

A INCORPORAÇÃO DE PRECEITOS DIDÁTICOS DA *ARTE DE AMAR* NAS *HEROIDES* E NAS *METAMORFOSES*, DE OVÍDIO

Júlia Batista Castilho de Avellar

Universidade Federal de Uberlândia

juliabcavellar@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3676-833X>

RESUMO

Considerando a autotextualidade e a mistura de gêneros em Ovídio, será investigada neste artigo a presença de preceitos da *Arte de amar* em obras do poeta não pertencentes propriamente ao gênero didático: a carta de Cânace (*Heroides* 11) e o episódio de BÍBLIS (*Metamorfoses* 9.418-665). Com base em uma passagem específica da *Ars* (1.283-288), são discutidos os pontos de diálogo com as duas outras obras, de modo a evidenciar um processo de autorrecepção que perpassa a produção de Ovídio, fazendo com que obras individuais adquiram novos sentidos quando postas em relação. Desse modo, busco mostrar como as marcas autotextuais tornam-se índices para um possível caminho interpretativo e contribuem para a construção, no interior das próprias obras, de uma espécie de hermenêutica ovidiana. A poesia de Ovídio ensina sobre o amor e a elegia amorosa, mas também sobre como ler e interpretar suas próprias obras.

Palavras-chave: Ovídio; autorrecepção; *Ars amatoria*; BÍBLIS; *Heroides*.

ABSTRACT

Considering the autotextuality and the generic mixture in Ovid's works, this paper investigates the presence of precepts from *Ars amatoria* in two other Ovidian works that do not belong to the genre of didactic poetry: Canace's letter (*Heroides* 11) and Byblis' episode (*Metamorphoses* 9.418-665). According to a particular passage from the *Ars* (1.283-288), I discuss its connections with the two other works in order to evince a self-reception process in Ovid's production, which gives new meanings to individual works when they are related. Thus, my purpose is to show how autotextual marks can become indications for a possible interpretative path and for the construction of an Ovidian hermeneutics. I argue that Ovidian poetry gives instructions on love and love elegy, but also teaches how to read and interpret Ovid's own works.

Keywords: Ovid; self-reception; *Ars amatoria*; Byblis; *Heroides*.

INTRODUÇÃO

A poesia elegíaca, que se consolidou em Roma com as obras de Tibulo e Propércio, é ressignificada e adquire nova linha de desenvolvimento com

a produção ovidiana. Isso ocorre na medida em que Ovídio, consciente do código elegíaco, não só utiliza os *tópoi* característicos do gênero, mas os remodela de modo a obter uma série de variações e, assim, acaba promovendo reflexões acerca do próprio gênero elegíaco, o que dota suas obras de um alto teor metapoético. Como assinala Conte (1994, p. 46), “a poesia ovidiana tenta olhar a elegia, ao invés de olhar com os olhos da elegia”.¹

Nesse contexto, um dos aspectos que particularizam as produções ovidianas é a ampliação dos limites da própria elegia, que se mistura a outros gêneros e incorpora elementos deles, a ponto de várias de suas obras poderem ser consideradas produtos híbridos. A esse respeito, Tarrant (2006, p. 17-20) assinala a ambição ovidiana em relação aos gêneros literários, expressa no desejo de abarcar a todos eles, e propõe que esse “aspecto inclusivo” (*inclusiveness*) é um dos elementos de novidade particularmente ovidiana. Em perspectiva semelhante, Harrison (2006, p. 79) sugere o entendimento da elegia como um “supergênero” na produção de Ovídio, visto que a forma elegíaca é usada inicialmente para o discurso amoroso tradicional, mas é depois expandida e diversificada para incluir praticamente qualquer assunto poético.

As *Heroides*, por exemplo, misturam a elegia (com seu metro, seus *tópoi* e sua temática amorosa) à forma epistolar, que inclui fórmulas específicas de saudação e despedida, um contexto de separação entre o enunciador e seu destinatário, *tópoi* como a menção à mão que escreve, aos instrumentos e aos suportes da escrita. A esses dois gêneros, ainda se somam traços da oratória, como os exercícios da *ethopoeia* e da *suasoria*, e elementos dos gêneros épico e trágico, uma vez que boa parte das heroínas que assumem o papel de eu poético nas *Heroides* são transferidas desses gêneros para o universo elegíaco.²

A *Arte de amar*, por sua vez, combina elegia e poesia didática, na medida em que ao metro, à matéria e aos *tópoi* tipicamente amorosos misturam-se o tom e a estrutura da poesia didática.³ O eu poético Nasão assume um papel de *magister* ou *praeceptor* e ensina, a princípio, técnicas de conquista e sedução amorosa. No entanto, a obra também reúne em si uma série de *tópoi* tradicionalmente atribuídos à elegia, consolidados nas obras amorosas de autores anteriores, como os já mencionados Propércio e Tibulo, e mesmo a

¹ *Ovid's poetry tries to look at elegy instead of looking with the eyes of elegy.* As traduções para o português dos textos citados em língua estrangeira são de nossa responsabilidade, salvo indicado de modo distinto.

² Para a mistura de gêneros nas *Heroides*, ver Jolivet (2001), Knox (2002), Kennedy (2006), Ugartemendía (2017, p. 14-48) e Avellar (2019, p. 121-174).

³ Sobre a *Ars amatoria* como uma obra híbrida em termos de gênero, vejam-se Sharrock (1994) e Trevizam (2003). Para definições e discussões sobre a poesia didática na Antiguidade, ver Toohey (1996) e Volk (2002). Esses dois últimos estudiosos, mesmo adotando critérios distintos para a definição do gênero, incluem a *Arte de amar* ovidiana na categoria de poesia didática.

própria obra ovidiana dos *Amores*. Conforme destaca Tarrant (2006, p. 22), “boa parte do conhecimento oferecido pelo *praeceptor* foi reunido a partir da poesia, e mesmo partes de sua própria história amorosa revelam-se reminiscências dos *Amores*”.⁴ A *Arte de amar* retoma esses *tópoi*, ora subvertendo-os, ora ironizando-os, e, uma vez que são exploradas as convenções da elegia amorosa de forma irônica, pode-se dizer que a *Ars*, sob uma perspectiva metapoética, contém ensinamentos sobre o próprio gênero e traz reflexões sobre a escrita elegíaca.⁵

De fato, Conte (1994, p. 53), ao discutir a obra, ressalta que os ensinamentos são apresentados como uma *ars* aplicada não a uma prática real, como era costume no gênero didático, mas a matérias cuja realidade é aquela do fenômeno literário, no caso, a matéria elegíaca. Nesse sentido, pode-se considerar a *Ars amatoria* um verdadeiro resumo da tradição elegíaca, já que retoma diversos *tópoi* desse gênero. Mais do que isso, ao retomá-los, configura-se como uma espécie de manual sobre como escrever poesia elegíaca.

Diante disso, tendo como ponto de partida o caráter híbrido da *Arte de amar*, que mescla elegia e poesia didática, proponho uma investigação da incorporação de traços de didatismo e de elementos da preceptística amorosa da *Ars amatoria* em duas obras ovidianas que não pertencem ao gênero da poesia didática: as *Metamorfoses* e as *Heroides*.⁶ Minha hipótese é que presença de marcadores intertextuais (ou melhor, autotextuais) coloca em diálogo passagens e episódios das três obras, permitindo que sejam lidas em relação mútua, num processo multidirecional em termos intertextuais.

Na esteira de Vasconcellos (2001, p. 148), a autotextualidade é compreendida aqui como um tipo de intertextualidade que “consiste na autocitação, isto é, na evocação, em dada obra, de uma passagem de outra obra do mesmo autor”. Sob esse aspecto, os pontos de diálogo entre a *Arte de amar*, as *Heroides* e as *Metamorfoses* passíveis de identificação textual, mediante a retomada de termos, expressões ou palavras, seriam marcas autotextuais. Em sua definição, Vasconcellos (2001, p. 149) ainda acrescenta a necessidade de cautela ao abordar o fenômeno, sendo preciso distinguir “a coincidência de expressão, fruto da unidade intrínseca de um mesmo estilo, da referência pretendida, provocada, e criadora de sentido”.

⁴ [...] *much of the wisdom dispensed by the praeceptor has been gathered from poetry, and even parts of his own erotic history turn out to be reminiscences of the Amores.*

⁵ Para uma análise do caráter metapoético dos ensinamentos da *Ars*, ver Allen (1992, p. 15-37); Sharrock (1994, p. 87-91); Avellar; Trevizam (2013).

⁶ A presença de traços de didatismo em obras ovidianas para além da *Ars amatoria*, dos *Remedia amoris* e dos *Medicamina faciei femineae* também pode ser observada na poesia de exílio de Ovídio. Para discussões a esse respeito, ver Barchiesi (1993), Avellar (2019, p. 310-348, especialmente p. 334-338) e Santos (2019, p. 97-110).

