

RIOS E GÊNEROS POÉTICOS EM OVÍDIO

RIVERS AND POETIC GENRES IN OVID

Pedro SCHMIDT*

Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMEN: Partindo da perspectiva das estruturas dos gêneros poéticos, e de como o poeta Ovídio (43 AC-17/18 DC) explora os mais variados efeitos de tradição, transgressão e expansão dessas estruturas, a presente pesquisa procura analisar os rios ao comparar as suas representações em diferentes momentos da obra ovidiana. Os rios podem exercer variadas funções, como elementos de cenário, entradas em catálogos, ou ainda como personagens e até mesmo narradores, ainda que, de maneira geral, regulados pela codificação exigida pelo gênero poético. Assim, encontramos em *Amores* 3.6 um rio ao modo da elegia erótica, em que o corpo fluvial se estabelece como o índice de separação entre amante e amada e, conseqüentemente, como causa do lamento. Já nas *Metamorfoses*, seja no extenso catálogo do livro 2 ou no episódio autodiegético de Aqueloo entre os livros 8 e 9, os rios são empregados em modulação épica: ambientes aventurecos e desafiadores, que lutam, falam e se metamorfoseiam. Em *Tristezas*, é a vez do rio Danúbio figurar em proeminência, funcionando como um rio oposto à natureza esperada dos rios e como metáfora para o estado inerte e desolado da persona poética da elegia exílica. Ajunta-se à comparação dos critérios formais também uma leitura ecocrítica, que, em sincronia com a perspectiva estrutural dos gêneros, pode oferecer novas camadas de entendimento dessas passagens, bem como aprofundar as discussões, ainda incipientes, sobre as concepções e os usos dos elementos naturais (ou não-humanos) na poesia latina clássica e seus possíveis efeitos na atualidade.

PALABRAS CLAVE: Ovídio, elegia, épica, ecocrítica.

* **Correspondencia a / Correspondence to:** Pedro Schmidt, Universidade Federal do Rio de Janeiro — pedro.schmidt@letras.ufrj.br — <http://orcid.org/0000-0002-2742-3658>.

Cómo citar / How to cite: Schmidt, Pedro (2026), «Rios e gêneros poéticos em Ovídio», *Veleia*, 43, 211-226. (<https://doi.org/10.1387/veleia.27302>).

Recibido: 20 febrero 2025; aceptado: 15 mayo 2025.

ISSN 0213-2095 - eISSN 2444-3565 / © 2026 UPV/EHU Press



Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

ABSTRACT: Starting from the perspective of the structures of poetic genres, and how the poet Ovid (43 BC-17/18 AD) explores diverse effects of tradition, transgression and expansion of these structures, this research seeks to analyse rivers by comparing their representations at different moments in Ovid's work. In it, rivers can perform various functions, as patches of scenery, entries in catalogues, or even as characters and narrators, although, in general, they are regulated by the code required by the poetic genre. Thus, we find in *Amores* 3.6 a river in the mode of erotic elegy, in which the watercourse is established as the cause of separation between lover and beloved and, consequently, as the cause of lament. In the *Metamorphoses*, whether in the extensive catalogue of Book 2 or in the autodiegetic episode of Achelous between Books 8 and 9, rivers are used in epic modulation: they are adventurous and challenging environments, which can fight, speak and metamorphose. In *Tristia*, it is the Danube River's turn to figure prominently, functioning as a river opposite to the expected nature of rivers and as a metaphor for the inert and desolate state of the poetic persona of the exilic elegy. An ecocritical reading is also added to the comparison of formal criteria, which, in synchrony with the structural perspective of genres, can offer new layers of understanding of these passages, as well as deepen discussions, still incipient, about the conceptions and uses of natural (or non-human) elements in classical Latin poetry and their possible effects in the present day.

KEYWORDS: Ovid, elegy, epic, ecocriticism.

LABURPENA: Genero poetikoen egituren ikuspegitik abiatuta, eta Ovidio poetak (K.a. 43 - K.o. 17-18) egitura horien tradizioaren, haustearen eta hedapenaren ondorio orotarikoak aztertzeke duen modua abiapuntutzat hartuta, ikerketa honek ibaiek aztertzea du helburu, eta hartarako ibaiek Ovidioren lanean une desberdinetan dituzten irudikapenak alderatzen ditu. Ibaiek hainbat funtzio bete ditzakete, giotze-elementu gisa, katalogoetako sarrera gisa edo pertsonaia eta narratzaile gisa ager baitaitezke, nahiz eta, oro har, genero poetikoak eskatzen duen kodifikazioaren arabera arautzen diren. Horrela, beraz, *Maitasunak* lanaren 3.6 atalean ibai bat agertzen da elegia erotikoko gisa. Atal horretan, ibaia maite duenaren eta maitatua denaren arteko bereizketaren adierazle gisa ezartzen da, eta, ondorioz, arranguraren kausa gisa. Dela *Metamorfosiak* olerkian, dela 2. liburuaren katalogo zabalean edo Akelooren pasarte autodiegetikoan (8. eta 9. liburuen artean), ibaiek erabiltzen dira modulazio epikoan: borroka egiten duten, hitz egiten duten eta itxuraldatzen diren ingurune abenturazko eta desafiatzaileak. *Tristia* olerki bilduman, Danubio ibaia da protagonista, ez du ibaiek izan ohi duten ezaugarriarik eta erbesteratzeari buruzko elegian agertzen den pertsona poetikoaren egoera bizigabearen eta atsekabetuaren metafora da. Irizpide formalak alderatzeaz gain, irakurketa ekokritiko bat ere egin da, zeinek, generoen ikuspegi estrukturalarekin bat etorriz, pasarte horiek ulertzeko ikuspegi berriak eskain ditzakeen eta aukera eman dezakeen poesia latindar klasikoan elementu naturalen (edo giza elementuak ez direnen) ikuskerei eta erabilerei buruz oraindik hasi berriak diren eztabaidetan sakontzeko.

GAKO HITZAK: Ovidio, elegia, epika, ekokritika.

