

## O CARÁTER ALUSIVO DOS *TRISTES* DE OVÍDIO: UMA LEITURA INTERTEXTUAL DO LIVRO I \*

Patrícia PRATA

**RESUMO** *A dissertação consiste em um estudo sobre o caráter intertextual do livro I dos Tristes de Ovídio e em sua tradução. Ao longo da exposição, discute-se, primeiramente, o que venha a ser intertextualidade e arte alusiva no âmbito dos estudos clássicos. Depois disso, exemplificam-se os procedimentos da arte intertextual, demonstrando o jogo alusivo que se estabelece entre as elegias 2, 3 e 4 dos Tristes de Ovídio e os cantos I, II e III da Eneida de Virgílio. Assim, a dissertação encontra-se dividida em dois blocos: um primeiro, que procura discutir as implicações teóricas do tema da intertextualidade, e um segundo, que visa demonstrar a estratégia alusiva dos Tristes I. A tradução, por sua vez, propõe-se a servir de apoio a essa leitura intertextual, bem como intenta divulgar, em língua portuguesa, uma obra que se encontra esquecida no Brasil, ao passo que em outros países toda a obra de Ovídio vem sendo alvo de inúmeros estudos que promovem uma reavaliação crítica de sua poesia.*

**ABSTRACT** *The dissertation consists of a study about the intertextual character of the book I of the Ovid's Tristia and into its translation. At long the exposition, one discusses what intertextuality and allusive art is in the classical studies. After that, one exemplifies the proceedings of the intertextual art, demonstrating the allusive play to be established among the elegies 2, 3 and 4 from the Ovid's Tristia, and the chants I, II, and III from the Virgil's Aeneid. Thus, the dissertation is divided in two blocks: the first one intends to discuss the theoretical implications on the intertextuality theme, and the second one aims to demonstrate the allusive strategy in the Tristia I. The translation, in its turn, proposes to serve as a support to this intertextual reading, as well to divulge, in Portuguese idiom, a forgotten work in Brazil, whereas in other countries, all Ovid's work has been object of a great deal of studies that promote a critical re-evaluation of his poetry.*

---

\* Texto resultante da Dissertação de Mestrado, apresentado ao Curso de Linguística, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), no dia 05 de abril de 2002, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos.

## I. APRESENTAÇÃO DA DISSERTAÇÃO

Ao longo da dissertação, procuramos demonstrar o caráter intertextual do livro I dos *Tristes* de Ovídio, através de análises de versos e episódios das elegias. Assim, no primeiro capítulo, discutimos as questões teóricas relativas ao tema da arte alusiva, como a diferenciação entre plágio e *imitatio* - processo assim designado pelos romanos por consistir em retomadas de outros textos das formas mais variadas - bem como as semelhanças e diferenças que esse procedimento apresenta em relação à noção de intertextualidade. No segundo, realizamos a análise intertextual propriamente dita do livro I, através da qual procuramos explicitar os efeitos de sentido obtidos pelo diálogo que se estabelece entre as elegias 2, 3 e 4 do livro I dos *Tristes* e os cantos I, II e III da *Eneida*. No terceiro capítulo, apresentamos a tradução do livro I, seguida de notas (sobre o caráter da tradução e notas, ver abaixo). Por fim, na conclusão, intitulada *A construção poética dos "Tristes" I sob o ponto de vista da arte alusiva*, propusemos uma nova leitura para tal livro ovidiano, a qual leva em conta sua estrutura alusiva e não apenas seu caráter autobiográfico.

Também constam da Dissertação três apêndices: no primeiro, temos o mapa que descreve minuciosamente o caminho percorrido por Ovídio desde a sua partida do porto de Brindes até sua chegada a Tomos, local para onde fora exilado (tal como nos indica o roteiro apresentado na elegia 10), no segundo, a tradução do canto II da *Eneida* de Virgílio (muito utilizado na análise) e, finalmente, no terceiro, breves comentários a respeito das demais elegias que compõe o livro I dos *Tristes*.

## II. DA TRADUÇÃO

A tradução do livro I, realizada a partir da edição de Jacques André (*Les Belles Lettres*, 1987), teve como propósito não só servir de apoio à leitura da análise dos *Tristes* I, como também divulgar, em língua portuguesa, um livro que se encontra esquecido no Brasil. São escassas as traduções dessa obra para a língua portuguesa - no Brasil, conhecemos apenas duas, a de Augusto Velloso, cuja segunda edição é de 1952<sup>1</sup>, e a de Paulo Paes, de 1997<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Velloso propõe-se ser literal e, para tanto, dispõe o texto latino em ordem direta e realiza uma tradução justalinear. Além do uso exclusivamente didático da tradução de Velloso, seu livro I é composto por doze elegias, enquanto que outros manuscritos e traduções pesquisadas desse livro remontam a apenas onze (ver bibliografia). Percebemos, então, que ele dividiu a elegia IX em duas: do verso 1 ao 36 ele considerou elegia IX e do 37 ao 66, elegia X.

<sup>2</sup> Paes traduz apenas algumas elegias dos *Tristes*: do livro I, 1 e 11; do III, 2, 9 e 14; do IV, 8 e 10 e do V, 7. Essas fazem parte de uma compilação de poemas de Ovídio, retirados dos *Tristes* das *Pônticas* e dos *Amores*, cujo título é *Poemas da Carne e do Exílio* (ver bibliografia).

Para se realizar tal intento, arriscamos uma tradução em versos que é, ao mesmo tempo, fiel ao sentido do texto latino, mas não meramente “literal”<sup>3</sup>. Propusemos, então, uma tradução que acompanha de perto os versos latinos, mas que não intenta manter sistematicamente a ordem das palavras do original nem dispô-las sintaticamente em ordem direta. Ainda que não pretenda ser poética, pois não busca reproduzir o aspecto formal do fazer poético - como, por exemplo, a métrica rígida do texto latino - nem conservar, de forma sistemática, os recursos estéticos do original, tenta manter as imagens presentes nas elegias e, sempre que possível, a expressividade e a ênfase conferidas a determinadas palavras por sua ordem “marcada” no verso.

