanto na lamentação associada ao amor (*Heroides*) quanto na ligada ao dano (*Tristia*). A *recordatio*, nos exemplos apresentados, é expressa por meio da lembrança do/da herói/heroína acerca do momento em que há a ruptura das suas relações físico-sentimentais: a partida da cidade (*Tristia*) e o abandono do amante (*Heroides*). Além disso, a *recordatio* pode também fazer emergir a reminiscência do dia em que houve a primeira realização amorosa, caracterizada particularmente de maneira negativa, pois se ela não houvesse existido, a heroína não teria sofrido os males subsequentes a ele.

A construção pronominal, descrita como um sinalizador de alusão muito utilizado para desenvolver a *recordatio* elegíaca, é formada pelo pronome demonstrativo de terceira pessoa (*ille, illa, illud*), normalmente na primeira posição do sintagma, isto é, antecedendo o nome, e por um substantivo que terá sua carga semântica definida, a depender da identificação direta ou não do intertexto. Trata-se de uma construção, que, ao ser observada em seu conjunto, não se caracteriza bem nem como um marcador externo de alusão nem como um interno. Ela compartilha traços dos dois procedimentos de alusão. Também pode estar mais ou menos integrada ao texto, conforme o modelo aludido.

Especialmente relacionada à produção poética de Ovídio e de modo particular aos seus poemas elegíacos, a construção pronominal pode, por um lado, ser usada quando o intertexto é claro na tradição literária precedente, isto é, o intertexto é definido, e por outro, para indicar possíveis

modelos textuais seja pelo tema, seja pelas personagens, sem que haja associação direta. Nesse segundo caso, as transposições metafóricas possibilitam o reviver de experiências paralelas, mas não idênticas. Com base nessa constatação, propõe-se o seguinte *continuum*, capaz de demonstrar o uso da construção pronominal por Ovídio.

Intertexto Definido	Intertexto (In)Definido	Intertexto Indefinido
----- ----- -----		
<i>Illa dies</i> (> <i>Eneida</i>)	<i>Illius noctis</i> (> <i>Eneida</i>)	<i>Illa species</i> (> <i>Heroides</i> ?)
<i>Ex illo litore</i> (> <i>Carmina</i>)		(> <i>Carmina</i> ?) (> <i>Eneida</i> ?)

Quadro 6: A construção pronominal e a elegia de Ovídio

Bibliografia:

a) Obras de Ovídio:

OVID. *Heroides: select epistles*. Edited by. Peter E. Knox. New York: Cambridge University Press, 1995.

_____. *Heroides*. v.1. Edited by Arthur Palmer. Chicago: Bristol Phoenix Press, 2005.

_____. *Heroides XVI-XXI*. Edited by E. J. Kenney. New York: Cambridge University Press, 2005.

OVIDE. *Héroïdes*. Texte établi par H. Bornecque et traduit par M. Prévost. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

_____. *Tristes*. Texte établi et traduit par Jacques André. Paris: Les Belles Lettres, 1968.

OVÍDIO. *Cartas de amor: As Heroides*. Tradução: Dúnia Marinho Silva. Prefácio e notas: Jean-Pierre Néraudau. São Paulo: Landy, 2007.

b) Fontes antigas:

CATULLE. *Poésies*. Trad. Georges Lafaye. 4 ed. Paris: Les Belles Lettres, 1958.

CATULO. *Carmina*. Tradução de José Pedro Moreira e André Simões. Lisboa: Cotovia, 2012.

CÍCERO. *De l'orateur*. v. II. Texte établi et traduit par Edmond Coubaud. Paris: Les Belles Lettres, 1950.

- HORÁCIO. *Épîtres*. Text établi et traduit par François Villenouve. Paris: Les Belles Lettres, 1961.
- _____. *Arte poética*. Trad.: R. M. Rosado Fernandes. 4 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- QUINTILIANI, M. F. *Institutiones oratoriae libri duodecim*. Edited by M. Winterbottom. Oxford: Clarendon, 1970.
- QUINTILIANO. *Institution oratoire*. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1975, 7 v.
- RHÉTORIQUE À HERENNIUS. Texte établi et traduit par G. Achard. Paris. Les Belles Lettres, 1989.
- SÉNECA, *Controversias*: Libros I-V. Introducción, traducción y notas de Ignacio Javier Adiego Lajara, Esther Artigas Álvarez, Alejandra de Riquer Permanyer. Madrid: Editorial Gredos, 2005.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Organização de João Angelo Oliva Neto e tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: 2014.