1. INTRODUÇÃO

O estudo dos gêneros poéticos, suas delimitações e seus efeitos de cruzamentos, misturas e transgressões, é de particular interesse para os ovidianistas. Stephen Harrison propõe a noção fundamental, e hoje consensual, da «curvatura» do gênero elegíaco explorada pelas obras ovidianas (Harrison 2002). A ideia é que a primeira obra composta e publicada por Ovídio, os *Amores*¹, é o ponto zero, ou marco inicial, daquilo que em geral entende-se por elegia erótica ou elegia amorosa. Em seguida, a cada nova obra, existe um transbordamento da elegia para outros gêneros, como a epistolografia nas *Heroides*, a tratadística na *Arte de Amar*, a etiologia religiosa e histórica nas *Fastos*, até chegar na invenção, em *Tristezas* e *Epístolas Pônticas*, de uma nova espécie elegíaca, que funde a formatação epistolográfica com uma nova faceta da poesia de lamento, a assim chamada exílica.

Na mesma linha, um estudo de Joseph Farrell propõe que o melhor paradigma para essa questão é postular a existência de alguns gêneros bem definidos e bastante prescritivos, ao mesmo tempo em que a prática poética se utiliza dessas definições e prescrições para obedecê-las em maior ou menor grau, ou ainda para criar o efeito do cruzamento de um gênero dentro de outro como, por exemplo, um efeito elegíaco dentro da épica (Farrell 2009, 378). No caso específico das *Metamorfoses*, Keith 2002 e depois Fratantuono 2011 aprofundam-se em encontrar traços dos diferentes gêneros não-épicas dentro da obra narrativa, embora reconhecendo que o efeito só é possível justamente pela imposição do gênero épico como «macro» ou «matriz».

É, portanto, um ponto de partida razoável ler os poemas de Ovídio a partir das teorizações de gênero, e a própria explicitude das referências metapoéticas sobre a composição a partir de gêneros permite que entendamos a obra ovidiana a partir das estruturas genéricas; em outras palavras, não somos apenas nós leitores que dizemos que Ovídio escreveu elegia, e sim as palavras do próprio texto que assim se asseveram: «isto que lês é elegia» (para trazer apenas alguns exemplos: *Amores* 1.1; 3.1; 3.9; 3.15; *Tristezas* 1.1; 4.10). Ainda assim, deve-se descartar qualquer tentativa de busca por uma suposta «pureza» de gênero ou forçar a leitura para que se encaixe em determinada prescrição arbitrária; é mais produtivo atentar para os efeitos poéticos que determinadas características exercem do que procurar justificar a premissa de que tal poema está em tal gênero, o que, no fundo, seria um mero exercício de catalogação do texto poético.

A partir disso, é importante trazer à tona o entendimento estruturalista de Gian Biagio Conte: um gênero poético tem relação profunda e fundamental com o modo de vida representado por esse gênero; na poesia latina clássica, o gênero é importante porque, ao representar um modo de vida, ele deriva de um código que oferece funções específicas sobre esse modo de vida, e a partir dessas funções são estabelecidas normas que, como modos de significação (tais como registros, formas de expressão, temas), regulam o gênero (Conte 1986, 97ss.). Em outras palavras, o gênero poético representa uma escolha diante da vida, diante do mundo, salientando que isso nada tem a ver com um biografismo ingênuo; a escolha do gênero épico por Virgílio não quer dizer que Virgílio assumia uma «postura épica» diante da vida; antes, significa que Virgílio escolhe representar na *Eneida* o modo de vida épico, assim como Ovídio escolhe representar nos *Amores* o modo de vida elegíaco. Desse modo, é possível analisar um elemento qualquer que integre o texto, como os rios, por exemplo, a partir de sua representação subjugada a esse código genérico. Um rio em uma elegia erótica terá funções e modos de significação convenientes ao código elegíaco, enquanto um rio

¹ Considerando-se já a edição revisada e reduzida de cinco para três livros.

dentro de um poema épico terá funções e modos convenientes ao código épico. É como se o elemento natural, ao ser transposto para o âmbito do discurso literário, fosse regulado por uma chave determinada a partir do código do gênero.

O que se pretende aqui é ajuntar a essa perspectiva de gênero e código um viés ecocrítico, no sentido de procurar ver também como os elementos não-humanos são regulados pelo discurso para dentro do código genérico. Com isso, difiro metodologicamente de parte dos estudos ecocríticos que defendem o apagamento ou a negação das análises estruturais (Formisano 2023) em nome de uma leitura ecocrítica mais «nômade» ou mais «pura». Ao contrário, parece mais produtivo unir as duas perspectivas para não apenas atestar a eficiência metodológica de cada uma, mas também ilustrar uma possibilidade de que é possível fazer análise ecocrítica das obras clássicas sem abrir mão do entendimento acadêmico consensual que se tem delas.

Assim, tendo como ponto de partida o recorte do elemento «rio», pretende-se aqui analisar como esse elemento natural e não-humano é regulado pelos códigos genéricos em três obras distintas: nos *Amores* (elegia amorosa), nas *Metamorfoses* (épica) e nas *Tristezas* (elegia exílica). O rio é um elemento natural que integra a composição de um cenário literário. Em termos de análise de cenário, já foi proposto o termo «patch», algo no sentido de «trecho», ou mesmo «remendo» (Forman 1995), que depois foi aprimorado para o conceito de *tessera* «tessela», ou seja, uma pequena unidade que compõe, mesmo que paradoxalmente, uma unidade maior, como em um mosaico (Hughes 2017, 19). O rio, enquanto «patch» ou tessela, será apropriado pelo discurso para se encaixar em cada um dos gêneros, de forma que o rio dos *Amores* é um rio elegíaco-erótico, assim como os rios das *Metamorfoses* são rios épicos, e o rio de *Tristezas* é elegíaco-exílico. A escolha do rio como elemento a ser analisado pela comparação nos três textos se dá não apenas pelo movimento ecocrítico de olhar para um elemento não-humano, movimento esse ainda em fase incipiente no âmbito dos Estudos Clássicos (sendo a pedra fundamental Schliephake 2021), mas também por ser o rio uma presença marcante da literatura latina (Jones 2005) e possibilitar, por sua própria natureza fluida, diversas camadas de leitura que propiciam a pluralidade e constante transformação do fazer poético (Vuković 2024).