Ao traduzir, tentamos também fazer coincidir os versos latinos com os portugueses, isto é, realizamos uma tradução verso a verso sempre que essa não afetasse a naturalidade e a inteligibilidade da língua para a qual se vertia; além disso, conservamos o espaçamento tradicional dos dísticos. A linguagem utilizada é não corriqueira e mais voltada para o discurso formal<sup>4</sup>; o vocabulário escolhido, entretanto, é basicamente simples, permitindo-se, às vezes, o uso de palavras e expressões menos usuais da língua. Foram mantidas as perífrases e, na medida do possível, as metáforas do original. Os recursos sonoros latinos não foram sistematicamente levados em conta, nem se buscou sua manutenção ou substituição por equivalentes no português. Tentamos manter, na medida das possibilidades do tradutor, a concisão e os pleonismos da língua latina. A ortografia portuguesa para os antropônimos, os teônimos e os topônimos latinos foram buscadas no *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa* da Academia das Ciências de Lisboa (1940); quando as formas resultantes de suas adaptações pareciam muito incomuns para o português brasileiro, utilizaram-se outros dicionários como o de Caldas Aulete, o de Moraes, o dicionário mitológico de Pierre Grimal, entre outros que constam da bibliografia.

As notas de rodapé foram apostas sempre que se percebeu a necessidade de explicar referências mitológicas, geográficas e históricas. Para tanto, utilizamos as notas da edição seguida e de outros comentadores e tradutores, bem como dicionários - portugueses, latinos, mitológicos e geográficos - e livros que discorrem sobre a vida e a cultura antigas (para as referências completas, ver bibliografia). As referências mitológicas foram pesquisadas nas *Metamorfoses*, para que se pudesse obter a versão mítica proposta pelo próprio Ovídio. Quando os mitos não se encontravam descritos na obra de Nasão, utilizamos, basicamente, os dicionários mitológicos de Grimal (1997), Spalding (s.d.) e Commelin (1955). Além dessas notas, que são a maioria, elaboramos algumas referentes à dificuldade de tradução

---

<sup>3</sup> Não foram apresentados nem discutidos os problemas teóricos da tradução, pois não foi esta a intenção do trabalho. Não nos propusemos a refletir sobre o ato de traduzir, mas sim realizá-lo.

<sup>4</sup> Isto é, evitamos gírias, termos e expressões de largo uso em situações informais de fala e escrita.

de alguns trechos e vocábulos (como a palavra *pietas*) e à escolha de interpretação dessas intrincadas passagens, levando-se em conta o cotejo com outras traduções.

Na tradução do canto II da *Eneida* de Virgílio, realizada a partir do texto latino proposto por Jacques Perret (*Les Belles Lettres*, 1981)<sup>5</sup>, utilizamos o mesmo procedimento aplicado ao livro I dos *Tristes*: uma tradução verso a verso, fiel ao original, mas não “literal” a ponto de ser deselegante em língua portuguesa. Sua linguagem é culta e o vocabulário basicamente simples. Os símiles e as perífrases foram mantidos e, sempre que possível, a concisão e as redundâncias da língua; contudo, a métrica e os recursos sonoros do texto não foram levados em consideração de maneira sistemática. Também foi utilizado o *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa* da Academia das Ciências de Lisboa (1940) para a grafia dos antropônimos, teônimos e topônimos (salvo versões estranhas ao português brasileiro). Como a tradução do canto virgiliano se propõe apenas a servir de apoio à leitura intertextual da elegia I,3, uma vez que essa, a primeira dentre todas a ser analisada, foi comparada detalhadamente com tal texto da épica virgiliana, não foram apostas notas de nenhum tipo.

### III. PERSPECTIVA TEÓRICA

A literatura latina é considerada, desde os romanos, como de “segundo grau”, isto é, uma reelaboração criativa de formas e temas emprestados à cultura grega, considerada exemplar, paradigma de excelência” (Vasconcellos, 1996, 1). Tal processo criativo, designado *imitatio* pelos romanos, está na base da literatura latina e, pode-se dizer, de toda literatura clássica, pois os antigos tinham predileção, principalmente os romanos, pela recriação de formas e temas já consagrados. O termo *imitatio* foi muito utilizado pelos latinos e teóricos da retórica clássica, como Quintiliano, Horácio e Longino, para caracterizar a produção literária<sup>6</sup>, o processo criativo humano.

Como tal termo pode dar margem a interpretações errôneas, principalmente com relação ao ato de plágio, e por abarcar mais o sentido emulativo do que o caráter gerador de sentidos desse recurso, uma vez que as “imitações” eram vistas

---

<sup>5</sup> Servimo-nos, também, de alguns outros comentadores e tradutores da *Eneida* virgiliana (ver bibliografia).

<sup>6</sup> Também o orador utiliza-se do processo imitativo; Quintiliano comenta na *Institutio Oratoria* que a arte retórica é constituída, em grande parte, pela *imitatio* e que o orador *deve*, além de inventar, imitar seus predecessores: *Neque enim dubitari potest, quin artis pars magna contineatur imitatione. Nam ut inuenire primum fuit estque praecipuum, sic ea, quae bene inuenta sunt, utile sequi.* (*Inst. Or.*, X, 2, 1) - “Nem se pode duvidar que grande parte da arte (retórica) consiste na imitação. De fato, assim como inventar foi o principal e continua sendo o mais importante, é útil seguir o que foi bem inventado.” (trad.: Vasconcellos, retirada de um handout distribuído durante curso de pós-graduação em 1999 no IEL/UNICAMP).

como forma de rivalizar com os predecessores, bem como ornamentos que engrandeciam a obra e homenageavam os autores considerados dignos de citação<sup>7</sup>, preferimos a expressão “arte alusiva”, a qual passou a ser aplicada ao jogo intertextual. Tal expressão foi cunhada por Pasquali em seu artigo intitulado *Arte Allusiva*, publicado inicialmente em 1942<sup>8</sup>. Nesse artigo, Pasquali distingue “das reminiscências involuntárias as alusões intencionais” (Vasconcellos, 2001, 28), bem como das alusões as imitações. Para o autor, o poeta pode desejar que as imitações passem despercebidas ao público, ao passo que as alusões só são percebidas pelo leitor que tem em mente o texto ao qual se referem:

“(…) in poesia culta, dotta io ricerco quelle che da qualche anno in qua non chiamo piú reminiscenze ma allusioni, e volentieri direi evocazioni e in certi casi citazioni. Le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono” (1968, 275).

Pasquali considera o termo alusão<sup>9</sup> mais propício à caracterização do processo da *imitatio*, pois não carrega o sentido pejorativo encerrado em tal termo. Também não significa um processo acidental e involuntário como o vocábulo reminiscência, o que lhe confere *status* de um recurso de linguagem, visto que seu uso, por parte do escritor, é intencional e consciente. Ademais, as alusões 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. O autor italiano, ainda, apresenta as alusões como evocações ou citações, contudo não deixa claro quais seriam as particularidades de cada um

---

<sup>7</sup> Para uma melhor caracterização da *imitatio* e de sua diferenciação com relação ao ato de plágio, ver o capítulo I “Plágio vs. *imitatio*” da dissertação aqui apresentada.