c) Dicionários:

- GAFFIOT, F. *Dictionnaire illustré latin français*. Paris: Hachette, 1943.
- GLARE, P. G. W. (ed.). *Oxford latin dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- GRIMAL, Pierre. Dicionário de mitologia grega e romana. 5 ed. Trad.: Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- SARAIVA, F. R. S. *Novíssimo dicionário latino-português*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2006.

d) Estudos modernos:

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad.: Paulo Bezerra. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BARCHIESI, Alessandro. “Some Points on a Map of Shipwrecks”. In: BARCHIESI, A. *Speaking Volumes. Narrative and intertext in Ovid and other Latin Poets*. Trad. inglesa de Matt Fox e Simone Marchesi. London: Duckworth, 2001, p. 141-154.
- BAUKS, Michaela et al. *Between text and text*. Chicago: Bristol, 2013.

- BETTINI, Maurizio. “As reescritas do mito”. In: *O espaço literário da Roma Antiga: a produção do texto*. v. I. Tradução de Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p. 19-39.
- CESILA, Robson. T. *O palimpsesto de Marcial: intertextualidade e geração de sentidos na obra do poeta de BÍlbilis*. Tese de Doutorado. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, 2008.
- CARDOSO, Zélia. A. *A literatura latina*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CONTE, Gian Biagio. *The rhetoric of imitation: genre and poetic memory in Virgil and other latin poets*. Edited and with a foreword by Charles Segal. Ithaca, London: Cornell University Press, 1986.
- _____. *Latin Literature: A History*. Translated by Joseph B. Solodow. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999.
- _____. *Dell’imitazione: furto e originalità*. Pisa: Edizioni della Normale, 2014.
- _____.; BARCHIESI, Alessandro. “Imitação e arte alusiva: modos e funções da intertextualidade.” In: CAVALLO, Guglielmo; FEDELI, Paolo; GIARDINA, Andrea. (Orgs.) *O espaço literário da Roma Antiga*. v. I: A produção do texto. Trad.: Daniel Pelluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura: 2010, p. 87-122.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2016.
- FOWLER, Don. *Roman constructions: readings in postmodern Latin*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2000.
- GONÇALVES, Douglas. *Lamentatio e relações intertextuais nas Heroidum Epistulae de Ovídio*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PPGLC, 2016.
- HINDS, Stephen. *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- HUERTA, O. A. Pronombres. In: BAÑOS, José Miguel B. (Org.). *Sintaxis del latín clásico*. Madrid: Liceus, 2009, p. 273-298.
- KNOX, P. Introduction. In: OVID. *Heroides: select epistles*. Ed. Peter E. Knox. New York: Cambridge University Press, 1995, p. 1-37.
- KOCH, Ingedore V. *O texto e a construção dos sentidos*. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad.: Lucia Helena França Ferraz. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 139-168.

- PASQUALI, Giorgio. “Arte Allusiva”. In: *Pagine stravaganti*, v. II. Firenze: Sansoni, 1968, p. 275-282.
- PEREIRA, Maria Helena da R. *Estudos de história da cultura clássica*. v. II – cultura romana. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- PRATA, Patrícia. *O caráter alusivo dos Tristes de Ovídio: uma leitura intertextual do livro I*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, 2002.
- _____. *O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. Tese de Doutorado. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, 2007.
- REZENDE, Antônio M. *Rompendo o silêncio: a construção do discurso oratório em Quintiliano*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- RUSSEL, D. A. “De imitatione”. In: WEST, David; WOODMAN, Tony. (Orgs.) *Creative imitation and latin literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979, p. 1-16.
- SCATOLIN, Adriano. *A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad familiares I, 9, 23*. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2009.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- _____. Reflexões sobre a noção de “arte alusiva” e de intertextualidade no estudo da poesia latina. In: *Classica*. v. 20. n. 2. 2007, p. 239-260 Versão online encontrada em <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/147/137>. Acessada 13.05.2016
- WILLS, Jeffrey. *Repetition in latin poetry: figures of allusion*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996.

Recebido em Maio de 2017
Aprovado em Junho de 2017