No que concerne a esse último ponto, porém, não partilhamos totalmente da posição de Vasconcellos, pois entendemos que efetuar essa distinção estaria além dos limites textuais, de modo a atribuir à instância do autor o controle sobre os sentidos, ao se mencionar uma “referência pretendida” ou “provocada”. Estando afastado (e sendo irre recuperável) o contexto de produção da obra, não nos é possível saber hoje aquilo que foi pretendido ou intencionalmente provocado pelo autor. E mesmo a ideia de atribuição dos sentidos estritamente ao texto deixa entrever, por trás da matéria textual, uma instância controladora dos sentidos, na medida em que partiria de um entendimento do texto como algo fixo ou imutável, previamente determinado pelo autor. Em razão disso, preferimos, neste ponto, aliar o conceito de “autotextualidade” proposto por Vasconcellos à noção de recepção, de modo a centralizar o processo no âmbito do leitor.⁷

A opção por uma maior centralidade na figura do leitor e nos sentidos por ele construídos no ato de leitura justifica-se pelo fato de este ser o âmbito em que estamos inseridos, enquanto estudiosos das obras clássicas, e a que temos acesso em nosso contato com o texto. Isso não significa, porém, desconsiderar elementos da Antiguidade situados no contexto de produção ou rotulá-los como inacessíveis *tout court*. Na verdade, enfocar o fenômeno sob a perspectiva da recepção tem a vantagem da consciência quanto ao fato de que os sentidos das obras da Antiguidade são reconstruídos e consistem em “ficções interpretativas” ou “ficções heurísticas”, nos termos de Martindale (1993, p. 14). Assim, a “referência pretendida” ou “provocada” diz respeito a uma imagem ou figura de autor construída no momento da recepção, e não a uma instância autoral imanente, podendo, inclusive, sofrer variações de acordo com o leitor.

Ora, uma das imagens passíveis de ser construídas para Ovídio ao longo de sua produção é a do poeta enquanto leitor das próprias obras, no sentido de frequentemente as retomar e evocar umas nas outras. Myers (2014), por exemplo, apresenta a ideia de uma “autorrecepção ovidiana” (*Ovid's self-reception*) na poesia de exílio do autor. Na esteira da estudiosa, também discutimos em outra ocasião como o eu poético ovidiano, assumindo um papel de leitor, retoma, reinterpreta e reescreve suas produções pregressas nas elegias dos *Tristia* (AVELLAR, 2019). Sendo assim, propõe-se aqui uma ressignificação da noção de autotextualidade discutida por Vasconcellos, de modo a enfocá-la sob a perspectiva do leitor e da recepção e, portanto, como um processo de “autorrecepção”.

⁷ Discutimos de forma mais detalhada em outro estudo as implicações teóricas que perpassam a noção de intertextualidade, conforme abordada sob o viés do autor, do próprio texto ou do leitor. Para a discussão dessas questões, com bibliografia adicional, ver Avellar (2019, p. 58-92).

Nesse sentido, as marcas autotextuais identificadas e discutidas nas três obras em análise neste estudo (a *Arte de amar*, as *Metamorfofes* e as *Heroides*) podem ser abordadas, sob o viés da autorrecepção, como um elemento-chave da metapoesia ovidiana. Ao discorrer sobre a *Arte de amar*, Allen (1992, p. 1) a considera não apenas uma obra literária, mas também um importante trabalho de teoria,⁸ já que “ensina não propriamente a ‘arte de amar’, mas os modos e meios da ficção amorosa, ou seja, como o amor se transforma em arte”.⁹ No presente estudo, pretendo mostrar que, para além de ensinamentos sobre a composição e a escrita elegíaca, ou sobre o gênero elegíaco propriamente dito ou a poesia amorosa, conforme costuma ser abordado pelos estudiosos, a *Arte de amar* ainda oferece rastros sobre como ler e interpretar as próprias obras ovidianas, ensinando algo que poderíamos denominar de uma hermenêutica ovidiana. O *magister* ensina sobre o amor e a poesia amorosa elegíaca e, ao fazê-lo, abre o precedente para as obras ovidianas conterem ensinamentos sobre a sua própria poética e, mais especificamente, sobre suas possibilidades de leitura e interpretação. Assim, por meio de marcas autotextuais, o eu poético ovidiano assinala na superfície dos textos um possível caminho interpretativo, uma alternativa de recepção de suas obras fundada no diálogo entre elas.

Diante disso, com base em uma passagem específica da *Arte de amar*, que cita BÍBLIS e Mirra como exemplos (*Ars* 1.283-288), propõe-se no presente estudo sua releitura à luz das *Metamorfofes* e, num sentido inverso, também a releitura das *Metamorfofes* sob o viés da poesia didática ovidiana, tendo como escopo especificamente o episódio de BÍBLIS (*Met.* 9.450-665) e seus diálogos com a *Ars amatoria*. Num segundo momento de discussão, será acrescentado a esse diálogo um terceiro elemento para a análise autotextual, mediante a investigação de evocações de passagens das *Heroides* no episódio das *Metamorfofes*.

RELEITURAS DA ARTE DE AMAR À LUZ DAS METAMORFOSES

De acordo com Toohey (1996, p. 2 e 4), um dos elementos característicos da poesia didática era a presença de digressões ou painéis ilustrativos, geralmente de temática mitológica, como ocorre, por exemplo, em *Os trabalhos e os dias*,

⁸ “Os textos medievais, como a *Ars*, não são apenas obras literárias, mas também importantes obras de teoria, que iluminam os textos em torno delas, manipulando seus leitores a fim de auxiliá-los a descobrir como participam do processo de criação de ficções.” – *The medieval texts, like the Ars, are not only works of literature, but also important works of theory that illuminate the texts around them, manipulating their readers in order to help them discover how they participate in the process of creating fictions.* (ALLEN, 1992, p. 2).

⁹ *Teach not the “art of love” but the ways and means of amatory fiction – to be precise, how love becomes art.*

de Hesíodo, ao serem narrados os mitos de Pandora, Prometeu e das idades do mundo. Também a *Arte de amar* contém alguns painéis ilustrativos, como os episódios do rapto das sabinas, de Pasífae e de Ariadne (livro I), de Dédalo e Ícaro e de Marte e Vênus (livro II) e de Céfalos e Prócris (livro III). Além dessas digressões incrustadas em meio aos ensinamentos, a temática mitológica também se manifesta na *Ars* por meio de alusões a personagens ou eventos da tradição mitológica de forma breve e direta, geralmente pela menção de seus nomes e com uma função de *exemplum*. Com efeito, Volk (2010, p. 50-53) assinala que dois importantes usos do mito na poesia ovidiana são seu emprego como *exemplum* e seu caráter etiológico.

No trecho tomado como ponto de partida para a presente investigação, são observados esses dois usos do mito. No livro I da *Arte de amar*, depois de apresentar os locais em Roma adequados para a procura de uma mulher e a conquista amorosa, o *magister* passa para os ensinamentos e técnicas de sedução. Entre um e outro assunto, ele introduz um pressuposto: que o desejo é mais violento nas mulheres. Em razão disso, os homens (público a quem se endereça o primeiro livro da obra) podem estar seguros de que a conquista será bem sucedida. Para defender e comprovar sua tese sobre a paixão feminina, o eu poético Nasão, em seu papel de *magister amoris*, recorre a exemplos mitológicos:

*Byblida quid referam, uetito quae fratris amore
arsit et est laqueo fortiter ulta nefas?*
Myrrha patrem, sed non qua filia debet, amavit, 285
*et nunc obducto cortice pressa latet:
illius lacrimis, quas arbore fundit odora,
unguimur, et dominae nomina gutta tenet.*
(Ovídio, *Ars* 1.283-288)

Por que mencionarei BÍBLIS, que ardeu de amor proibido
pelo irmão e corajosamente castigou o sacrilégio com o laço?
Mirra amou o pai, mas não como uma filha deve, 285
e agora se esconde premida, encerrando-a uma casca:
com as lágrimas que, perfumada, derrama na árvore,
nos unguimos, e a gota detém o nome da senhora. (trad. nossa)

Imediatamente depois do trecho, é introduzido um painel mitológico (*Ars* 1.289-326), que narra a paixão de Pasífae, esposa do rei Minos, de Creta, por um touro, sua união com ele e o nascimento do Minotauro, fruto do adultério. Todas essas figuras femininas citadas como *exempla* da maior violência da paixão que acomete as mulheres são também exemplos de amores proibidos: BÍBLIS apaixonou-se pelo irmão, que recusa a relação incestuosa e causa o desespero e a morte da personagem; Mirra une-se furtivamente ao pai, do qual concebe Adônis; Pasífae une-se a um touro e gera o Minotauro. Nesse

sentido, suas menções na *Arte de amar* contrariam a afirmação inicial do eu poético garantindo que, na obra, cantará apenas uma “Vênus segura e fraudes permitidas” (*Venerem tutam concessaque furta, Ars* 1.33), e que o poema não conterà nenhum crime (*inque meo nullum carmine crimen erit, Ars* 1.34).¹⁰ Contrariamente ao prometido pelo *magister*, os *exempla* evocados consistem em paixões ilícitas e monstruosas.

Porém, o mais significativo sobre esses exemplos é que as três figuras femininas listadas são retomadas nas *Metamorfoses*, numa espécie de releitura e reescrita dos mitos evocados na *Arte de amar*. Se BÍBLIS e MIRRA são apenas brevemente aludidas no poema didático, nas *Metamorfoses* suas histórias são narradas longamente, nos livros IX e X, com passagens que claramente retomam a *Ars*, conforme discutiremos na próxima seção. Esses dois episódios, por serem as maiores narrativas sobre incesto nas *Metamorfoses* e estarem situados em livros consecutivos da obra, foram frequentemente analisados de modo comparativo pelos estudiosos.¹¹ Ora, o trecho acima citado da *Arte de amar* já antecipa a metamorfose sofrida por Mirra e constitui uma prefiguração da narrativa vindoura das *Metamorfoses*, uma vez que descreve a personagem escondida e premida sob a superfície da madeira, já transformada na árvore homônima. Além disso, a passagem da *Ars* tem caráter etiológico e explica que as gotas de mirra provêm das lágrimas da personagem Mirra, da qual conservaram o nome (*dominae nomina gutta tenet, Ars* 1.288).