<sup>8</sup> A edição do artigo que tenho em mãos data de 1968 (para referência completa ver bibliografia).

<sup>9</sup> Vale a pena apresentar a etimologia dos vocábulos alusão e aludir. Registra-se **alusão**, nos dicionários vernáculos, como ação ou efeito de aludir; referência que se faz a alguma pessoa ou coisa sem a mencionar expressamente; (figura de estilo) dito crítico que só alguns leitores ou ouvintes percebem. Tal vocábulo derivou-se do étimo latino *allusio*, o qual é registrado nos dicionários como ação de brincar, acariciar, afagar. Forcellini dá a seguinte definição: **Allusio** (ou adlusio): ludus cum aliquo, seu lusorius ad aliquem accessus. Como se observa, esse vocábulo apresenta em sua origem a noção de jogo (*ludus*), a qual é presente também no sentido estilístico que o termo alusão adquiriu na teoria literária. O vocábulo alusão, entendido por “toda referência, direta ou indireta, propositada ou casual, a uma obra, personagem, situação, etc., pertencente ao mundo literário, artístico, mitológico, etc.”, segundo Massaud Moisés (1995, 18-19), foi usado a partir do Trovadorismo, embora a idéia por ele expressa já se encontre presente nos primórdios dos estudos das artes ditas miméticas. O verbo **aludir**, por sua vez, é derivado do étimo *alludere* (*ad+ludere*): primeiramente, brincar, troçar; o sentido de fazer alusão a, aludir é posterior e é exemplificado nos dicionários pela expressão de Valerius Maximus *versibus alludere*. Dessa forma, tanto no termo alusão como no aludir, encontra-se uma origem comum que remonta à idéia de jogo.

desses termos, apenas diz que “l’allusione è il mezzo, l’evocazione il fine” (p.276), ou seja, a alusão é um processo que resulta na evocação percebida pelo leitor.

Pasquali considera a alusão um elemento essencial da poesia clássica augustana mais que da poesia moderna (p.277), pois, para ele, o leitor que lê Virgílio e Horácio deve ter em mente, “anche in particolari minuti, Omero ed Esiodo, Apollonio e Arato e Callimaco e chissà quanti altri Alessandrini, dei Romani per lo meno Ennio e Lucrezio, ma anche propri contemporanei” (p.277). Vasconcellos afirma que o filólogo italiano, nesse comentário, “revela o papel ativo do leitor-decodificador” (2001, 28), o qual deve ter amplo conhecimento dos textos pertencentes a uma mesma tradição. Assim, para Pasquali, o procedimento alusivo<sup>10</sup> é concebido intencionalmente pelo autor e só entra em funcionamento quando o leitor é capaz de detectar a alusão e decodificá-la.

Vasconcellos também comenta que o filólogo italiano, embora não tenha salientado o “aspecto crucial da ‘arte alusiva’ que é a criação de sentido” (2001, 30-31), mostra-se “ciente da importância do intertexto<sup>11</sup> criado pela alusão, que não é mero adorno mas integra a significação” (p.29). Vasconcellos chega a tal conclusão através da análise feita por Pasquali dos versos 621 e 622 do canto VI da *Eneida*. O filólogo italiano afirma que esse trecho evoca os versos de Vário conservados nas *Saturnais* de Macróbio (VI, 1, 39) e que Virgílio teria desejado que seu leitor fizesse tal alusão para que pudesse compreender melhor a passagem virgiliana (Pasquali, 1968, 278). Desse modo, fica evidente que o autor italiano tinha consciência de que a alusão acrescenta significados ao texto. Ainda que não tenha explorado suas idéias através de análises mais exaustivas, seu artigo de “apenas” dez páginas influenciou e muito os estudos acerca da intertextualidade nos escritos clássicos, tanto que a expressão “arte alusiva”, por ele cunhada, foi consagrada ao jogo intertextual.

O termo intertextualidade foi utilizado pela primeira vez por Kristeva, na década de 60, em sua *Introdução à Semanálise*, para caracterizar as noções de dialogismo e polifonia formuladas por Mikhail Bakhtin. Em seu ensaio “A Palavra, o Diálogo e o Romance”, presente no livro citado e escrito a partir de *Problemas da Poética de Dostoiévski* e *A Obra de François Rabelais* do escritor russo, Kristeva afirma ser Bakhtin o primeiro a introduzir na teoria literária a noção de que

*“(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.”*

*(trad.: Lúcia H. F. Ferraz, 1974, 64)*

---

<sup>10</sup> Pasquali considera tal procedimento comum a todas as artes e não somente à literatura (p.276).

<sup>11</sup> Podemos considerar como “intertexto” os efeitos de sentido gerados por uma leitura não linear, que pressupõe a comparação entre um texto e outros que ele evoca.

Para que a afirmação da autora fique mais clara é necessário explicitar, ainda que brevemente, a teoria proposta por Bakhtin. O autor considera, segundo Diana de Barros (1994, 2)<sup>12</sup>, “o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso”, pois, para ele, em todo discurso é possível encontrar uma relação dialógica, seja na interação verbal, p. ex., autor/leitor, seja na relação que os textos estabelecem entre si. A interação verbal promove um dialogismo intersubjetivo, uma vez que ela pressupõe uma correlação entre sujeitos: o eu do discurso interage com o outro (o interlocutor), no texto. O sujeito, contudo, em Bakhtin, perde a unicidade, pois esse se encontra multifacetado pelas vozes que o compõem, sejam essas históricas, culturais, ideológicas, etc. Dessa forma, concordamos com Graham Allen (2000, 24) quando diz que Bakhtin não anuncia a morte do autor, apenas destitui a autoridade de sua voz, considerada um amálgama de muitas outras.

O outro aspecto do dialogismo discursivo é o diálogo entre os textos de uma mesma cultura, “que se instala no interior de cada texto e o define” (Diana de Barros, 1994, 4). Para o autor russo, o discurso textual é “um mecanismo dinâmico, do qual vocábulo algum pode ser compreendido em si mesmo, já que todos os termos de um texto vêm inseridos em múltiplas situações, em diferentes contextos lingüísticos, históricos e culturais; assim para Bakhtin, *um texto possui sempre um sentido plural*” (Edward Lopes, 1994, 70)<sup>13</sup>.