2. *AMORES* 3.6: O RIO QUE SEPARA OS AMANTES

Em *Amores* 3.6, Ovídio faz sua persona poética conversar diretamente com um rio. O enunciador é um amante elegíaco que, ao tentar visitar sua amada, depara-se com a impossibilidade de atravessar o rio, pois este está com um caudal torrencial, e não há pontes disponíveis por perto. Trata-se de um poema relativamente longo, de 106 versos, o mais extenso de todo o livro. A extensão do poema já é eloquente por si só, pois mimetiza de certa maneira a enxurrada das águas do rio: o poema, assim como o rio, é torrencial (Cristóbal 2002, 346). A elegia tem início com a apostrofe da persona poética para o rio:

Amnis harundinibus limosas obsite ripas,
Ad dominam propero — siste parumper aquas!
Nec tibi sunt pontes nec quae sine remigis ictu
Concava traiecto cumba rudente vehat.² (*Am.* 3.6.1-4)

² Todas as citações ao texto de *Amores* são extraídas da edição de Ehwald 1907.

«Rio, contenha suas margens lamacentas cheias de papiros,
 Pois vou à minha senhora; segura essas águas por um tempo!
 Não há em ti pontes nem uma balsa côncava que faça o trajeto
 Com cordames sem a ajuda dos golpes dos remos.»³

A primeira palavra do primeiro verso é o vocativo *amnis* «rio». Trata-se de um rio genérico, não identificado, ao qual o eu-lírico se dirige, pedindo para que ele sustenha suas águas, pois ele precisa atravessá-lo para alcançar sua amada (a *domina*, também não especificada). Assim, o primeiro dístico já estabelece o quadro elegíaco ao apresentar uma situação de separação entre o amante e a amada. O segundo dístico reforça a impossibilidade da travessia ao mencionar a falta de pontes e de balsas. Ao mesmo tempo, a menção aos juncos presentes nas margens do rio é uma referência sutil ao aspecto metapoético do rio, uma vez que os juncos são a matéria prima para o papiro em que o poema será transcrito. A expressão *limosas ripas* «margens lamacentas» também não deixa de aludir à temática calimaquiana que opõe a corrente cristalina da poesia alexandrina à torrente lamacenta dos versos longos e deselegantes⁴.

Embora o rio fosse costumeiramente uma tênue corrente (*parvus eras*), agora, devido ao derretimento das neves, tornou-se um imenso caudal (5-6). O primeiro desejo do enunciador é poder voar, seja com as sandálias de Perseu, seja no carro alado de Ceres, mas ele mesmo desmente essa possibilidade, afirmando que são inverdades criadas pelos antigos poetas:

Nunc ego, quas habuit pinna Danaei heros,
 Terribili densum cum tulit angue caput,
 Nunc opto currum, de quo Cerealia primum
 Semina venerunt in rude missa solum.
 Prodigiosa loquor veterum mendacia vatum;
 Nec tulit haec umquam nec feret ulla dies. (*Am.* 3.6.13-18)

«Agora eu preciso das sandálias que o herói filho de Dânae possuía,
 Quando ele arrastou a cabeça terrível cheia de cobras,
 Agora eu preciso do carro no qual as sementes de Ceres primeiro
 Vieram enviadas ao solo inculto.
 Mas falo de mentiras maravilhosas dos poetas antigos;
 Isso nunca existiu e nem existirá em tempo algum.»

Aqui, pode-se perceber um dos traços da elegia que nega a ambientação épica heroica: o herói indubitavelmente encontraria uma maneira de vencer o rio caudaloso, nadando, a cavalo, de barco, ou mesmo voando, mas a persona elegíaca pode apenas se lamentar de sua impossibilidade. Também já se nota a falta de controle do humano sobre o mundo natural: ao contrário de Perseu ou de Ceres, que praticam ações «civilizatórias», quais sejam, eliminar a monstruosidade de Medusa ou cultivar a terra, o *amator* elegíaco não tem nenhum auxílio sobrenatural para se impor à torrente do rio.

Os versos 23-24 introduzem, através de duas *sententiae*, o catálogo de exemplos de rios que se apaixonaram; trata-se também da abertura do segundo bloco estrutural do poema, que deixa a voz

³ Todas as traduções são minhas.

⁴ *Hino a Apolo* 108-112; cf. Clauss 1988, 309; Crisóbal 2002, 345.

da persona poética (limitada ao primeiro e ao terceiro bloco) e assume o conteúdo mítico (cf. Crisóbal 2002, 342):

Flumina deberent iuvenes in amore iuvare;
Flumina senserunt ipsa, quid esset amor. (*Am.* 3.6.23-24)

«Os rios deveriam ajudar os jovens no amor;
Os rios, eles mesmos, já sentiram o que é o amor.»

Ínaco se apaixonou por Meliá da Bitínia, tornando-se pálido e fazendo a sua água fria se tornar quente (o que não deixa de ser uma imagem erótica); a relação amorosa entre um rio do Peloponeso e uma jovem da Bitínia tem duas camadas importantes: primeiro, a de cunho mitológico e antropológico, visto que os habitantes do Peloponeso diziam que a sua civilização havia sido fundada pelo rei Ínaco, de Argos, que possivelmente viera de alguma região oriental; segundo, o aspecto geopoético (no sentido proposto por White 1992), em que as localizações geográficas são de certa maneira abusadas através do discurso poético, que mostra-se assim dominante sobre as estruturas naturais. Essa segunda camada tem ainda mais importância se considerarmos que Ovídio parece confundir ou pelo menos fundir a Meliá esposa de Ínaco com outra ninfa oceânida, a Meliá Bitínia consorte de Poseidon que gerou Ámico e Migdon⁵. Além disso, a primeira posição no catálogo de rios reservada para Ínaco tem uma função intertextual e metapoética: Ínaco é o rio reverenciado no *Hino a Palas* de Calímaco, um importante modelo para a obra elegíaca de Ovídio (Schmidt 2025).

O segundo rio do catálogo é Xanto, cuja alusão remete diretamente a Homero; mas aqui o Xanto, ao invés de se revestir da roupagem épica homérica, é mais um personagem elegíaco, um apaixonado por Neera. Em terceiro, vem Alfeu, que persegue a virgem arcádia a ponto de alterar suas margens. Aqui sim, há a simbiose do literário com o geográfico: sendo um rio que corre pela Arcádia, e que desaparece na terra por vários trechos para surgir mais adiante, sua morfologia hídrica era explicada mitologicamente em razão da perseguição pela amada, a ninfa Aretusa. Depois vêm Peneu, Asopo, Aqueloo, Nilo (esses dois com dois dísticos de elaboração, mimetizando sua importância e tamanho maior em termos hídricos), e o Enipeu, todos eles elencados como rios que se apaixonaram e, portanto, rios do modo de vida da elegia erótica.