De forma similar, nas *Metamorfoses*, após a descrição da transformação em árvore, a personagem é apresentada como chorosa, e suas lágrimas, identificadas como a origem das gotas de mirra que escorrem:

*Quae quamquam amisit ueteres cum corpore sensus,
flet tamen, et tepidae manant ex arbore guttae.
Est honor et lacrimis, stillataque robore murra
nomen erile tenet nulloque tacebitur aeuo.*
(Ovídio, *Met.* 10.499-502)

¹⁰ Ovídio, *Ars* I, 29-34: “A prática move esta obra: ao vate perito obedeci;/ verdades cantarei. Assiste, ó mãe do Amor, minha empresa!/ Ficai longe, fitas tênues, sinal de pudor;/ e tu, vestido longo, que cobres metade do pé./ Cantarei uma Vênus segura e fraudes permitidas,/ e em meu poema crime algum haverá.” (trad. nossa) – *Vsus opus mouet hoc: uati parete perito;/ uera canam. Coeptis, mater Amoris, ades!/ Este procul, uittae tenues, insigne pudoris,/ quaeque regis medios, instita longa, pedes./ Nos Venerem tutam concessaque furta canemus,/ inque meo nullum carmine crimen erit.*

¹¹ Nagle (1983), por exemplo, discute os paralelos e diferenças entre os episódios de BÍBLIS e MIRRA, destacando a importância de serem contados por narradores diferentes (respectivamente, o narrador ovidiano e Orfeu), ao que atribui diferenças de tom e de perspectiva sobre os eventos. Segundo a estudiosa (1983, p. 301), o episódio de BÍBLIS é narrado com maior comedimento, e o narrador ovidiano se solidariza com a personagem desde o início, ao passo que, no caso de Mirra, o relato de Orfeu é mais tendencioso e lascivo.

Mesmo tendo perdido com o corpo os antigos sentidos,
 ela chora, e gotas quentes emanam da árvore.
 As lágrimas têm estima, e a mirra escorrida da madeira
 detém o nome da dona, e não se calará por todos os tempos. (trad. nossa)

Assim, por um lado, a presença de Mirra na *Arte de amar* confere tons etiológicos a essa passagem do poema didático. Por outro, a narração de sua história de modo desenvolvido nas *Metamorfoses* resulta na incorporação de elementos elegíacos e didáticos da *Ars* nesse poema, como as lágrimas, o sofrimento amoroso (traços elegíacos) e o caráter contraexemplar de sua história (elemento didático). Não por acaso, a paixão incestuosa é referida ao longo do episódio das *Metamorfoses* por palavras de coloração negativa, como *nefas* (“sacrilégio”), *crimen* (“crime”), *scelus* (“crime hediondo”), *facinus* (“má ação”), *noxia corda* (“coração criminoso”, *Met.* 10.351), *concupitu uetito* (“união proibida”, *Met.* 10.353).¹² Esses termos evocam precisamente acusações sofridas pela *Arte de amar*, das quais o *magister* tenta se defender previamente ao dizer que seu poema não contém nenhum crime (*Ars* I, 29-34).

No caso de BÍblis, também fica patente a sofisticação da releitura e da reescrita ovidiana nas *Metamorfoses*. Além de o relato ser desenvolvido e estendido a mais de duzentos versos, são incorporados ao episódio vários preceitos didáticos da *Arte de amar*, traços de similaridade com as heroínas das *Heroides* e, ao final, é minuciosamente descrita a transformação sofrida pela personagem. Nesse ponto, convém assinalar que as duas obras exploram versões diferentes sobre a morte de BÍblis: na *Ars*, ela teria se suicidado enforcando-se com um laço; nas *Metamorfoses*, consumida por lágrimas, ela se transforma em uma fonte.

De acordo com Araújo (2017, p. 79), embora o mito de BÍblis e Cauno tenha se celebrizado graças à versão ovidiana das *Metamorfoses*, a narrativa sobre os dois irmãos já era conhecida muito antes e se relaciona ao mito fundador das cidades de Cauno e Mileto na Ásia Menor. No relato de Partênio de Niceia (I a.C.), são trazidas diferentes versões do mito,¹³ que teria sido referido também por Aristócrito, no livro *Sobre Mileto*, e por Apolônio de Rodes, em *Fundação de Cauno*. Na versão de Nicêneto, é Cauno quem se apaixona loucamente pela irmã e decide partir para longe da terra natal, o que culmina na fundação de uma cidade na Cária e no lamento e dor de BÍblis pela ausência do irmão. A versão mais difundida, porém, seria, ainda de acordo

¹² *Nefas* (*Met.* 10. 307, 322, 352, 404); *crimen* (*Met.* 10. 312, 470); *scelus* (*Met.* 10. 315, 322, 323, 342, 367, 413, 460, 468, 474), *facinus* (*Met.* 10. 448, 471).

¹³ Os autores e versões apresentados na sequência foram identificados a partir das menções de Partênio de Niceia na narrativa XI de *Dos amores apaixonados*, traduzida e comentada em texto de Araújo (2017).

com Partênio, a de que BÍblis, apaixonada, declara-se ao irmão e lhe pede para não deixá-la prosseguir nessa loucura. Diante disso, Cauno parte para longe e funda a cidade de Cauno, enquanto BÍblis, tomada pela dor, suicida-se por enforcamento. Partênio, ao fim de sua exposição, também esclarece que, segundo alguns, das lágrimas derramadas por BÍblis jorra uma fonte que recebeu seu nome, mas não traz mais detalhes sobre essa versão. É Antonino Liberal (I d.C.) que transmite os pormenores, afirmando que essa variante fora contada por Nicandro de Cólofon, no segundo livro de suas *Metamorfoses*. De acordo com ela, BÍblis, dominada por um desejo insuportável pelo irmão, que estava a ponto de levá-la à loucura, decidiu atirar-se de um rochedo. No entanto, as ninfas a detiveram, envolvendo-a num sono profundo, e a transformaram em ninfa hamadriade. O veio de água que brota da rocha, por sua vez, foi denominado de “lágrimas de BÍblis”.

Assim, enquanto a *Arte de amar* traz a versão da morte de BÍblis por enforcamento, que seria, segundo Partênio, a mais conhecida, as *Metamorfoses* retomam e adaptam uma versão que supostamente teria sido registrada por Nicandro de Cólofon. A divergência de versões nas duas obras ovidianas não parece ser simples exibição de erudição por parte de um *doctus poeta*. Na verdade, a instauração da diferença ao abordar um mesmo evento, a morte de BÍblis, constitui uma marca de significação extra para ambas as obras. Por ser perceptível apenas num nível de leitura que leva em consideração o diálogo autotextual e a dinâmica da intertextualidade, essa marca de diferença serve para chamar a atenção para a própria poética ovidiana, baseada em um procedimento de releitura e autorrecepção.

De fato, segundo Nagle (1983, p. 303), que cita Galinsky, a preocupação de Ovídio nas *Metamorfoses* era antes com a metamorfose do mito do que com as metamorfoses mitológicas. Sob esse aspecto, o foco principal não estaria apenas na narração das transformações ocorridas com os seres, mas, num nível metapoético, nas próprias transformações textuais que permitem que um mesmo mito seja narrado de formas diferentes e possa ter várias versões. A nosso ver, a variação das versões mostra que as metamorfoses textuais não são exclusividade das *Metamorfoses*, mas se manifestam na produção ovidiana como um todo, servindo para assinalar, por meio de traços de diferença, uma espécie de autoconsciência em relação tanto ao fenômeno mitológico quanto ao fenômeno literário. Além disso, a divergência faz parte de um jogo ovidiano, que lança pistas e rastros ao longo das obras como possíveis direcionamentos para sua leitura e recepção.¹⁴ A divergência inscreve uma diferença na aparição

¹⁴ Sobre a recepção que o próprio Ovídio faz de suas obras e a tentativa de controlar sua interpretação, veja-se Gibson (1999). Não defendemos que as leituras e interpretações apresentadas pelo próprio poeta sejam mais válidas ou melhores que outras, pois isso culminaria em uma centralização na figura do “autor” e no controle autoral sobre a obra. O interesse

da mesma personagem e, com isso, convida a uma leitura comparativa de sua ocorrência nas duas obras, de forma a instaurar o diálogo como modo de leitura da produção ovidiana.

Diferentemente de BÍBLIS e MIRRA, cujas histórias foram narradas de modo prolongado nas *Metamorfoses*, a história de PASÍFAE, por sua vez, já amplamente desenvolvida no painel mitológico da *Arte de amar*, não é retomada nas *Metamorfoses*, senão em breves alusões. Nas poucas referências à personagem, são colocados em destaque o caráter monstruoso de seu adultério e a horrenda criatura biforme gerada a partir dele:

*Iam iam Pasiphaen non est mirabile taurum
praeposuisse tibi: tu plus feritatis habebas.*

(Ovídio, *Met.* 8.136-137)

Já não surpreende Pasífae ter preferido
um touro a ti: tu tinhas mais fereza. (trad. nossa)

*Creuerat opprobrium generis, foedumque patebat
matris adulterium monstri nouitate biformis.*

(Ovídio, *Met.* 8.155-156)

Crescera o opróbrio da estirpe, e o horrendo adultério
da mãe estava exposto na singularidade do monstro biforme. (trad. nossa)

[...] *Ne non tamen omnia Crete
monstra ferat, taurum dilexit filia Solis*

(Ovídio, *Met.* 9.735-736)

[...] Porém, para que Creta produza todos os monstros,
a filha do Sol amou um touro. (trad. nossa)

A relação adúltera de Pasífae com o touro é mencionada em diversos momentos do painel ilustrativo da *Ars* (1.295, 309-310, 326), e a preferência pelo touro em detrimento de Minos é referida de forma irônica pelo *magister*: “e Minos fora vencido por um boi” – *et Minos a boue uictus erat* (*Ars* 1.302, trad. nossa), afirmativa que ecoa a passagem das *Metamorfoses* em que se diz Pasífae ter preferido o touro a Minos.