Em seu livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin complementa o conceito de dialogismo pela criação da noção de polifonia. O autor russo, em tal livro, distingue dois tipos de romances - os monológicos e os polifônicos - observando a relação entre o autor e seus personagens (cf. Christofe, 1996, 60). Os primeiros são aqueles centrados em um único ponto de vista, pois todos os personagens expressam a mesma ideologia - a do autor. Já o romance polifônico, em que se enquadrariam as obras de Dostoiévski, se constitui pela pluralidade, pela presença de várias vozes que compõem seu discurso, uma vez que cada personagem possui sua visão de mundo e ideologia. A polifonia, então, é uma estratégia discursiva que faz parte da estrutura de certos romances, diferentemente do dialogismo, que é o princípio constitutivo da linguagem e do sujeito. Em outras palavras, “o diálogo é a condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, segundo as estratégias discursivas adotadas” (Diana de Barros, 1994, 4).

É a partir dessas idéias que Kristeva define o texto como um “mosaico de citações”, resultado da absorção e transformação de outros. Esse processo de transposição mantém os textos em uma relação intertextual, não intersubjetiva, pois,

---

<sup>12</sup> “Dialogismo, Polifonia e Enunciação”; in: BARROS, D. & FIORIN, J. (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*.

<sup>13</sup> “Discurso Literário e Dialogismo em Bakhtin”; in: BARROS, D. & FIORIN, J. (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*.

para a autora, a interação não ocorre pela interlocução autor-leitor, mas sim no espaço criado entre ambos, no texto. Assim, o sujeito (entendido como o autor) deixa de ser o centro da interlocução, que passa a ser mediada pelo próprio texto. Ademais, o autor não cria um texto a partir de suas próprias idéias, mas sim, como comenta Allen (2000, 35), compila-os de textos preexistentes, pois “the text is not an individual, isolated object but, rather, a compilation of cultural textuality” (p.36). Dessa forma, o que importa é a interação textual, a qual se estabelece não pela vontade do autor, mas sim pelo código intertextual, que é constitutivo de toda linguagem literária. A intertextualidade, então, é entendida como a presença em um texto de outros (e vice-versa) e não pressupõe a noção de sujeito, pois o que está em jogo é o diálogo textual.

Levando em consideração a discussão feita até aqui, entendemos o termo intertextualidade “como a presença num texto de outro(s) texto(s) por ele evocado(s) e integrado(s) *para produzir significação*” (Vasconcellos 2001, 33). Utilizando a nomenclatura proposta por Genette, em seu *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*, pode-se dizer que do diálogo entre o hipertexto (o texto) e os hipotextos (textos evocados) surge o intertexto - os efeitos de sentido que cabe ao leitor perceber e interpretar<sup>14</sup>. O termo intertextualidade, contudo, não foi utilizado como definidor da produção literária em geral, como o faz Kristeva, pois nosso intuito foi caracterizar e analisar o procedimento alusivo de textos da Antigüidade clássica. Desse modo, pensamos a intertextualidade no âmbito da tradição greco-latina, como um processo análogo ao da *imitatio* e da alusão, conceitualizados anteriormente.

A preferência pelo vocábulo intertextualidade deveu-se ao fato de que ele privilegia somente o texto e o leitor, ao contrário do termo *imitatio* e da expressão arte alusiva, que levam em conta também a intenção literária do poeta. É difícil considerar a intenção do poeta, uma vez que a grande distância de tempo impossibilita traçar quais seriam as vontades e desejos dos autores; até em se tratando de autor moderno é complicado precisar sua intenção. Saliente-se, ainda, que o texto transcende a vontade de seu produtor, haja vista que mais de um poeta se surpreendeu com o que os críticos acabaram descobrindo em seus textos, coisas que eles próprios não tinham percebido. Dessa forma, o termo intertextualidade elimina possíveis equívocos, bem como estabelece a relação necessária para que haja o jogo intertextual - a relação leitor-texto. Todavia, não se pode deixar de observar que intertextualidade, *imitatio* e arte alusiva são variantes de um mesmo processo, o que possibilita tratá-los como sinônimos, ressalvadas as diferenças.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Genette chama de hipertextualidade toda relação que une um texto B (o hipertexto) a um texto predecessor A (o hipotexto). O autor considera a intertextualidade como “a relationship of copresence between two texts or among several texts (...) the actual presence of one text within another” (Genette, *Palimpsests: literature in the second degree*, 1997; apud Graham Allen, 101). Aqui, consideramos a relação entre o hipertexto e o hipotexto como um procedimento intertextual, não hipertextual.

<sup>15</sup> No item 1.2.1 *Marcadores alusivos* da Dissertação, avançamos na discussão a respeito do caráter da arte intertextual, tentando mapear quais seriam o que chamamos marcadores alusivos e como

#### IV. RESULTADO DAS ANÁLISES

As análises não serviram apenas para exemplificar o caráter dos estudos que levam em conta a arte alusiva, mas sim, e principalmente, para demonstrar a utilização feita por Ovídio desse recurso na composição de suas elegias. A busca de leituras intertextuais nos escritos ovidianos foi o ponto fundamental do trabalho, pois seu objetivo primeiro foi apresentar uma outra possibilidade interpretativa para tal livro que não a puramente autobiográfica. Assim, neste momento, através da exposição das características intertextuais mais evidentes dos *Tristes* I, faremos uma síntese do intrincado e sutil jogo alusivo que se estabelece nesse livro ovidiano.

A análise das elegias 2, 3 e 4 evidenciam uma forte influência da épica virgiliana no livro I dos *Tristes*. O sinalizador mais forte do contraponto estabelecido por Ovídio em relação à *Eneida* é o símile apresentado na elegia I,3 - *Si licet exemplis in paruo grandibus uti,/ Haec facies Troiae, cum caperetur, erat* (vv.25-16)<sup>16</sup>. Com essa comparação, o autor elegíaco deixa evidente que a *Eneida* se faz presente em sua composição, uma vez que aquele símile necessariamente lança o leitor no universo bélico e funesto do canto II, funcionando, assim, como um marcador alusivo. Ao ser jogado nesse universo épico, o leitor vê-se, ao mesmo tempo, diante de uma divergência de gêneros - o épico contrastando com o elegíaco - e de uma convergência de temas e imagens. O símile, por estabelecer uma relação entre o infortúnio de Ovídio<sup>17</sup> e o de Tróia, e, conseqüentemente, entre o personagem elegíaco e o herói virgiliano, aponta para a *Eneida* como pano de fundo das elegias dos *Tristes* I.