A partir do v. 45, surge o último rio do catálogo, o rio Anieno, afluente do Tibre, o único rio itálico (ou romano) da lista, que por sua vez receberá o poder da fala em sua interação com Ilia, um dos nomes para Réia Sílvia, mãe dos fundadores de Roma. A Ilia aqui é uma *puella* elegíaca, que chora e se lamenta, caminha descalça (v. 50, *nudo pede*), tem os cabelos desarranjados (v. 56, *evinctas comas*) e os seios à mostra (v. 58, *pectora aperta*), ecoando a Ariadne de Catulo 64 e todas as demais *puellae* elegíacas da tradição latina⁶. O rio Anieno procura tranquilizar a jovem, dizendo que ela será a mãe de grandiosos filhos, mas, em seu desespero, ela não escuta as palavras de conforto, e se lamenta de ter engravidado mesmo sendo uma Vestal. Então, ela se atira nas águas do rio, mas este apruma o seu corpo e a conduz a um local seguro.

Esse catálogo de rios apaixonados se constitui também como um recurso de adequação do elemento «rio» às normas e funções elegíacas; primeiro, porque os rios são mencionados à guisa de personagens elegíacos, enamorados e sofrendo por seus amores impossíveis; segundo, e talvez ainda

⁵ Apolodoro 2.1.1; *Scholia ad Euripides, Orestes* 932; Tzetzes, *Lycophron* 177.

⁶ Gardner 2007; Schmidt 2025, 21-27.

mais importante, porque o catálogo, que é a princípio uma figura estrutural da composição épica (Reitz *et al.* 2019), é aqui arrastado para o código elegíaco, tanto em tamanho (são listados nove rios, um número pequeno se comparado aos catálogos épicos), como em elaboração, sendo portanto um catálogo «alexandrino» (Connors 1994, 109). A escolha das posições inicial e final do catálogo é igualmente reveladora (Boyd 1992, 213): o primeiro da lista é rio Ínaco, em referência a Calímaco enquanto modelo elegíaco —antes do Xanto, reforçando a recusa: Calímaco vem antes de Homero para o ponto de vista elegíaco—, e o último é o rio Anieno, um pequeno riacho romano que, em correlação aos demais catálogos elegíacos de Ovídio, não deixa de sutilmente aludir ao próprio poeta na posição de destaque⁷.

Há ainda que considerar que esse uso do catálogo, aliado às demais referências épicas, é outro traço característico da elegia latina: a apropriação por contraste dos códigos épicos, em um movimento de «arrastá-los» à ambientação elegíaca, o que é mimetizado pela própria métrica do dístico —um hexâmetro (a princípio épico), seguido de um pentâmetro, de um leve rebaixamento, de certa falta de completude, de uma *recusatio*⁸.

Com o encerramento do segundo bloco, no verso 83, o enunciador torna a se dirigir ao rio inicial, dizendo que ele também já deve ter se apaixonado. E, nesse meio tempo, as águas subiram ainda mais, e as margens já não podem conter a corrente. Como se, durante a narrativa de Ilia e o catálogo de rios, tanto o rio como o poema ficassem menos calimaquianos e ainda mais torrenciais e lamacentos⁹. É aqui que a persona poética se revolta, perdendo a paciência com rio, e assume um tom iâmbico para despejar uma série de insultos contra o rio: ele não é conhecido, ninguém sabe onde fica sua fonte, ele tem apenas a chuva e a neve como fonte (um rio sem origem, sem pai nem mãe, um rio «bastardo»), no inverno ele corre lamacente, no verão ele vira pó, nenhum transeunte poderia beber de suas águas, ninguém lhe desejaria vida eterna, ele não é útil para os rebanhos nem para as plantações. Esses impropérios não deixam de dizer algo sobre como os antigos romanos viam o papel dos rios (Campbell 2012, 124). Após essa série de imprecações, o poema conclui com o lamento do eu-lírico sobre a sua própria condição, de estar ali sozinho vociferando contra um rio, e ter tido a ousadia de citar Aqueloo, Ínaco e o Nilo, rios de proporções épicas, diante um riacho sem importância, ou seja, um rio elegíaco. O último dístico é igualmente uma imprecação para que o rio, pelos seus serviços, tenha sóis devorantes e invernos sedentos:

At tibi pro meritis, opto, non cande torrens,
Sint rapidi soles siccaque semper hiemps! (*Am.* 3.6.105-106)

«Mas rezo que sobre ti, por tua culpa, ó torrente impura,
Hajam sóis escaldantes e constante inverno seco!»

O poema se insere de certa maneira na espécie do paraclausítro, pois o rio faz o papel da porta ou do guardião, que impede o acesso do amante à sua amada¹⁰. Assim, é o rio que estabelece a relação elegíaca, sendo ele o motivador do distanciamento, do lamento e da separação.

O rio, bem como os demais elementos do poema, é subjugado às normas do gênero elegíaco. Ele não poderia ser heroicamente transposto, como na épica, ou ser um suave arroio sob o doce gorjeio dos pássaros, como na bucólica; na elegia, ele exerce uma função elegíaca, talvez a mais ele-

⁷ Comparar, por exemplo, com o catálogo de autores em *Amores* 1.15, que conclui com o próprio Ovídio.

⁸ Farrell 2009, 371; Piazzzi 2013, 227-231.

⁹ Barchiesi 1989, 63; Connors 1994, 109.

¹⁰ Hardie 2002, 145; Cristóbal 2002, 348.

gíaca de todas as funções: criar a impossibilidade da realização amorosa, e ao criar essa impossibilidade, servir de fonte inspiradora para a própria escrita elegíaca.

De uma perspectiva ecocrítica, o rio que se interpõe ao amante não chega a ser antropomorfizado, pois não possui traços físicos, nem linguagem ou sentimentos; pelo contrário, há o desejo por parte do enunciador que o rio tivesse essas características, pois assim ele o deixaria passar. Por outro lado, os rios evocados como *exempla* são eivados, sobretudo, de sentimento, pois se apaixonam. Isso é importante para a leitura ecológica do poema: o humano, detentor do poder do discurso, deseja que o rio assuma propriedades humanas e assim deixe de seguir seu fluxo natural de rio. Ainda assim, tanto o desejo como o discurso são inúteis, pois o rio continua a ser rio. Por mais que haja a tentativa de ingerência do humano sobre o mundo não-humano, as regras da natureza se impõem, e a despeito de qualquer contragosto, só cabe ao humano aceitar o não-humano como ele é. O amante, como persona elegíaca, é passível de aprender a lição e se tornar persona ecológica.