Além de apresentar a história de Pasífae de forma contínua, o painel ilustrativo da *Arte de amar* ainda incorpora a menção a transformações ambicionadas pela personagem: “E ora deseja tornar-se Europa, ora Io, pois uma é novilha, a outra foi carregada por um boi.” – *Et modo se Europen fieri, modo postulat Io, altera quod bos est, altera uecta boue* (Ovídio, *Ars* 1.323-324, trad. nossa). As duas personagens citadas têm suas narrativas mitológicas

em investigar a autorrecepção ovidiana consiste em mostrar que o próprio texto poético pode conter em si teorizações e reflexões críticas sobre a literatura. Nesse sentido, convém destacar que apresentamos uma “ficção interpretativa” e construímos uma imagem de autor para Ovídio, e que essa nossa construção é apenas uma entre diferentes construções e interpretações possíveis.

contadas posteriormente nas *Metamorfoses*, em relatos desenvolvidos que constituem os episódios de Europa e de Io (respectivamente, *Met.* 2.833-3.5 e *Met.* 1.583-749).

Diante disso, pode-se dizer que, sob a perspectiva da autorrecepção, uma obra ovidiana complementa a outra na narração dos mitos das três personagens. A menção de BÍblis e Mirra na *Arte de amar* figura como uma nota de rodapé que aponta para as *Metamorfoses*, em que suas histórias estão mais amplamente desenvolvidas. Em contrapartida, as menções pontuais a Pasífae no *carmen perpetuum* ovidiano são complementadas pelo relato de seu episódio de forma contínua na *Ars*. Esses mútuos diálogos autotextuais mostram como Ovídio relê a si mesmo e se reescreve continuamente em suas obras, por meio de um processo de autorrecepção que evidencia a existência de um projeto poético maior, segundo o qual as obras ovidianas dialogam entre si, se interinfluenciam mutuamente e se complementam.

RELEITURA DAS *METAMORFOSES* À LUZ DA *ARTE DE AMAR*

Assim como as aparições de BÍblis, Mirra e Pasífae nas *Metamorfoses* possibilitam uma leitura retrospectiva do excerto discutido da *Arte de amar* e suscitam novas interpretações dessa obra, também as *Metamorfoses* podem ser relidas e ressignificadas à luz da *Arte de amar*. Sob essa perspectiva, propomos que no episódio de BÍblis e Cauno (*Met.* 9.450-665) é possível identificar uma série de preceitos amorosos apresentados pelo *magister* na *Arte de amar*, dos quais BÍblis faz uso para tentar conquistar seu irmão Cauno. Ou seja, a personagem coloca em prática os ensinamentos expostos no poema didático ovidiano anterior, de modo a incorporá-los ao texto das *Metamorfoses*.

Embora o episódio seja contado em terceira pessoa pelo narrador ovidiano, em diversos momentos a voz narrativa é transferida para BÍblis, que profere longos monólogos e escreve uma carta para Cauno, cujo conteúdo também é integralmente inserido na história e reproduzido na voz da personagem. O episódio principia com o despertar da paixão, inicialmente negada por BÍblis e concretizada apenas em sonhos eróticos com o irmão. Em seguida, o primeiro monólogo da personagem é uma tentativa de justificar a si mesma seus sentimentos e uma meditação sobre como agir em relação a eles. A isso se segue a decisão de BÍblis de escrever uma carta ao irmão, declarando-lhe sua paixão. O texto da carta é inserido no episódio como um segundo monólogo da personagem, e busca convencer Cauno a ceder ao amor e unir-se a ela. Como resultado, Cauno, tomado de ira, lança longe as tabuinhas enviadas e recusa vivamente a união incestuosa. Isso dá origem ao terceiro e último monólogo de BÍblis, no qual ela lamenta ter revelado a paixão de forma tão

abrupta, por meio de uma carta, e decide perseverar na tentativa de conquistar o irmão, o que depois culmina em sucessivas recusas.

O diálogo com a *Arte de amar* fica sugerido já no início do episódio das *Metamorfoses*. Na *Ars*, BÍblis é evocada como *exemplum* no trecho que discutimos anteriormente; nas *Metamorfoses*, é explicitamente afirmado o seu caráter exemplar:

*Byblis in exemplo est, ut ament concessa puellae:
Byblis Apollinei correpta cupidine fratris: 455
non soror ut fratrem, nec qua debebat, amabat.
(Ovídio, Met. 9.454-456)*

Bíblis serve de exemplo para as moças amarem o que é permitido:
Bíblis, arrebatada de desejo pelo irmão apolíneo,
irmã, não o amava como a um irmão, nem como devia. (trad. nossa)

Enquanto na *Arte de amar* Bíblis serve para exemplificar o furor e a violência da paixão feminina, comprovando positivamente a tese de que a paixão é maior nas mulheres, já nas *Metamorfoses*, embora ainda figure como um exemplo de paixão ilícita, sua história é evocada negativamente, como exemplo a não ser seguido, já que as moças devem amar o que é permitido (*concessa*). Chama a atenção o emprego do mesmo termo usado no início da *Ars*, quando o *magister* afirma que cantará apenas “fraudes permitidas” (*concessaque furta*, *Ars* 1.33). Ao sugerir que o episódio de Bíblis serve de contraexemplo, o narrador das *Metamorfoses* parece, de certa forma, reabilitar a ocorrência do *exemplum* de Bíblis na *Arte de amar*. Mesmo que sua história envolva amores proibidos, ela é mencionada para não ser seguida e servir de alerta para as moças amarem apenas aquilo que é permitido.

Com efeito, o caráter indevido ou ilícito da paixão de Bíblis é diversas vezes assinalado ao longo da narrativa. Trata-se de uma “paixão proibida” (*uetitus ardor*, 9.502), um “crime” (*scelus*, 9.506; *crimina*, 9.566), um “desejo proibido” (*uetitae libidinis*, 9.577), uma “Vênus não permitida” (*inconcessaeque Veneris*, 9.638-639). O vínculo de parentesco, além disso, é referido como um impedimento ao relacionamento amoroso,¹⁵ a ponto de Bíblis desejar que Cauno a chame pelo próprio nome, em vez de chamá-la de “irmã” (*Met.* 9.467). Essa insistência na ilicitude da relação, se compreendida à luz da *Arte de amar* e da afirmação inicial do *magister* de que só cantaria “fraudes permitidas”,

¹⁵ Ovídio, *Met.* 9.477-478, trad. nossa: “ele agrada, e eu poderia, se não fosse meu irmão, amá-lo/ e ele me seria digno. Porém prejudica ser sua irmã” – *et placet, et possim, si non sit frater, amare/ et me dignus erat. Verum nocet esse sororem*. Ovídio, *Met.* 9.510, trad. nossa: “que o irmão não seja amado senão como é permitido a uma irmã!” – *nec, nisi qua fas est germanae, frater ametur!*

soa quase que como uma apologia do narrador das *Metamorfoses*. Ao reforçar esse traço, também é ressaltado o papel de contraexemplo desempenhado por BÍblis, de modo a isentar o narrador de qualquer culpa ou crime envolvido no relato. Ainda que narre amores não permitidos, ele o faz para alertar sobre um comportamento a não ser seguido.

No episódio das *Metamorfoses*, a retomada de ensinamentos da *Arte de amar* e sua colocação em prática ficam mais evidentes nos monólogos e na carta de BÍblis. Na verdade, a própria opção de declarar-se ao amado por meio de palavras inscritas em tabuinhas de cera consiste em um típico *tópos* elegíaco, preceituado na *Arte de amar* como forma de abordar a pessoa amada e expor os sentimentos amorosos:

*Cera uadum tempte, rasis infusa tabellis,
cera tuae primum conscia mentis eat;
blanditias ferat illa tuas imitataque amantum
uerba, nec exiguas, quisquis es, adde preces.*
(Ovídio, *Ars* 1.435-438)

Que a cera vertida nas lisas tabuinhas toque-lhe fundo,
que a cera primeiro parta cúmplice de teu ânimo;
que ela leve tuas meiguices e palavras imitadas dos amantes;
e acresce, sejam quem for, não pequenos rogos. (trad. nossa)

Seguindo o ensinamento do *magister*, BÍblis empunha um estilete (*ferrum*) e uma tabuinha de cera (*ceram*) e, “com mão trêmula, urde as palavras meditadas” (*Met.* 9.521, *et meditata manu componit uerba trementi*). A isso se segue o texto da carta confessando sua paixão, o qual consiste em uma construção retórica habilmente estruturada a fim de persuadir Cauno a ceder aos rogos e súplicas da amante. BÍblis principia seu discurso epistolar expondo os indícios da paixão sobre seu corpo, ao modo de provas apresentadas para o convencimento do amado:

*Esse quidem laesi poterat tibi pectoris index
et color et macies et uultus et umida saepe
lumina nec causa suspiria mota patenti
et crebri amplexus, et quae, si forte notasti,
oscula sentiri non esse sororia possent.*
(Ovídio, *Met.* 9.535-539)

Decerto podiam ser-te indício do peito ferido
a cor, a magreza, o rosto, os olhos amiúde
úmidos, os suspiros movidos por causa não evidente,
os abundantes abraços e os beijos que, se acaso
notaste, podiam sentir-se não ser de irmã. (trad. nossa)