A presença de outros marcadores não deixa desmentir o jogo alusivo que se estabelece entre os livros citados. O fato de Ovídio ter iniciado suas peripécias do desterro *in medias res* não é o ponto crucial para se decidir se o texto dos *Tristes* I retoma a *Eneida*, mas reafirma a alusão estabelecida pelo símile. A escolha de Ovídio por uma estrutura narrativa comum a textos épicos em geral leva o leitor a confrontar e a procurar mais sinais que corroborem suas impressões. E a cada verso que lê percebe que suas suspeitas se tornam realidade. Ovídio a todo momento compara seus infortúnios aos de Enéias, bem como sua própria personagem a esse herói. Compõe situações semelhantes e estruturadas da mesma forma encontrada na

---

detectá-los. Partimos de estudiosos, como Hinds (1999), Wills (1996) e Vasconcellos (2001), para tentar solucionar tal questão: como identificar um diálogo intertextual? ou seja, o que nos textos caracterizaria, marcaria uma relação alusiva?

<sup>16</sup> “Se é licito servir-se de grandes exemplos no pequeno/ Este era o aspecto de Tróia quando capturada.”

<sup>17</sup> Vale a pena ressaltar que, quando se utilizam os nomes próprios Ovídio e Nasão para caracterizar a *persona* criada pelo autor nas elegias, não se pretende fazer referência alguma ao poeta de “carne e osso”; o uso dos nomes do poeta facilita a exposição, uma vez que as elegias são narradas em primeira pessoa.

*Eneida*, haja vista a ordenação dos episódios narrados nas três elegias analisadas ser a mesma dos do canto I, II e III, bem como a relação temática existente entre eles.

A presença da tempestade na narrativa de Nasão também é um forte sinalizador de alusão, ainda que seja de cunho sobretudo temático e não lingüístico. Ovídio estrutura, na elegia 2, a descrição da procela de forma semelhante à descrita no canto I - a borrasca surpreende os protagonistas em meio à viagem para o exílio, é provocada pelos ventos e aplacada pelos deuses. Ademais, para dirigir sua súplica aos deuses em meio à tempestade, o protagonista elegíaco faz referência às divindades que se colocam favoráveis e contrárias aos troianos, o que corrobora a alusão, pois essas possuem um papel fundamental na *Eneida*. Também a tempestade apresentada na elegia 4 alude, ainda que indiretamente, à descrita no canto I<sup>18</sup>, bem como às presentes no canto III. Dessa forma, observa-se uma grande semelhança temática entre os textos ovidianos e os virgilianos: ambos narram a “estória” de personagens desterrados da pátria e que, na busca de um novo lugar, são acometidos por inúmeras adversidades marítimas.

Marcas textuais mais concretas, como a escolha vocabular de Ovídio, corroboram a proximidade temática sugerida anteriormente, bem como apontam para outras semelhanças entre o personagem elegíaco e o épico. O uso do verbo *iactare* na elegia 2, durante a descrição da procela, proporciona uma aproximação do infortúnio de Ovídio com o de Enéias. Tal verbo possui um valor particular na épica virgiliana, principalmente nos seis primeiros livros, onde são narradas todas as adversidades sofridas por Enéias, antes de chegar à Itália. Lembrando o comentário feito por Cartault (1926, 138, nota 4) - de que o uso reiterado desse verbo na *Eneida* apresenta um dos aspectos mais determinantes do infortúnio de Enéias - fica evidente que tal vocábulo se configura como um marcador alusivo. Assim, ao utilizar o verbo que caracteriza todo o sofrimento do herói virgiliano, o protagonista dos *Tristes* traça uma comparação entre os funestos acontecimentos ocorridos em seu percurso para o exílio com os sofridos pelo herói da *Eneida*.

Ovídio não só compara suas desventuras durante a viagem do exílio com as de Enéias, como também traça um paralelo entre a sua personagem e a da *Eneida*. Ainda na elegia 2, Nasão utiliza vocábulos que fazem alusão direta às características mais determinantes do personagem épico. No verso 104, Ovídio apresenta-se como *pius*, fazendo uso, assim, do adjetivo que é marca registrada do herói. Também a presença do substantivo *ferro* (l,2, v.53) sinaliza uma outra semelhança entre Ovídio e Enéias. Tal vocábulo, cujo sentido é marcadamente épico, visto referir-se a um instrumento bélico, é utilizado na elegia 2 para caracterizar o desejo de Ovídio de

---

<sup>18</sup> A alusão que essa elegia faz à *Eneida* é praticamente indireta. Essa composição é construída levando-se em conta a elegia 2 como pano de fundo, o que confere uma alusão interna à própria obra analisada (segundo a terminologia proposta por Vasconcellos, a partir de Genette, (2001, 124), esse é um caso de intratextualidade). Contudo, ainda que de forma indireta, a elegia 4 faz referência aos cantos I e III da *Eneida*, uma vez que se encontra estruturada tal qual a elegia 2, que, por sua vez, alude diretamente a esses textos virgilianos.

perecer lutando e não em meio ao mar, desejo esse que era o mesmo de Enéias - morrer em Tróia combatendo.

Na elegia 3, a que melhor caracteriza a alusão feita à obra de Marão, encontram-se outras marcas textuais que também fazem referência a Enéias e ao contexto épico em que está inserido. Antes de elencar esses marcadores alusivos mais concretos, vale a pena lembrar que tal elegia foi composta seguindo a mesma estrutura do canto II. Esse texto elegíaco, assim como o segundo canto, narra em *flash-back* os acontecimentos da última noite de Ovídio em Roma, antes do desterro. Além dessa semelhança temática e estrutural, observa-se ainda uma outra de cunho também estrutural: o episódio contado pelo protagonista dos *Tristes* dá-se no período de uma noite, tal qual o do canto II.