3. METAMORFOSES: RIOS ÉPICOS

Antes de prosseguir à análise dos rios nas *Metamorfoses*, é importante fazer uma ressalva sobre a classificação da obra dentro do gênero épico. Muito embora ela seja composta em hexâmetros dactílicos e se utilize de léxico, estilo, personagens e cenários da tradição épica, e seja primordialmente uma obra narrativa, em que há ação nas camadas diégéticas, há quem relute em ver no poema uma codificação propriamente épica, em especial pela falta de um herói protagonista e pela ausência de cenas de batalha. Entre os estudiosos da questão, estabeleceu-se uma divisão entre os que consideram a obra épica —na esteira do trabalho seminal de Ottis 1966— e aqueles que preferem ver o poema como uma coleção multifacetada de gêneros diversos, ou então como de um gênero mais específico, como a mitografia, a etiologia, ou a didática.

Não cabe aqui prolongar-se nessa discussão, sendo suficiente, para os propósitos do presente trabalho, adotar a visão equilibrada de Harrison 2002, 79, segundo a qual as variações, expansões e transgressões de gênero em Ovídio obedecem sempre a uma estrutura genérica a nível macro, a que ele chama de «supergênero». De acordo com essa perspectiva, pode-se aqui falar das *Metamorfoses* como poema épico pelo menos a nível de «supergênero», levando em conta o metro, o estilo e a codificação geral do poema. Partindo disso, as passagens escolhidas para a presente análise são aquelas que favorecem o entendimento épico da obra, deixando de lado, para uma eventual discussão futura, outras passagens em que os rios das *Metamorfoses* possam ser não tão épicos, por assim dizer.

Deve-se ressaltar que os rios são, a princípio, elementos da ambientação épica, pelo menos para o ponto de vista da tradição latina. A expressão *flumina dicere* «falar sobre rios» aparece com o sentido de «fazer poesia épica» em Horácio (*Epístolas* 2.1.252) e é repetida com esse mesmo sentido em Petrónio (Farmer 2013, 494). A ideia provavelmente deriva de um conceito metafórico, em que a característica grandiosa do rio (em extensão, largura, profundidade, volume, fluxo) reflete a grandiosidade do poema épico. Ainda assim, há também um conceito metonímico, em que o rio, como cenário da ação épica, é o elemento parte usado para referir o todo. Em todos os poemas épicos que sobreviveram da antiguidade, há pelo menos uma cena com um rio caudaloso ou perigoso, que deve ou ser transposto pelos personagens, ou ele mesmo é personagem que entra em conflito com demais personagens.

Nas *Metamorfoses*, como não poderia deixar de ser, os rios são presença constante, podendo aparecer como cenário, como entradas nos catálogos, como personagem que se transforma, como

personagem que causa a transformação, como personagem coadjuvante ou mesmo como narrador homodiegético. Ao todo, constam no poema 60 rios diferentes, distribuídos em cem ocorrências, o que resulta numa média de seis a sete ocorrências por canto. Obviamente, os dois livros que concentram o maior número de ocorrências são o 2 (27 rios) e o 15 (oito rios), duas passagens de catálogos de rios. No livro 2, o catálogo lista os rios que foram queimados diante da proximidade do carro do Sol no episódio de Faetonte. Já no livro 15, o conjunto de rios não se constitui exatamente como uma lista contínua, mas esparsa junto a vários outros elementos que servem de exemplos dentro do discurso de Pitágoras sobre a mutabilidade das coisas. No presente trabalho, nosso foco será o catálogo propriamente dito do livro 2, para depois analisar mais a fundo o papel do rio como personagem-narrador nos livros 8 e 9.

Rios como entradas em catálogos são uma das possíveis ocorrências de rios na literatura latina clássica. Embora o catálogo possa ser encontrado em praticamente todos os gêneros poéticos, ele tem suas origens e sua principal tradição na poesia épica. Assumo aqui a definição estruturalista: o catálogo é uma lista de itens que são especificados em entradas, e essas entradas são organizadas por anáfora ou conectivos (Reitz *et al.* 2019). O catálogo tem uma estrutura um tanto fixa, com critérios formais como parataxe, linguagem formulaica e tópicos —como a invocação às Musas e a desculpa retórica da incapacidade de listar todos os itens possíveis.

Catálogos na tradição poética propiciam uma série de efeitos possíveis. A função primordial é a de identificação coletiva; quando um poeta enumera nomes de pessoas, cidades ou localizações geográficas, ele se dirige ao suposto público que pode se relacionar com alguma entrada da lista e, portanto, possibilita o sentimento de participação na ação ou pelo menos no escopo espacial do poema. No entanto, o catálogo também tem vários efeitos narratológicos, como delimitar ou compreender o escopo espacial narrativo (Reitz *et al.* 2019, 673); expandir o escopo temporal da narrativa, no sentido de que os catálogos oferecem a oportunidade ao narrador de se desviar do tempo narratológico atual e ir para frente ou para trás, em prolepse e analepse; a suspensão da ação narrativa e variação na velocidade do movimento (Williams 1961, 146), que também pode incorporar um efeito eufrástico (Boyd 1992). Na tradição latina, também é possível apontar a instância política implícita em tais listas, uma vez que elas geralmente se referem a terras e povos conquistados pelo poder romano¹¹.

Nos catálogos, é importante considerar pelo menos três elementos formais que sejam significativos: a posição das entradas, a qualificação e a elaboração. A posição se refere à ordem em que tal entrada é alocada —no início, meio ou fim, seja de todo o catálogo ou de um verso ou sintagma específico. Em geral, a última posição do catálogo é o «lugar de honra» (*Ehrenplatz*), no sentido de que a última entrada tem o foco principal da lista (Boyd 1992, 213). A qualificação se refere a uma única palavra (em geral um adjetivo) ou um pequeno sintagma que acompanha a entrada. Junto com a posição, esse recurso é relevante para o foco, hierarquia, e várias outras funções do catálogo. Já a elaboração se constitui quando a qualificação se expande para um nível de frase ou, mais do que isso, adiciona uma pequena narrativa ou um símile para explicar a entrada (Reitz *et al.* 2019, 656). A combinação de posição, qualificação e elaboração de entradas fornece um material substancial para análise e interpretação desses catálogos.