Na descrição que apresenta de si mesma, BÍblis incorpora traços característicos do apaixonado elegíaco, como a palidez e as lágrimas, evidências do sofrimento amoroso, além dos suspiros e dos beijos dados no amado. Na *Arte de amar*, o *magister* ensina que as lágrimas são capazes de comover corações, por isso indica que, na falta de lágrimas verdadeiras sobre as faces, o apaixonado deve simulá-las:

*Et lacrimae prosunt: lacrimis adamantam mouebis:
fac madidas uideat, si potes, illa genas.
Si lacrimae (neque enim ueniunt in tempore semper)
deficient, uda lumina tange manu. 660
Quis sapiens blandis non misceat oscula uerbis?
(Ovídio, *Ars* 1.657-661)*

Também as lágrimas ajudam; comoverás até mesmo diamantes com teu pranto.
Faze com que veja tua face úmida, se puderes.
Se te faltarem as lágrimas (pois nem sempre chegam a tempo),
toca os olhos com as mãos molhadas. 660
Que bom conhecedor não mesclaria beijos a palavras insinuanes?
(trad. Matheus Trevizam, 2016, p. 91)

De modo semelhante, também a palidez e a magreza são indicadas na *Arte de amar* como características do apaixonado. Visto que causam pena, elas contribuem para o convencimento na conquista amorosa e são recomendadas pelo *magister*:

*Palleat omnis amans: hic est color aptus amanti;
Hoc decet, hoc stulti non ualuisse putant. 730
[...]
Arguat et macies animum: nec turpe putaris
palliolum nitidis inposuisse comis.
Attenuant iuuenum uigilatae corpora noctes 735
curaque et in magno qui fit amore dolor.
Ut uoto potiare tuo, miserabilis esto,
ut qui te uideat, dicere possit 'amas.'
(Ovídio, *Ars* 1.729-730; 733-738)*

Empalideça todo amante! Tal é a cor apropriada a quem ama;
isso é conveniente, embora muitos julguem que de nada vale. 730
[...]
Que a magreza te desnude a alma; também não te envergonhes
de usar um capuz sobre os cabelos reluzentes.
As noites de vigília, os cuidados e o pesar que há 735
em um grande amor mingam os corpos dos jovens.
Sê triste para te apropriares do que desejas,
a fim de que quem te vir possa dizer: “Amas”.
(trad. Matheus Trevizam, 2016, p. 95)

Em sua carta endereçada a Cauno, Bíblis faz uso de todos esses preceitos da *Arte de amar*, de modo a preencher o texto das *Metamorfoses* com ensinamentos amorosos da obra ovidiana anterior. Ela põe em prática a matéria teórica do *magister*. Além disso, a própria atitude de escrever uma mensagem declarando seus sentimentos e transmitindo uma série de súplicas e rogos ao amado também se enquadra em um dos comportamentos previstos na *Arte de amar*. De acordo com Nasão, o desejo amoroso acomete homens e mulheres, mas estas conseguem ocultá-lo melhor. Todavia, se não solicitadas ou requisitadas pelos homens, elas facilmente cederiam e tomariam a iniciativa na conquista:

Vtique uiro furtiua Venus, sic grata puellae: 275
uir male dissimulat: tectius illa cupit.
Conueniat maribus, nequam nos ante rogemus,
femina iam partes uicta rogantis agat.
(Ovídio, *Ars* 1.275-278)

E, assim como ao homem, Vênus furtiva apraz à mulher; 275
ele finge mal, ela deseja com mais discrição.
Se nós, homens, concordássemos em jamais dar o primeiro passo,
a mulher vencida logo representaria o papel de quem o dá.
(trad. Matheus Trevizam, 2016, p. 73)

Com efeito, Bíblis tenta a princípio ocultar seus sentimentos e oprimir a paixão ardente. Ela se satisfaz com o prazer encontrado nos sonhos eróticos com o irmão (*Met.* 9.479-484), e busca afugentar do peito a paixão proibida (*Met.* 9.502). Porém, não podendo mais se conter, cede ao fogo da paixão e dá os primeiros passos para conquistar Cauno, ao lhe enviar as tabuinhas de cera com a revelação de seus sentimentos:

Ipsa tamen, quamuis animo graue uulnus habebam, 540
quamuis intus erat furor igneus, omnia feci
(sunt mihi di testes), ut tandem sanior essem,
pugnauique diu uiolenta Cupidinis arma
effugere infelix et plus, quam ferre puellam
posse putes, ego dura tuli. Superata fateri 545
cogor opemque tuam timidis exposcere uotis.
(Ovídio, *Met.* 9.540-546)

Eu própria, porém, embora tivesse grave ferida no ânimo, embora houvesse ardente loucura dentro de mim, fiz de tudo (os deuses me são testemunhas) para enfim ficar mais sã, me esforcei longamente para escapar das armas violentas de Cupido e, desgraçada, eu suportei, dura, mais do que pensas que uma moça pode suportar. Dominada, sou obrigada 545 a confessar e pedir teu auxílio com receosas súplicas. (trad. nossa)

Assim como na *Arte de amar* o *magister* afirmara que, se não procurada, a mulher, vencida (*uicta*), tomaria a iniciativa, de modo semelhante, BÍBLIS diz que, dominada (*superata*), é obrigada a confessar os sentimentos e fazer súplicas ao amado. Na passagem acima, a personagem ainda lança mão de outro ensinamento do *magister*: a invocação dos deuses como testemunhas (*sunt mihi di testes*, v. 542). Na *Arte de amar*, é recomendado que as juras e as promessas, mesmo que falsas, sejam feitas invocando-se os deuses: “Invoca quaisquer deuses por testemunhas do que prometeste” – *Pollicito testes quoslibet adde deos* (Ovídio, *Ars* 1.630, trad. Matheus Trevizam, 2016, p. 89). Ainda que no trecho das *Metamorfoses* BÍBLIS não esteja fazendo promessas, ao seguir o preceito ovidiano e usar os deuses como testemunhas, ela pretende dar mais autoridade a suas afirmações e assegurar ter de fato resistido à paixão.

Apesar de ter seguido diversos ensinamentos do *magister* da *Arte de amar*, a conquista de Cauno por BÍBLIS não foi bem sucedida. Cauno lança para longe as tabuinhas recebidas, não as lê por completo e prontamente recusa BÍBLIS e o incesto (*Met.* 9.574-579). Ainda assim, tendo BÍBLIS depois insistido com o amado, ele a rejeita reiteradamente a ponto de partir da pátria e se estabelecer em terras estrangeiras (*Met.* 9.633-634). Diante da recusa inicial de Cauno, BÍBLIS se arrepende de ter-se declarado precipitadamente por meio da mensagem que lhe enviara nas tabuinhas de cera:

*Et merito! Quid enim temeraria uulneris huius
indicium feci? Quid, quae celanda fuerunt,
tam cito commisi properatis uerba tabellis?*
(Ovídio, *Met.* 9.585-587).

Bem feito! Por que, temerária, dei indício desta ferida?
Por que tão cedo confiei a precipitadas tabuinhas
palavras que deviam ter sido ocultadas? (trad. nossa)

As palavras da personagem em seu último monólogo, na medida em que colocam em destaque o arrependimento por causa de um ato precipitado, sugerem pistas para o fracasso da conquista. Com efeito, diferentemente do que o *magister* afirmara em sua *Arte de amar* sobre as mulheres serem capazes de desejar mais discretamente que os homens (*Ars* 1.276, *tectius illa cupit*), BÍBLIS não soube sentir a paixão de forma oculta. Mais do que isso, ela tomou a iniciativa no ato da conquista e dirigiu os primeiros rogos a Cauno, atitude que, segundo o *magister*, seria apropriada aos homens:

*Vir prior accedat, uir uerba precantia dicat:
excipiet blandas comiter illa preces.
Ut potiare, roga: tantum cupit illa rogari;
da causam uoti principiumque tui.*
(Ovídio, *Ars* 1.707-710)

Avance primeiro o homem, seja ele o primeiro a suplicar!

Receba ela de bom grado teus pedidos lisonjeiros;

roga para vences: ela apenas deseja ser rogada;

opera a causa e o princípio de teu voto.

710

(trad. Matheus Trevizam, 2016, p. 93)

Ora, no processo de conquista, BÍblis assume o papel que, de acordo com o *magister* da *Arte de amar*, deveria ser desempenhado pelo *puer* para seduzir uma *puella*. Segundo Farrell (1998, p. 319), a escrita de uma carta amorosa pela personagem a fim de confessar seus sentimentos seria uma inversão dos papéis de gênero que estaria assinalando que algo está errado. No entanto, o estudioso (1998, p. 319-320) defende que, após começar a esboçar uma carta planejada e apagar o que fora inicialmente escrito, BÍblis teria se expressado de forma impetuosa e sincera na carta que nos chegou enxertada na narrativa das *Metamorfoses*. Em suas palavras, “a retórica elevada não é senão uma figura para a grande paixão” (FARRELL, 1998, p. 321).¹⁶

Nesse ponto, discordamos de Farrell, pois no próprio texto de sua carta, BÍblis incorpora inúmeros outros preceitos expostos pelo *magister*. Na verdade, todos os ensinamentos que discutimos acima e que são adotados pela personagem direcionam-se aos homens na conquista amorosa, uma vez que estão no livro I da *Ars*, endereçado a um público masculino. Assim, concordando com Raval (2001, p. 298), consideramos que o fracasso de BÍblis na conquista de Cauno poderia ser explicado, numa perspectiva que leva em conta os diálogos entre as obras do autor, pelo fato de a personagem ter interpretado mal os preceitos expostos no poema didático ovidiano. Em vez de se utilizar dos ensinamentos destinados às *puellae* no terceiro livro da *Arte de amar*, BÍblis subverte os papéis da conquista amorosa e, mais do que isso, desconsidera o código elegíaco ovidiano tal como preceituado na *Ars*.