Todas essas semelhanças são confirmadas por sinalizadores lingüisticamente verbalizados. Ovídio, ao relembrar seus últimos momentos em Roma, utiliza o verbo *repeto* (I,3, v.13) e a expressão *supremum tempus* (I,3, v.2). Tais vocábulos são equivalentes ao verbo *renouare* (II, v.3) e à expressão *supremum laborem* (II, v.11), proferidos por Enéias ao expor a dor da recordação do último dia de Tróia antes da queda. Ovídio utiliza também o advérbio *iam* (I,3, vv.5; 27 e 47) para traçar a marcação temporal de sua elegia, assim como o fez Virgílio. Esse advérbio, como comenta Chausserie-Laprée (1969, 550), é um recurso fundamental da poesia épica virgiliana. Além desse elemento, Ovídio ainda faz uso das expressões *ter...ter* (I,3, vv.55) e *tum uero* (I,3, vv.77 e 79), também comuns ao universo épico de Virgílio. A utilização desses termos marcadamente épicos e, mais ainda, marcadamente virgilianos nos mesmos contextos em que aparecem no canto II, sinalizam o movimento de Ovídio de trazer o contexto épico para dentro do elegíaco, pois, através desses elementos, fica evidente a apropriação de recursos comuns à épica.

Ainda na elegia 3, verificam-se outras marcas textuais que aproximam a personagem elegíaca do herói épico. Ovídio é apresentado como um *profugus* (I,3, v.10), que se encontra desterrado pelo destino, e seu exílio é denominado *fuga* (I,3, vv.36 e 50). Também na *Eneida*, Enéias é apresentado como um *profugus* (I, v.2) e seu exílio nomeado como *fuga* (II, vv. 289; 619; 640 e 733). Ovídio, ainda, faz referência ao contexto épico no verso 35, pois, através dos substantivos *clipeum* e *uulnera*, cria uma imagem épica para afirmar quão inúteis são suas queixas dirigidas a César. Essa imagem, a de tomar o escudo tardiamente para enfrentar um combate perdido, alude também à vã tentativa de Enéias de se armar para lutar pela pátria, pois Tróia já se encontra arruinada (II, vv.671-672). Por fim, tem-se o símile apresentado no início que claramente marca uma relação entre os personagens, uma vez que torna equivalentes, ou, pelo menos, comparáveis, as desventuras dos mesmos.

Assim, por Nasão buscar a todo momento traçar semelhanças entre o seu infortúnio e o de Enéias e, por conseqüência, entre ele e o protagonista da *Eneida*, podemos concluir que Ovídio constrói para si uma imagem híbrida de um possível “herói” elegíaco. Ao colocar-se na mesma posição do personagem épico, o

protagonista elegíaco institui-se como um “herói”, mas não como um herói típico da tradição épica, pois sua caracterização é um misto, composta de características elegíacas e épicas. O protagonista dos *Tristes* possui todos os valores mais determinantes do herói da *Eneida* - a *pietas*, a bravura - bem como o mesmo fado - o desterro da pátria amada e as desgraças sofridas durante a viagem do exílio - contudo, não se encontra em um contexto épico. Dessa forma, ao revestir-se da couraça do herói virgiliano, Ovídio apresenta-se como um *alter Aeneas* de caráter particularmente elegíaco.

Também não se pode deixar de considerar que as demais elegias do livro I fazem referência a fatos e episódios épicos. Já no verso 47 do prólogo do livro, encontra-se uma referência à epopéia, quando Ovídio vale-se da figura do próprio Homero, para justificar sua possível falta de engenho na composição do livro (vv.47-48). O poeta traça, de certa forma, uma comparação entre si e o autor épico, ao dizer que, se Homero esteve na mesma situação adversa em que se encontra, também seu engenho desapareceria. Compara, ainda, sua nau à frota argólica, pois, assim como esta, teme passar pelos lugares em que sofreu algum infortúnio (vv.83-86). Também na elegia I, Ovídio sugere uma ligação entre Aquiles e Augusto, e, por conseqüência, entre si e Télefo, ao dizer que o imperador, assim como o herói homérico, é a única pessoa capaz de livrá-lo do exílio, uma vez que foi ele mesmo quem lhe infligira a pena (vv.99-100).

Na elegia 5, Ovídio recorre a personagens homéricos, bem como virgilianos, para expressar a lealdade do amigo a quem dirige tal texto. O poeta arrola exemplos míticos gregos de amizades exemplares - como a que existe entre Teseu e Pirítoos, Oreste e Foceu - bem como uma de âmbito estritamente romano - a amizade existente entre Niso e Euríalo - uma vez que tal mito foi inventado por Virgílio. Ademais, Ovídio compara seus infortúnios aos de Ulisses, traçando, assim, uma comparação entre si e esse herói. Nos versos 57 a 70, o personagem elegíaco argumenta que sua “estória” é tão ou mais digna de ser narrada pelos poetas que a do Odisseu, pois suas desventuras são maiores que as do personagem homérico. Reforça sua argumentação através do paralelo que estabelece com a personagem homérica: enquanto Odisseu é um guerreiro auxiliado pelos deuses, o protagonista elegíaco é um fraco, pois não está acostumado às armas, que está a vagar sem auxílio divino (I,5, vv.71-84). Na elegia 9, Ovídio também faz referência a amigos consagrados pela mitologia grega e romana - Orestes e Pílates, Pátroclo e Aquiles, e, novamente, Teseu e Pirítoos e Niso e Euríalo - para demonstrar quão cara é para César a lealdade (*fides*) entre companheiros, principalmente em situação de adversidade.

Na elegia 6, Ovídio compara Fábica com Andrômaca, Laodamia e Penélope, esposas de personagens épicos - Heitor, Protesilau e Ulisses, respectivamente. Afirma em tal texto que seu caráter é superior ao dessas mulheres e que, se Homero a tivesse conhecido, a fama de Penélope seria secundária com relação à dela. Dessa forma, Ovídio coloca sua esposa ao lado de figuras femininas presentes na epopéia

homérica e virgiliana. A elegia 10 descreve o trajeto percorrido pelo personagem elegíaco até o desterro. Como o percurso foi contado em detalhes, pode-se estabelecer uma relação entre tal texto e o canto III, uma vez que nesse livro Enéias discorre sobre os caminhos por que passou depois de ter partido de Tróia até ser lançado em Cartago. Ainda que de forma indireta e não clara, já que essa semelhança pode ser tratada como mera coincidência, por ser normal que alguém em viagem descreva o caminho percorrido, Ovídio consegue manter o clima épico estabelecido anteriormente, pois, assim como os heróis Enéias e Odisseu, possui um longo e árduo caminho a seguir. A analogias apresentadas não são nenhuma prova definitiva de alusão feita à *Eneida* especificamente, todavia, ao se referirem a fatos e episódios homéricos e virgilianos, observa-se que Ovídio conserva, no livro I, o contexto épico entrevisto nas elegias 2, 3 e 4.