Na passagem que nos interessa, o catálogo de rios nas *Metamorfoses* (2.241-259), os rios listados compreendem parte da ação, pois, devido à proximidade do carro do Sol à terra, o calor intenso faz com que as águas evaporem. De um ponto de vista ecocrítico, poder-se-ia inclusive aventar que

¹¹ Östenberg 1999; Campbell 2012; Purcell 2012.

se trata uma cena de *global warming*. Aqui, temos a primeira diferença crucial com relação à lista dos rios em *Amores* 3.6; enquanto lá os rios estão dentro do discurso como exemplos e demonstrações, aqui os rios são cenário objeto de ação, e consequentemente, de narrativa. A extensão do catálogo, que reúne 27 rios em quase vinte versos, é também um aspecto do registro épico. O catálogo perpassa por rios de todo o mundo conhecido à época, desde o Ganges na Índia até o Tejo na Ibéria, criando assim o efeito da expansão espacial da ação; a proximidade do Sol tem esse efeito global, generalizado, que compreende tudo de leste a oeste, de norte a sul.

A maioria dos rios listados estabelece um diálogo intertextual com obras da tradição hexamétrica, como Homero¹² e Hesíodo¹³, enquanto é menor o número de rios que alude para a tradição elegíaca ou lírica (Eurotas retoma Calímaco, *Hino a Palas* 24; Orontes retoma Propércio 1.2.3). Já em efeito intratextual, oito rios dos que constam no catálogo são também personagens em demais episódios nas *Metamorfoses*: Peneu, Ismeno, Alfeu, Espérquio, Meandro, Caíco, Hebro, Tibre. Tudo isso se ajunta para reforçar o efeito geral do catálogo de abarcar o mundo inteiro, todos os povos, todas as regiões, todas as obras e todos os episódios da obra em si.

As posições de começo e fim também colaboram com a expansão geográfica e geopolítica da passagem. Em primeiro lugar, vem o rio Tánaís (atual rio Don, na Rússia), que era considerado, do ponto de vista romano, a fronteira do mundo¹⁴. Começar com um rio longínquo e inalcançável tem a ver com a codificação épica, mas aqui também colabora para um jogo de movimento espiral concêntrico, com os rios mais longínquos no começo e os mais próximos de Roma ao final. Obviamente, a posição final, de destaque, é ocupada pelo rio romano, o Tibre, o que coloca tanto os leitores imediatos como o próprio poeta na posição central.

Apenas nove dos rios recebem uma qualificação, sendo que cinco desses são qualificações geográficas, por meio de adjetivo ou de substantivo no genitivo (Caíco, Erimanto, Melas, Eurotas e Eufrates). Outros três recebem adjetivos que expressam características fluviais: Ismeno (*celer* «veloz»); Licormas (*flavus* «dourado»); e Termodonte (*citus* «ligeiro»). Apenas Peneu destaca-se por um adjetivo mais subjetivo, *senex* «velho». O adjetivo remete ao episódio do rio Peneu nas próprias *Metamorfoses*, em que ele é um ancião, mas também não deixa de aludir ao fato de que o rio é já um elemento recorrente na tradição épica, ou seja, ele é velho desde a *Iliada*; além disso, a velhice do rio também pode implicar a familiaridade por parte dos leitores ovidianos, que irão reconhecer o Peneu já referido em *Amores* 3.6. Desse modo, a qualificação funciona como um marcador de inter e intratexto.

Por fim, apenas seis rios recebem elaboração, e a escolha por elaborar apenas esses rios não é casual. O Nilo, o Xanto, o Caístro e o Meandro são todos rios bem documentados na cultura grega, e em especial sobre suas características que são repetidas no catálogo. O Nilo esconde a sua fonte e tem sete fozes (Postl 1970); o Caístro é repleto de aves que alegram com seu canto (Hinds 2002, 122); o Meandro tem um curso sinuoso (Boyd 2006); e o Xanto, cuja elaboração é *arsurus iterum* «que haveria de arder outra vez», traz à tona o ciclo troiano, aludindo por metonímia à queda e incêndio de Troia pelos aqueus. Essa elaboração também joga com a quebra de linearidade temporal da narrativa: enquanto tradição literária, o Xanto já queimou em Homero antes de queimar em Ovídio, mas enquanto linha cronológica, o episódio de Faetonte precede a guerra de Troia.

¹² Peneu, Xanto, Meandro, Alfeu, Espérquio.

¹³ Peneu, Caíco, Meandro, Fásis, Danúbio, Alfeu, Nilo, Estrímon, Pó.

¹⁴ Estrabão usa o rio Tánaís para estabelecer a fronteira setentrional entre Ásia e Europa (*Geografia*

11.1.5). A tópica de referir-se ao Tánaís como o limite do mundo remonta a Platão, *Fédon* 109B.

O Tejo, desconhecido da tradição grega, mas importantíssimo para a economia romana, é elaborado a partir do que ele mais fornecia aos cofres romanos: o ouro. Essa passagem não deixa de dialogar com Catulo, que menciona o rio Tejo como um rio *aurifer* «cheio de ouro»:

(...) inde tertia
Hibera, quam scit amnis aurifer Tagus. (29.19-20)¹⁵

«E então a terceira parte,
A Ibéria, a qual bem conhece o aurífero rio Tejo.»

Portanto, todas as elaborações dos catálogos têm a função intertextual de expressar a relação com o corpus literário precedente, e com isso assomar à completude da cena tudo o que já veio antes. O Sol não queima apenas os rios de Ovídio, ele queima também tudo o que há em Homero, em Hesíodo, em Catulo. E, como não poderia deixar de ser, a última elaboração recai sobre o mais importante rio, o Tibre: *cuique fuit rerum promissa potentia* «a quem foi prometido o império sobre todas as coisas» (*Met.* 2.259), endossando o aspecto posicional de Roma (e de Ovídio, e do leitor) no centro e no poder.