Algumas das relações intertextuais aqui discutidas entre o episódio de BÍblis e a *Arte de amar* também foram apontadas por Janan (1991, p. 246-248) e Raval (2001), mas o desenvolvimento de suas abordagens e as conclusões a que chegaram são distintas das nossas. Janan (1991, p. 245) assinala que o episódio repete obras da carreira poética ovidiana anterior, como os *Amores*, a *Arte de amar*, os *Remedia amoris* e as *Heroides*, e que BÍblis se modela em passagens específicas da poesia amorosa ovidiana, a ponto de se tornar “*altera* Ovídio, o poeta como ele poderia ser se inteiramente autorreferencial”.¹⁷ Para a estudiosa, BÍblis assume, na carta que escreve ao irmão, um papel de *praeceptor amoris*, semelhante ao de Ovídio na *Ars*: “ela entende que deve

¹⁶ [...] *high rhetoric is but a figure for grand passion.*

¹⁷ *She becomes an altera Ovid – the poet as he might be were he entirely self-referential.*

ensinar a Cauno os sintomas do amor, visto que ele parece não ter notado os sentimentos dela” (JANAN, 1991, p. 246).¹⁸

Diferentemente da proposta de Janan, que aproxima BÍBLIS da figura do *magister*, o presente estudo busca antes associá-la ao papel de aluna, de *discipula* que coloca em prática ensinamentos do *magister*. Sob esse aspecto, entendemos que os *tópoi* da tradição elegíaca incorporados na *Arte de amar* ao modo de preceitos são colocados em prática por BÍBLIS no episódio das *Metamorfoses*. Ou seja, ela faz uso de forma prática e ativa daquilo que foi teorizado como ensinamento na *Ars*. Assim, BÍBLIS serve de exemplo não só para o ponto específico em razão do qual foi mencionada na *Ars* (demonstrar que a paixão é mais violenta nas mulheres), mas para toda uma série de comportamentos amorosos estabelecidos no gênero elegíaco e reunidos sob a forma de instrução no poema didático ovidiano.

Raval (2001, p. 285), por sua vez, com base na ideia de que a linguagem cria realidades, defende que, no episódio de BÍBLIS, Ovídio considera o estado de estar apaixonado como uma experiência construída no discurso. De acordo com ela, “os monólogos e estratégias amorosas de BÍBLIS consistem inteiramente em tropos literários e convenções modeladas na elegia latina. Seu romance é conduzido como se BÍBLIS tivesse ‘lido’ toda elegia latina, bem como as *Heroides* e a *Ars amatoria*” (RAVAL, 2001, p. 286).¹⁹ Ademais, partindo da conexão que Ovídio estabelece entre corpo feminino e texto e fundamentando-se na crítica feminista sobre a elegia amorosa, a estudiosa propõe uma análise do episódio em termos de gênero, com foco no papel de amante masculino (*amator*) assumido por BÍBLIS.

Partilhamos da ideia de que BÍBLIS, nas *Metamorfoses*, desempenha uma posição de leitora da *Arte de amar* e da tradição elegíaca. Porém, nossa abordagem não se centraliza no episódio de BÍBLIS, tomando-o como ponto de referência para o estabelecimento das relações autotextuais, mas busca discutir os mútuos diálogos entre as três obras em análise. Por isso, é preciso destacar que também o *magister* da *Ars* e as heroínas que são eu poético nas *Heroides* revelam-se leitores da tradição elegíaca, na medida em que a retomam e reempregam em seus versos, assim como o faz BÍBLIS. Parece-nos válido, portanto, compreender esse fenômeno como um processo de autorrecepção ovidiana, de acordo com o qual as obras são relidas, reescritas e ressignificadas ao serem postas em relação, adquirindo sentidos que não eram evidentes se abordadas de modo isolado.

¹⁸ *She feels she must teach Caunus the symptoms of love, since he appears not to have noticed her feelings.*

¹⁹ *Byblis's monologues and amorous ploys consist wholly of literary tropes and conventions and are modeled upon Latin elegy. Her entire love affair is conducted as if Byblis has “read” all of Latin elegy as well as the Heroides and the Ars Amatoria.*

A transferência para as *Metamorfoses* de ensinamentos veiculados na *Arte de amar* confere ao episódio de BÍBLIS uma coloração didática e corrobora a ideia do próprio tecido textual como metamórfico,²⁰ acrescentando à diversidade de gêneros presentes no poema também o gênero da poesia didática. Não obstante, além disso, as marcas autotextuais que suscitam o diálogo entre as duas obras acabam por oferecer uma metodologia de leitura da poesia ovidiana. Elas abrem uma via interpretativa fundada no diálogo, de acordo com a qual uma obra tem seu sentido complementado pela outra.

MÚTUAS RELEITURAS DAS *HEROIDES* E DAS *METAMORFOSES*

Ao diálogo entre a *Arte de amar* e as *Metamorfoses*, pode-se ainda acrescentar um terceiro elemento, as *Heroides*. Essa coletânea de elegias epistolares ficcionais atribuídas a heroínas da tradição mitológica e literária contribui para a renovação dos sentidos das duas outras obras e, em contrapartida, também adquire significações suplementares a partir das relações passíveis de estabelecer com elas.

Os diálogos das *Heroides* com a produção elegíaca amorosa ovidiana (inclusive com a *Arte de amar*) foram amplamente discutidos por Thorsen (2014). Além de analisar diversos paralelos entre as *Heroides* e os *Amores*, a estudiosa investiga as relações entre amor e arte ao abordar os diálogos entre as *Heroides* e a poesia didática ovidiana. De modo similar, ao discorrer sobre as aproximações entre as *Heroides* e a *Arte de amar*, Ugartemendía (2017, p. 58) propõe que “as *Heroides* podem ser lidas como um *corpus* de *exempla* míticos, complemento do objetivo erotodidático da *Ars amatoria* e dos *Remedia amoris*”. Nessa perspectiva, as epístolas das heroínas serviriam para exemplificar ensinamentos expostos pelo *magister* na *Arte de amar*, mas servindo, segundo a estudiosa (2017, p. 51), como contraexemplos, pois representam “aquilo que não deve ser feito no jogo amoroso”. Ora, esse procedimento em muito se aproxima do que propusemos na seção anterior quanto à incorporação dos preceitos didáticos da *Arte de amar* no episódio de BÍBLIS, em que também a narrativa das *Metamorfoses* serve para exemplificar as exposições didáticas da *Ars*.

Quanto ao diálogo das *Heroides* com as *Metamorfoses*, nossa investigação se concentra aqui no episódio específico de BÍBLIS e CAUNO (*Met.* 9.418-665).

²⁰ Alberto (2007, p. 22) atribui às *Metamorfoses* uma “variedade multifacetada”, em razão não só das inúmeras transformações narradas, mas especialmente pela riqueza de gêneros literários combinados ao longo do poema. Carvalho (2010, p. 10), de modo similar, assinala que um “princípio metamórfico” perpassa a obra e atua tanto sobre sua matéria quanto sobre sua forma.

Com efeito, o fato de o segundo monólogo de BÍBLIS (*Met.* 9.530-563) consistir em uma carta declarando seus sentimentos a Cauno fez com que os estudiosos considerassem a passagem uma espécie de “heroide” incrustada na narrativa mais ampla das *Metamorfoses*. Kenney (2009, p. 150), por exemplo, afirma que BÍBLIS é a única heroína das *Metamorfoses* que segue o exemplo das heroínas das *Heroides* e declara sua paixão por meio da escrita. Ahl (1985, p. 211) assinala que BÍBLIS é a primeira personagem nas *Metamorfoses* a produzir um documento escrito, uma carta que, reportada no poema, assume forma poética. Para ele, tal pormenor da versão ovidiana explora habilmente o trocadilho no nome da personagem, que evoca as palavras gregas *byblos* (“papiro”) e *biblion* (“livro”).

A aproximação mais imediata do episódio às *Heroides* relaciona-se, portanto, com a produção de uma epístola de temática amorosa destinada a um amado ausente, na qual o eu poético feminino declara seus sentimentos e tenta convencer aquele que ama a se unir a ela. Knox (2002, p. 139) considera que a carta de BÍBLIS incorporada na narrativa das *Metamorfoses* é um reconhecimento da progressão e do desenvolvimento de Ovídio enquanto poeta narrativo. Se, por um lado, BÍBLIS comenta sobre sua própria situação na epístola que escreve, ao modo do que fazem as mulheres das *Heroides*, por outro, esse comentário é emoldurado por uma narrativa de feitura ovidiana.

Todavia, conforme pretendemos demonstrar, os diálogos com as *Heroides* ultrapassam o âmbito da epístola de BÍBLIS inserida na narrativa e podem ser observados também no restante do episódio. No que concerne à carta propriamente e aos versos que a emolduram, podem ser identificados, tal como nas *Heroides*, vários traços do gênero epistolar adaptados ao contexto elegíaco.²¹ Por exemplo, a tópica da saúde, expressa geralmente como uma fórmula cristalizada de saudação inicial, está presente nos versos de abertura da carta de BÍBLIS (*Met.* 9.530-531). A menção do destinatário e do remetente, cujos nomes são geralmente inscritos no início das cartas, encontra aqui uma variação, já que BÍBLIS apaga seu nome e sua identificação como irmã, em razão do caráter incestuoso da relação, e se apresenta apenas de forma indireta, ao desejar não ser conhecida como BÍBLIS (*Met.* 9.528, 531-534). Notam-se ainda as referências a rasuras e lágrimas (*Met.* 9.529; 567) e a menção à mão que escreve, aos materiais de escrita (no caso, as tabuinhas de cera) e à disposição das palavras em sua superfície, que, inteiramente ocupada, não deixou espaço para a finalização da carta, cuja última frase foi inscrita na margem (*Met.* 9.529; 564-565).