Concluimos, então, que Ovídio cria, pelo menos no livro I dos *Tristes*, uma obra multifacetada. Ao imitar, na acepção proposta anteriormente, a épica em um contexto elegíaco, Ovídio estabelece um paradoxo genérico, pois a elegia tradicional sempre se contrapõe à épica, ambas são consideradas dois gêneros distintos, dois universos inconciliáveis. Esse paradoxo, contudo, apresenta-se sutil e agudo, pois se encontra bem integrado ao contexto narrativo de seus textos, sem que seja percebido de imediato pelo leitor. Dessa forma, o intertexto que emerge das leituras alusivas propostas neste trabalho aponta para um jogo que põe em choque gêneros e temas aparentemente incompatíveis, já que Ovídio faz surgir em seu personagem a imagem de Enéias e em sua composição o contexto virgiliano<sup>19</sup>.

Através dessa análise, notamos que o poeta elegíaco mantém, mesmo em situação de desgraça e infortúnio, a coerência com sua produção poética anterior ao exílio. Como comenta Michael von Albrecht em seu verbete *Ovídio* da *Enciclopedia Virgiliana* (vol. III, 1987, 907-909), Nasão é um mestre da transposição de gêneros, fá-lo de forma sutil e elegante, sem quebrar os limites dos mesmos. Em toda a obra do poeta, ainda de acordo com Albrecht, observa-se um confronto entre gêneros, principalmente entre o épico e o elegíaco, pois Ovídio “si diverte palesemente a trattare la materia ‘epica’ da un’angolatura antiepica e antieroica” (p.908). Assim, pode-se dizer que o poeta elegíaco transcende o caráter autobiográfico de seu livro, uma vez que mascara o sutil e intrincado jogo alusivo que se configura entre os *Tristes* I e a *Eneida*, o qual proporciona um ganho interpretativo para tal obra, tornando-a mais sofisticada que uma de caráter puramente autobiográfico.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Textos latinos, traduções e comentários dos *Tristes*

---

<sup>19</sup> Como vimos, Ovídio também tece comparações entre si e o personagem homérico, bem como entre suas desventuras. Contudo, como o trabalho focalizou a influência virgiliana em Ovídio, esses dados foram utilizados apenas para reforçar a inserção do universo épico no elegíaco feita por Ovídio.

- OVID. (1995). *Sorrows of an Exile*. Tristia. Translated by E. J. Kenney. Oxford, Oxford University Press.
- OVIDE. (1987). *Tristes*. Texte établi et traduit par Jacques André. Paris, Les Belles Lettres.
- OVIDIO. (1972). *Il Tristia*. Volume primo. Traduzione di Francesco Della Corte. Genova-Sestri, Tilgher-Genova s.a.s.
- \_\_\_\_\_. (1993). *Tristezze*. Introduzione, traduzione et note di Francesca Lechi. Milano, BUR.
- \_\_\_\_\_. *Tristium*. lib. I e II. Illustr. da G. Ferrara. Torino, 1944.
- OVÍDIO. (1952). *Tristium*. Tradução de Augusto Velloso. Rio de Janeiro, Organização Simões.
- \_\_\_\_\_. (1997). *Poemas da Carne e do Exílio*. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo, Companhia das Letras.

## 2. Textos latinos, traduções e comentários da *Eneida*

- CARTAULT. (1926). *L'Art de Virgile dans l'Énéide*. Paris, Bibliothèque de la Faculté de Lettres de l'Université de Paris, vol I.
- CONINGTON, John. (1963). *The works of Virgil*. Revised, with corrected orthography and additional notes by Henry Nettleship. Hildesheim, Georg Olms.
- GONÇALVES, M. A. (s.d.). *Tradução da "Eneida" de Virgílio* (livro primeiro e segundo) Rio de Janeiro, Livraria H. Antunes
- ODORICO MENDES, M. (s.d.). *Virgílio Brasileiro*. Tradução da Eneida. Rio de Janeiro, Garnier
- PVBLII VERGILI MARONIS. (1948). *Aeneis*. Texto completo anotado pelo Pe. Arlindo Ribeiro da Cunha. Braga, Livraria Cruz.
- \_\_\_\_\_. (1964). *Aeneidos*. Liber Secundus. With a commentary by R. G. Austin. Oxford, Clarendon Press.
- VIRGILE. (1981). *Énéide*. Texte établi et traduit par Jacques Perret. Paris, Les Belles Lettres.
- VERGÍLIO. (1983). *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo, A Montanha.
- VIRGILIO. (s.d.). *Aeneis*. Tradução, textos introdutórios e notas de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo, Círculo do Livro
- \_\_\_\_\_. (1985). *Eneide*. Introduzione, commento e note di Remigio Sabbadini. Torino, Loescher Editore.

## 3. Outros textos clássicos e traduções utilizados

- ARISTÓTELES. (1985). *A Poética Clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direto do grego e do latim por Jaime Bruna. 2ª ed. São Paulo, Cultrix.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Poética*. Tradução de Baby Abrão. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Editora Nova Cultural Ltda, pp.34-75.
- \_\_\_\_\_. (s.d.). *Arte retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho; introdução e notas de Jean Voilquin e Jean Capele. Rio de Janeiro, Edições de Ouro.
- CATULO. (1958). *Poèsies*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris, Les Belles Lettres.

- HORACE. (1955). *Épîtres*. Texte établi et traduit par François Villeneuve. Paris, Les Belles Lettres.
- LONGINO. (1996). *Do Sublime*. Tradução Filomena Hirata. São Paulo, Martins Fontes.
- MARTIAL. (1931). *Les Épigrammes de Martial*. Tome Premier - Livres I-VII. Texte établi, traduit et annoté par Pierre Richard. Paris, Librairie Garnier Frères.
- OVIDE. (1928). *Les Méamorphoses*. Trois tomes. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris, Les Belles Lettres.
- OVIDIO. (1995). *Três Poemas*. Con comentario de Lisardo Rubio y Dionisio Ollero. Madrid, Ediciones Clásicas.
- OVÍDIO. (1959). *As Metamorfoses*. Tradução de António Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro, "Organização Simões" Editora.
- PLATÓN. (1955). *Apologia de Sócrates*. Diálogos: "Ion o de la poesia" e "Fedro o de la Belleza". Traducción y notas por Patricio de Azcárate. Buenos Aires, Libreria "El Ateneo" Editorial, pp.85-189.
- PLATÃO. (1999). *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Editora Nova Cultural Ltda.
- QUINTILIEN. (1954). *Institution Oratoire*. Livres X-XII. Vol. IV. Texte revu et traduit avec introduction et notes par Henri Bornecque. Paris, Éditions Garnier Frères.
4. Estudos sobre *Os Tristes* e Ovídio
- BARCHIESI, A. (1986). "Problemi d'Interpretazione in Ovidio: Continuità delle Storie, Continuazione dei Testi" in: *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici*, 16, pp.77-107.
- CLAASEN, J.-M. (1999). *Displaced Persons: The Literature of Exile from Cicero to Boethius*. University of Wisconsin.
- CONTE, G. B. (1994). "Ovid" in: *Latin Literature: a History*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- KLODT, C. (1996). "Verkehrte Welt: Ovid, Trist. 1,4" in: *Philologus*. 140 (2), pp.257-276.
- OVIDIO. (1973). *I Tristia*. Volume secondo. Commento a cura di Francisco Della Corte. Genova-Sestri, Tilgher-Genova s.a.s.
- SMITH, R. A. (1997). *Poetic Allusion and Poetic Embrace in Ovid and Virgil*. Michigan, The University of Michigan Press.
- VIDEAU-DELIBES, A. (1991). *Les Tristes D'Ovide et L'Élegie Romaine*. Une Poétique de La Rupture. Paris, Klincksieck.