Por sua vez, o livro 8 se configura como a parte central das *Metamorfoses*, criando uma simetria entre tudo o que veio antes e tudo o que virá depois, como se o rio protagonista do episódio, o Aqueloo, estabelecesse uma separação entre a primeira e a segunda metade da jornada e da obra (Boyd 2006, 173). Além disso, há o transbordamento do episódio do final do livro 8 para o começo do livro 9, fazendo da transição entre os livros uma mimetização do transbordamento do rio. A escolha do Aqueloo para ser protagonista de um episódio, entre todos os rios conhecidos por Ovídio, não é casual. O rio tem uma forte filiação à tradição épica, sendo mencionado na *Iliada* como o rio mais poderoso de todos (21.194).

O episódio de Aqueloo se liga ao do javali de Calidão. Após participar da expedição, Teseu e seus companheiros partem de volta para Atenas. O começo do episódio traz uma aproximação intertextual com o poema *Hécale* de Calímaco, de certa maneira advertindo o leitor de que essa passagem terá um teor, se não de todo épico, ao menos «hexamétrico» (Boyd 2006, 196). No entanto, o rio Aqueloo fica na parte oeste de Calidão, de forma que Teseu está fazendo um caminho «errado». Alguns comentadores argumentam que Ovídio errou na geografia, mas é mais provável que aqui se trate de um erro deliberado, de um jogo geopoético, no sentido de arrastar a localização empírica do rio para os propósitos da narrativa; Boyd 2006, 197 adiciona que essa divagação geográfica reflete a divagação sequencial da narrativa, ao jogar com as quebras de linearidade espacial e temporal que se articulam entre os episódios dos livros 8 e 9.

Como o rio está transbordando, devido ao derretimento das neves, os heróis não conseguem atravessar, e o próprio Aqueloo surge personificado e convida todos a aguardarem em sua casa enquanto as águas não baixam. Nisso, todos se sentam à mesa, são servidos de iguarias, e passam a contar histórias de metamorfoses. Instigado pela curiosidade de Teseu, Aqueloo conta o primeiro episódio, sobre as ninfas blasfemas que foram transformadas em ilhas fluviais. O segundo episódio, que narra sobre a transformação da ninfa Perimele em ilha para evitar a fúria de seu pai após ter sido violada, também é contada por Aqueloo. Diante da incredulidade de Pirítoo, Lélex conta então o episódio de Báucis e Filêmon, uma das mais conhecidas histórias de amor das *Metamorfoses*. Por fim, diante do pedido de Teseu, Aqueloo conta então mais um

¹⁵ Extraído da edição de Cornish 1913.

episódio, o de Erisícton e a Fome. Com isso, o livro 8 finda com um lamento por parte do narrador Aqueloo.

Como não poderia deixar de ser, o livro 9 começa com a pergunta de Teseu acerca do lamento, e então Aqueloo narra em modo autodiegético a sua luta contra Hércules, a qual ele perdeu, e durante a qual ele próprio se submete a várias metamorfoses. O teor da história remete a uma passagem de *Traquínias* de Sófocles (6-19), mas o Aqueloo ovidiano se mostra bem menos monstruoso e antiético do que o sofocliano (Secci 2009, 34). Pode-se dizer que esse é o momento mais «épico» do episódio, e talvez da obra como um todo, considerando que a batalha perdura e assume grandes proporções. Para marcar essa «epicidade», o estilo assume traços épicos, como por exemplo o símile que inaugura a narrativa de Aqueloo, ou a estrutura da luta que espelha o confronto entre Ámico e Polideuces nas *Argonáuticas* de Apolônio (Secci 2009, 37-38). Além disso, a própria temática de luta braçal entre rio e herói é por si só homérica (Secci 2009, 39).

Quando a narrativa se encerra, o dia já nasceu e os heróis atenienses cruzam o rio, ainda em torrente, em direção à sua casa. Esse detalhe aparentemente inofensivo tem na verdade uma grande implicação: no dia anterior, Aqueloo mostrara-se como cenário épico, ao impedir a passagem dos personagens; depois, ao se tornar narrador e, mais ainda, narrador-personagem autodiegético de sua própria façanha épica, a luta contra Hércules, ele já cumpriu o seu papel épico. Mesmo prosseguindo torrencial, sua função como cenário já não é mais necessária, e por isso os heróis atravessam sem qualquer menção ou descrição de como isso se dá.

De uma perspectiva ecocrítica, é possível ler o rio Aqueloo como antromorfizado, uma vez que ele recebe os marcadores de fisicalidade (como os braços), sentimento e linguagem (Kautz 2024). Sendo dotado de agência, e inclusive com o poder de controlar o discurso sobre sua própria batalha, o rio não é mera projeção dos elementos humanos no não-humano; é também manifestação, no sentido de convidar o leitor a negociar os significados produzidos pela narrativa do rio. Afinal, um rio também conta histórias, e um rio épico conta histórias épicas.

Embora tanto Horsfall 1974 como Secci 2009 prefiram ver esses episódios dos livros 8 e 9 mais como paródias ou burlescos da épica, ao apropriar a tradição épica para inserir efeitos cômicos ou mesmo anti-épicos, parece mais produtivo entender esses «desvios» dentro da chave do «supergênero» épico. Aqui, o mais relevante é ver como essa passagem é codificada dentro das normas épicas, e como o rio se adequa a essa codificação.

Portanto, ao se apresentar primeiramente como cenário épico, e depois como narrador agente de metadiegeese, e por fim como herói protagonista de uma batalha memorável, Aqueloo cumpre várias funções épicas, sendo codificado de maneiras diferentes ao longo da passagem, mas sempre subjugado à norma do gênero. Assim como os rios do catálogo no livro 2, o rio Aqueloo nos livros 8 e 9 é um rio épico, oposto ao rio, também torrencial, porém elegíaco, de *Amores* 3.6.

4. TRISTEZAS: O RIO QUE NÃO FLUI

Na terceira e última fase de sua produção, Ovídio compõe o que ficou conhecido como o corpus de exílio, três obras em dísticos elegíacos elaboradas presumivelmente após a rejeição, real ou fictícia, do poeta ao Mar Negro: *Tristezas*, *Epístolas Pônticas* e *Íbis*. Nas duas primeiras, Ovídio mantém o movimento de expansão ou alargamento das fronteiras elegíacas, eivando os poemas com um modo epistolar e trazendo como tema principal o sofrimento pela falta de Roma. As tópicas de elegia amorosa se mantêm, mas são aqui transportadas para o ambiente do exílio, e há quem

diga que nisso o poeta cria uma nova espécie para o gênero (a elegia exílica), que viria a ser bastante produtiva na tradição literária ocidental.