O fechamento da carta de BÍBLIS também dialoga com as *Heroides*, ao finalizar dizendo: “nem sejas merecedor de ser inscrito como causa em meu

²¹ Para uma análise da presença de traços epistolares nas *Heroides* e seus efeitos, ver Avellar (2019, p. 145-174).

sepulcro!” – *neue merere meo subscribi causa sepulcro!* (*Met.* 9.563, trad. nossa). Ora, três das heroínas das *Heroides* inserem em suas epístolas epítáfios: Fílis (*Her.* 2.145-148) e Dido (*Her.* 7.193-196) elaboram epítáfios que atribuam a causa de sua morte ao amado; Hipermnestra (*Her.* 14.128-130) afirma ter assumido a morte destinada a seu primo e marido.

Ademais, o *tópos* da *duritia* ou insensibilidade do amante é um traço frequente nas cartas das heroínas. A epístola de Dido faz referência à crueldade de Eneias, atribuindo o nascimento do herói a rochas, montes, carvalhos ou feras cruéis (*Her.* 7.37-40). Fílis, por sua vez, considera a dureza de Demofonte maior que a do ferro ou dos diamantes (*Her.* 2.137). Já no episódio de BÍblis, a *duritia* é atribuída a Cauno sob a forma de negação, pois a jovem alimenta a esperança de conquistar o irmão: “De fato, ele nem nasceu de uma tigresa,/ nem traz no peito pedras rígidas ou sólido ferro/ ou diamante, nem bebeu leite de leoa” – *Neque enim est de tigride natus/ nec rigidas silices solidumue in pectore ferrum/ aut adamanta gerit nec lac bibit ille leaenae* (*Met.* 9.613-615, trad. nossa).

Além dos paralelos gerais entre a narrativa de BÍblis nas *Metamorfoses* e as cartas das *Heroides*, o episódio também dialoga mais especificamente com a carta de Cânace a Macareu (*Heroides* 11), a começar pelo fato de que ambos abordam paixões proibidas e incestuosas entre irmãos. No entanto, enquanto a tentativa de BÍblis foi mal fadada e resultou na recusa do irmão, o amor de Cânace e Macareu é consumado. Ainda assim, as consequências foram funestas para a heroína, cujo filho recém-nascido foi morto e atirado às feras, além de ela própria ter sido ordenada por seu pai Éolo a se matar com uma espada.

Tendo em vista o mau êxito da história de Cânace, é curioso que BÍblis repetidamente faça referência a ela como forma de embasar sua argumentação em defesa do relacionamento com seu próprio irmão Cauno: “Mas os eólicas não temeram os leitos das irmãs!” – *At non Aeolidae thalamos timuere sororum!* (*Met.* 9.507, trad. nossa); “Nem um duro pai, nem o receio da fama,/ nem o temor nos impedirá” – *Nec nos aut durus pater aut reuerentia fama/ aut timor impedit* (*Met.* 9.556-557, trad. nossa).

A evocação dos filhos de Éolo (e da crueldade de seu pai) como exemplo e argumento para abalizar o romance entre irmãos não ocorre somente nessas breves menções ou citações, mas é um tema amplamente explorado por BÍblis, a ponto de ser possível estabelecer uma série de paralelos entre o seu episódio das *Metamorfoses* e a carta de Cânace nas *Heroides*. Nesse sentido, outro ponto de aproximação diz respeito aos *tópoi* da poesia amorosa usados para caracterizar o amante elegíaco ferido pela flecha de Cupido e ardente de amor:

*Ipsa quoque incalui, qualemque audire solebam,
nescio quem sensi corde tepente deum.*

*Fugerat ore color; macies adduxerat artus;
sumebant minimos ora coacta cibos;
nec somni faciles et nox erat annua nobis,
et gemitum nullo laesa dolore dabam.*
(Ovídio, *Her.* 11.25-30)

Eu própria também me inflamei, tal como costumava ouvir,
senti não sei que deus no coração tépido.
A cor fugira da face; a magreza definhara os membros;
a boca, forçada, consumia o mínimo de alimento;
os sonhos não me eram fáceis, e a noite me era longa,
e, por dor nenhuma ferida, soltava gemidos. (trad. nossa)

Cânace, em sua carta, descreve a si mesma com os típicos sintomas elegíacos da paixão (palidez, magreza, insônia e lamentação) ensinados na *Arte de amar* pelo *magister*. Ela diz experimentar sensações de que tinha, antes, apenas ouvido falar, como se agora estivesse conhecendo na prática o código elegíaco até então difundido nas obras de Propércio, Tibulo e do próprio Ovídio. Ora, trata-se dos mesmos sintomas empregados por BÍBLIS para caracterizar a si mesma em sua epístola a Cauno e ao descrever seus sentimentos amorosos.

De modo semelhante, a postura de BÍBLIS no momento de redigir sua carta ecoa a situação de CÂNACE enquanto escreve a Macareu:

dextra tenet ferrum, uacuum tenet altera ceram.
(Ovídio, *Met.* 9.522)
A destra detém o ferro, a outra mão, a cera vazia. (trad. nossa).

*Dextra tenet calamum, strictum tenet altera ferrum,
et iacet in gremio charta soluta meo.
Haec est Aeolidos fratri scribentis imago;
sic uideor duro posse placere patri.*
(Ovídio, *Her.* 11.3-6)

A destra detém o cálamo; a esquerda, adaga em riste,
e jaz em meu seio o papiro aberto.
Esta a imagem da Eólida que ao irmão escreve;
ao pai cruel assim pareço agradar. (trad. nossa)

BÍBLIS partilha da imagem da irmã que escreve ao irmão, pose igualmente apresentada por CÂNACE. Os ecos entre as passagens são evidentes: os versos se abrem com a sequência *dextra tenet*, que depois se repete em *tenet altera*, numa estrutura espelhada de quiasmo. O mesmo vocábulo *ferrum* figura em ambas as obras, mas com uma nuance de sentido que faz toda a diferença. No caso de CÂNACE, o instrumento de escrita é um cálamo, o suporte da escrita é o papiro que repousa em seu colo, e sua mão esquerda empunha a adaga

(*ferrum*) enviada por seu pai Éolo, para que ela se mate. No caso de BÍBLIS, o termo *ferrum* serve para designar o estilete feito de ferro (numa metonímia de matéria pelo objeto) usado pela personagem como instrumento de escrita para fazer as incisões na tabuinha de cera. Apesar disso, sua ocorrência não deixa de aludir ao *ferrum* empunhado por CÂNACE e às consequências funestas sofridas pela heroína, as quais, em última instância, não se distinguem tanto do destino de BÍBLIS, também ela fadada à morte. A proximidade fica ainda reforçada se considerarmos a versão do mito de BÍBLIS presente na *Arte de amar*, segundo a qual a personagem também tira a própria vida, mas por meio do enforcamento.

O alerta quanto ao nefasto desfecho, no entanto, já figurava no princípio da epístola de CÂNACE, ao modo de um lamento arrependido por ter-se relacionado com o irmão e desempenhado um papel de amante em vez de irmã:

*Cur umquam plus me, frater, quam frater amasti,
et tibi, non debet quod soror esse, fui?*
(Ovídio, *Her.* 11.23-24)

Por que algum dia, irmão, me amaste mais do que um irmão,
e fui para ti o que uma irmã não deve ser? (trad. nossa)

BÍBLIS, diante do exemplo mal sucedido de CÂNACE, poderia ter evitado sua própria ruína, em vez de inspirar sua narrativa na dela ou usá-la como fundamento para justificar sua própria paixão. Essas palavras de CÂNACE poderiam ter sido facilmente proferidas também por BÍBLIS, na medida em que sua paixão por CAUNO lhe foi igualmente danosa. Se na versão da *Arte de amar* BÍBLIS se suicida por enforcamento, segundo a versão das *Metamorfoses*, após muito vagar em desespero, seu destino foi jazer muda até se metamorfosear em fonte, consumida por suas lágrimas:

*Muta iacet uiridesque suis tenet unguibus herbas
Byblis, et umectat lacrimarum gramina riuus.
Naidas his uenam, quae numquam arescere posset,
subposuisse ferunt: quid enim dare maius habebant?*
(Ovídio, *Met.* 9.655-658)

BÍBLIS jaz muda e segura com suas unhas as verdes
plantas, e um rio de lágrimas umedece a relva.
Contam que as náiades colocaram debaixo delas um veio
que nunca pode secar: o que, de fato, tinham de maior para dar? (trad. nossa)

Invasida pela dor, BÍBLIS confunde-se com a água de suas lágrimas, torna-se fonte e emudece. Segundo Raval (2001, p. 306), destaca-se na metamorfose

final o fato de BÍblis, descrita como uma personagem eloquente, leitora da tradição elegíaca e conhecedora de suas convenções e lições, ter-se tornado muda e permanecer sem resposta. Para a estudiosa (2001, p. 307-308), isso seria uma representação do fracasso do modelo elegíaco na conquista amorosa, fracasso vinculado a uma questão de gênero, visto que as táticas de conquista tradicionalmente usadas pelo *amator* homem foram apropriadas por uma mulher: “o colapso de BÍblis ao final sugere que a apropriação das estratégias discursivas da elegia por uma subjetividade feminina é altamente problemática”.²²

Ahl (1985, p. 212), ao discutir o nome da personagem, assinala que a associação feita por Ovídio entre BÍblis enquanto escritora e BÍblis transformada em fonte tem sentido etimológico, uma vez que o papiro (*byblos*) cresce na água. Sua caracterização final como *muta*, fazendo sem dizer uma só palavra, faz com que o estudioso a aproxime de “um livro não lido”.²³ Numa perspectiva semelhante, Raval (2001, p. 308) afirma que a transformação de BÍblis em água evoca a metáfora do corpo feminino como texto, visto que o papiro cresce na água. Segundo a estudiosa, o episódio finalizaria com uma conexão típica da elegia amorosa, que coloca a mulher na situação passiva de ser o objeto do desejo e a materialização do próprio texto, tendo sido fracassada a tentativa de BÍblis de problematizar o paradigma elegíaco em que o *poeta/amator* homem tem poder discursivo sobre a amada/criação artística.