#### 5. Estudos sobre *Imitatio* e Intertextualidade

- ALLEN, G. (2000). *Intertextuality*. USA & Canadá, Routledge.

- BAKHTIN, M. (1981). *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária.
- BARCHIESI, A. (1997). "Otto Punti su una Mappa dei Naufragi" in: *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici*. 39, pp. 209-226.
- BARROS, D. & FIORIN, J. (1994). (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo, Edusp.
- BLOOM, H. (1991). *A Angústia da Influência*. Rio de Janeiro, Imago.
- CAVALLO, G. (1989). *et alii* (org.). *Lo Spazio Letterario di Roma Antiga*. Roma, Salerno.
- CHRISTOFE, L. (1996). *Intertextualidade e Plágio: questões de linguagem e autoria*. Tese de doutorado defendida no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da UNICAMP.
- CONTE, G. B. (1996). *The Rhetoric of Imitation*. Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets. Ithac and London, Cornell University Press.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La Litterature au Second Degré*. Paris, Seuil.
- HINDS, S. (1998). *Allusion and Intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge, Cambridge University Press.
- KOCH, I. V. (1998). *O Texto e a Construção dos Sentidos*. 2ª ed. São Paulo: Contexto.
- KRISTEVA, J. (1974). *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo, Editora Perspectiva.
- NIETZSCHE, F. (1996). "A Disputa de Homero" in: *Cinco Prefácios: para cinco livros não escritos*. Tradução e prefácio: Pedro Süssekind. Rio de Janeiro, Sete Letras.
- PASQUALI, G. (1968). "Arte Allusiva" in: *Pagine Stravaganti*. Firenze: Sansoni. V. II.
- RIFFATERRE, M. (1989). *A Produção do Texto*. São Paulo: Martins Fontes, pp.101-112.
- RUSSELL, D. A. (1979). "De Imitatione" in: *Creative Imitation and Latin literature*. Organizado por D. A. West & A. J. Woodman. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCALIGER, J. C. (1994). *La Poétique*. Livre V: Le Critique. Présentation, traduction et notes de Jacques Chomarat. Genève: Librairie Droz.
- SHARROCK, A. & MORALES, H (ed.). (2000). *Intratextuality*. Greek and Roman Textual Relations. Oxford: Clarendon Press.
- SPINA, S. (1967). *Introdução à Poética Clássica*. São Paulo: FTD. pp.78-99.
- VASCONCELLOS, P.S. de. (2001). *Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo, Humanitas/FFLCH/USP: Fapesp.
- WILLIAMS, G. (1985). *Tadition and Originality in Roman Poetry*. Oxford: At Clarendon Press.
- WILLS, J. (1996). *Repetition in Latin Poetry: figures of allusion*. Oxford: Clarendon Press.

## 6. Dicionários

- ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA. (1940). *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa.
- AULETE, C. (1958). *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Delta S. A.
- AURÉLIO. (1995). *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- COMMELIN, P. (1955). *Nova Mitologia Grega e Romana*. Tradução brasileira de Thomaz Lopes. 9ª ed. Rio de Janeiro, F. Briguet & Cia.
- CUNHA, A. G. da. (1997). *Dicionário Etimológico Nova Fronteira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- ERNOUT, A. & MEILLET, A. (1951). *Dictionnaire Etymologique de La Langue Latine*. Paris, Klincksieck.
- FIRMINO, N. (s.d.). *Dicionário Latino Português*. 4ª ed. São Paulo, Melhoramentos.
- FORCELLINI. (1940). *Lexicon Totius Latinatis*. Italia, T. Seminarii.
- GRIMAL, P. (1997). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Victor Jabouille. 3ª ed. Rio de Janeiro.
- LEWIS & SHORT. (1945). *A New Latin Dictionary*. Oxford, Claredon Press.
- LIMA, H. & BARROSO, G. (1942). *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S/A.
- MACHADO, J. P. (1952). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa, Editorial Confluência.
- MOISÉS, M. (1995). *Dicionário de Termos Literários*. 7ª ed. São Paulo, Cultrix.
- MORAES. (1813). *Dicionário da Língua Portuguesa* (recompilado). Lisboa, Typographia Lacérdina.
- OXFORD LATIN DICTIONARY. (1969). Oxford: Claredon Press.
- SARAIVA, F. R. dos Santos. (1993). *Novíssimo Dicionário Latino-Português*. 10ª ed. Rio de Janeiro, Garnier.
- SPALDING, T. O. (s.d.). *Dicionário da Mitologia Latina*. São Paulo, Cultrix
- TORRINHA, F. (1945). *Dicionário Latino-Português*. Porto, Edições Maramus.

## 7. Outros:

- CHAUSSERIE-LAPRÉE, J. P. (1969). *L'Expression Narrative chez les Historiens Latins. Histoire d'un Style*. Paris, Bocard.
- CONNOLLY, P. & DODGE, H. (2000). *The Ancient City: Life in Classical Athenes and Rome*. Oxford, Oxford University Press.

CORTE, F. (della). (1987). *Enciclopedia Virgiliana*. Roma, Enciclopedia Italiana.

GRANT, M. (1997). *A Guide to the Ancient World*. New York, Barnes & Nobles.

PAOLI, U.E. (1944). *Urbs: La Vida en la Roma Antigua*. Barcelona, Iberia - Joaquim Gil.