A nosso ver, porém, a interpretação metapoética da metamorfose da personagem traz ainda outras significações e repercussões. Sua transformação em água evoca uma metáfora bastante cara à poesia antiga, a imagem da fonte de águas ou da água corrente como representação da inspiração poética.²⁴ Sob esse aspecto, merece destaque no trecho a associação de BÍblis a um veio de água que nunca pode secar (*uenam, quae numquam arescere posset*, v. 657), aspecto que ressalta a fecundidade poética da personagem.

Ao transferir o enfoque da mudez de BÍblis para seu caráter de fonte imorredoura, a metamorfose final ganha nova coloração. BÍblis emudece, pois agora é palavra escrita a ser preservada pela poesia. A elegia pode ter sido ineficaz na persuasão amorosa operada pela personagem, mas a poesia se configura como o seu modo de sobrevivência. Nessa perspectiva, BÍblis não é simplesmente “um livro não lido” ou a mera “origem do papiro em que a poesia elegíaca era escrita”. Enquanto autora de sua própria história ao assumir a escrita da carta a Cauno, ela se revela antes um livro (*biblion*) escrito

²² *Byblis's collapse at the end of the tale suggests that the appropriation of elegy's discursive strategies for a female subjectivity is highly problematic.*

²³ *like an unread book.*

²⁴ Para exemplos disso na poesia greco-latina, ver Crowther (1979).

por si mesma, que se abre continuamente à leitura e possibilita diferentes interpretações acerca de seu episódio.

De forma similar, os mútuos diálogos entre as obras ovidianas permitem que elas adquiram sentidos complementares e sejam ressignificadas a cada nova leitura em que são postas em relação. As marcas autotextuais funcionam como notas de rodapé que remetem de uma obra para outra e assinalam um possível percurso de leitura e interpretação, como se estivessem registrados nos próprios versos, metapoeticamente, ensinamentos para a recepção ovidiana. Desse modo, a *ars* de Ovídio preceitua não somente sobre o amor ou a elegia amorosa, mas também sobre o próprio processo de leitura e recepção de um texto poético.

REFERÊNCIAS

- AHL, F. *Metaformations: Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*. Ithaca/ London: Cornell University Press, 1985.
- ALBERTO, P. F. Introdução. In: OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. P. Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007, p. 11-32.
- ALLEN, P. L. *The art of love: Amatory fiction from Ovid to the 'Romance of the Rose'*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.
- ANTONINO LIBERAL. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e comentário de Reina M. T. Pereira. São Paulo/ Coimbra: Annablume/ Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/42286>. Acesso em: 26 jul. 2022.
- ARAÚJO, O. L. “Dos amores apaixonados”, XI sobre BÍBLIS: tradição, alusão e tradução. In: FREITAS, L. F. de; TORRES, M.-H. C.; COSTA, W. C. (orgs.). *Literatura traduzida: tradução comentada e comentários de tradução - volume dois*. Fortaleza: Substância, 2017, p.73-86.
- AVELLAR, J. B. C. *Uma teoria ovidiana da literatura: os Tristia como epítáfio de um poeta-leitor*. 2019. 611 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/30644>. Acesso em: 23 out. 2021.
- AVELLAR, J. B. C.; TREVIZAM, M. Uma ars poetica ovidiana: metapoesia e ilusionismos na *Ars amatoria*. *Letras Clássicas*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 115-133, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/118442>. Acesso em: 08 ago. 2022.
- BARCHIESI, A. Insegnare ad Augusto: Orazio, Epistole 2,1 e Ovidio, Tristia II. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, Pisa/Roma, n. 31, p. 149-184, 1993.
- CARVALHO, R. N. B. *Metamorfoses em tradução*. 2010. 158 f. Relatório de Pós-Doutoramento – Faculdade de Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.usp.br/verve/coordenadores/raimundocarvalho/rascunhos/metamorfosesovidio-raimundocarvalho.pdf>. Acesso em: 14 de maio de 2015.
- CONTE, G. B. *Genres and readers: Lucretius, love elegy, Pliny's Encyclopedia*. Trans. Glenn W. Most with a foreword by Charles Segal. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- CROWTHER, N. B. Water and wine as symbols of inspiration. *Mnemosyne*, Leiden, v. 32, n. 1/2, p. 1-11, 1979.
- FARRELL, J. Reading and writing the *Heroides*. *Harvard Studies in Classical Philology*. Harvard, v. 98, p. 307-338, 1998.

- GIBSON, B. Ovid on Reading: Reading Ovid: Reception in Ovid *Tristia* II. *Journal of Roman Studies*, Cambridge, v. 89, p. 19-37, 1999.
- HARRISON, S. Ovid and genre: evolutions of an elegist. In: HARDIE, P. (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 79-94.
- JANAN, M. The labyrinth and the mirror: Incest and influence in *Metamorphoses* 9. *Arethusa*, Baltimore, v. 24, n. 2, p. 239-256, 1991.
- JOLIVET, J.-C. *Allusion et fiction épistolaire dans les Heroïdes*: recherches sur l'intertextualité ovidienne. Rome: École Française de Rome, 2001.
- KENNEDY, D. F. Epistolarity: the *Heroides*. In: HARDIE, P. (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 217-232.
- KENNEY, E. J. The *Metamorphoses*: A Poet's Poem. KNOX, P. (ed.). *A Companion to Ovid*. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell, 2009, p. 140-153.
- KNOX, P. The *Heroides*: elegiac voices. In: BOYD, B. W. (ed.). *Brill's Companion to Ovid*. Leiden/Boston/Köln: Brill, 2002, p. 117-139.
- MARTINDALE, C. *Redeeming the Text*: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- MYERS, K. S. Ovid's self-reception in his exile poetry. In: MILLER, J. F. & NEWLANDS, C. (ed.). *A Handbook to the reception of Ovid*. West Sussex/Malden/Oxford: Wiley-Blackwell, 2014, p. 8-21.
- NAGLE, B. R. Byblis and Myrrha: Two Incest Narratives in the *Metamorphoses*. *The Classical Journal*, Natchitoches, v. 78, n. 4, p. 301-315, 1983.
- OVÍDIO. *Arte de amar*. Edição bilingue. Tradução, introdução e notas de Matheus Trevizam. Campinas: Mercado de Letras, 2016.
- OVIDIUS. *Amores. Epistulae. Medicamina faciei femineae. Ars amatoria. Remedia amoris*. R. Ehwald edidit ex Rudolphi Merkelii recognitione. Leipzig: Teubner, 1907.
- OVID. *Metamorphoses*. [Online] Ed. Hugo Magnus. Gotha (Germany): Friedr. Andr. Perthes, 1892. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.02.0029>. Acesso: 19 out. 2021.
- RAVAL, S. A lover's discourse: Byblis in *Metamorphoses* 9. *Arethusa*, Baltimore, v. 34, n. 3, p. 285-311, 2001.
- SANTOS, L. S. *Apropriação cultural, autotextualidade e carreira poética em Tristes e Pônticas de Ovídio*. 2019. 611 f. Tese (doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detail/1097512>. Acesso em: 20 fev. 2022.
- SHARROCK, A. *Seduction and repetition in Ovid's 'Ars Amatoria'* 2. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- TARRANT, R. Ovid and ancient literary history. In: HARDIE, P. (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 13-33.
- THORSEN, T. S. *Ovid's early poetry*: from his *Single Heroides* to his *Remedia amoris*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- TOOHEY, P. *Epic Lessons*: an introduction to the ancient didactic poetry. London/New York: Routledge, 1996.
- TREVIZAM, M. *A elegia erótica romana e a tradição didascálica e como matrizes compositivas da Ars Amatoria de Ovídio*. 2003. 280 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2003. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1601726>. Acesso em: 05 jan. 2022.
- UGARTEMENDÍA, C. M. *A exemplaridade do abandono*: epístola elegíaca e intratextualidade nas *Heroides* de Ovídio. 2017. 169 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-08022017-113033/pt-br.php>. Acesso em: 05 ago. 2022.

- VASCONCELLOS, P. S. *Efeitos intertextuais na "Eneida" de Virgílio*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2001.
- VOLK, K. *Ovid*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010.
- VOLK, K. *The poetics of Latin didactic: Lucretius, Vergil and Manilius*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Recebido: 4/9/2022

Aceito: 16/9/2022

Publicado: 19/9/2022

Rev. est. class., Campinas, SP, v.22, p. 1-27, e022011, 2022