Em todo caso, cabe voltar aqui ao conceito de «supergênero» explorado por Harrison: ainda que haja esse movimento de alargamento, *Tristezas* e *Pônticas* ainda são elegia. Além disso, há também o que se chama de curvatura de carreira literária: o próprio Ovídio discorre em seus poemas que essa terceira fase é a fase final, da decadência, em que ele já não tem mais condições de fazer alta poesia, em contraste com a primeira fase, experimental, juvenil e jocosa, e com a segunda fase, séria e de real valor. Obviamente, tudo não passa de construção retórica, no sentido de legitimar a carreira ovidiana aos moldes de seus modelos, como Virgílio e Horácio, e hoje, ao invés de acreditar que os poemas dessa fase são realmente inferiores em qualidade, é consensual denominar esse efeito de «pose de decadência»: não que os poemas sejam decadentes, mas que a persona poética afeta uma pose de decadência para justamente explorar as possibilidades do alargamento genérico que está sendo testado nessa fase.

É nesse sentido que a coleção das *Tristezas* se imbui da afirmação constante de que esses poemas não são poesia de qualidade, sendo apenas o lamento desesperado de um ex-poeta que foi injustiçado pelo decreto de exílio. Assim, todos os elementos naturais ou «patches» que se inserem na coleção obedecem a essa codificação genérica: ou serão os elementos do exílio, em que tudo é inerte, sem vida, sem cor, «bárbaro», frio e distante; ou serão, por contraste, os elementos de Roma, rememorados pela persona poética, que contêm vida, calor, cor, civilidade e latinidade. Os rios acompanham essa regra geral, e há uma posição especial para o rio Danúbio, que deságua na cidade onde o poeta está exilado.

O rio Danúbio, por vezes mencionado por seu nome grego, *Hystro*, e por outras pelo nome germânico latinizado, *Danuvius*, aparece por oito vezes ao longo da coleção¹⁶, muito mais que qualquer outro rio. No decorrer dessas passagens, o rio vai sendo construído como um antônimo aos demais rios, através da descrição de suas características que se opõem às qualidades naturais que se encontram nos rios.

Na primeira passagem, no livro 2, o Danúbio aparece para marcar a localização dos povos não romanos, mas com um aspecto importante: o rio não consegue estabelecer uma fronteira clara entre esses povos, e nem entre esses povos e o território romano:

Ciziges et Colchi Tereteaque turba Getaeque
Danuvii mediis vix prohibentur aquis;¹⁷ (*Tr.* 2.191-192)

«Os cíziges e os colcos e a multidão de tereteus e getas
São minimamente separados pelas águas do Danúbio.»

Aqui, já temos um primeiro índice desse aspecto de anti-rio; pois, para a cultura romana, assim como de maneira geral para as demais culturas antigas, uma das principais funções dos rios é estabelecer a fronteira (Jones 2005, 9). Se o Danúbio não consegue fazer isso, é porque ele não é exatamente um rio, assim como a persona poética já não é mais exatamente um poeta.

Em 3.10, e depois sendo retomada em 3.12, é dada enfim uma explicação física para o fato de o Danúbio não ser uma boa fronteira: pois ele congela e, ao congelar, permite aos povos hostis atra-

¹⁶ 2.192; 2.203; 3.10; 3.12; 4.10; 5.1; 5.7; 5.10.

¹⁷ Todas as citações de *Tr.* são extraídas de edição de Owen 1915.

vessá-lo sem qualquer desafio; os cavalos e carroças inclusive podem fazer a travessia. Ao mesmo tempo, ao congelar, o rio também deixa de fluir, e aqui temos um segundo índice que contradiz a noção geral sobre os rios: rio é aquele corpo de água que flui da fonte até a foz, algo que o Danúbio também falha em cumprir.

Nas passagens em 4.10, 5.1, e 5.7, o Danúbio é usado metonimicamente para contrapor o local do exílio ao centro do mundo, Roma. É de se ressaltar um efeito geopoético em 4.10, onde Ovídio diz que apenas a poesia é capaz de tirá-lo do Danúbio e enviá-lo ao Hêlicon, o monte das musas:

tu dux et comes es, tu nos abducis ab Histro,
in medioque mihi das Helicone locum (*Tr.* 4.10.119-120)

«Tu és minha guia e minha companheira, tu me afastas do Danúbio
E me concedes um lugar no seio do Hêlicon.»

Por fim, em 5.10, o Danúbio é usado para marcar a passagem do tempo: por três vezes o rio congelou, indicando que se passaram já três anos completos no exílio. Novamente, a característica de congelamento do rio é trazida à tona, metaforizando o engenho do poeta, que está igualmente inerte e congelado, sem conseguir fluir naturalmente, sem conseguir produzir nada novo:

Vt sumus in Ponto, ter frigore constitit Hister,
facta est Euxini dura ter unda maris. (*Tr.* 5.10.1-2)

«Desde que estou no Ponto, por três vezes o Danúbio congelou,
Por três vezes a onda do Mar Negro se tornou gelo.»

O estado de congelamento do rio embasa dois aspectos que lhe tornam um rio às avessas. Ao não fluir e ter sua corrente estagnada, o Danúbio não exerce a qualidade esperada e natural de um rio, que é justamente fluir da fonte até a foz. E, por estar congelado, o rio é incapaz de servir como barreira natural entre Tômis, a cidade «romana» em que Ovídio está exilado, e os invasores getas e sármatas. Desse modo, o Danúbio nem flui e nem é fronteira, deixando de cumprir dois dos mais fundamentais papéis que os rios deveriam ter. É relevante notar que o aspecto elegíaco de falta aqui nas *Tristezas* é bastante diferente daquele dos *Amores*; ambos são elegias, mas o rio de *Amores* é culpado justamente por fluir demais e exercer o papel de separação, enquanto o Danúbio faz a função inversa.

Apesar de não receber características antropomorfas, o rio Danúbio exerce um evidente papel de agência, mesmo que em sentido negativo, ao não cumprir o que se espera de um rio. Assim como em *Amores* 3.6, a persona elegíaca é obrigada a aceitar a vontade do rio e todas as suas implicações. Se o rio da elegia erótica, ao fluir demasiado, impede o encontro amoroso e assim favorece a escrita poética, o rio da elegia exílica, ao não fluir, confunde os limites da latinidade e assim favorece a escrita exílica. Em ambos os casos, os textos poéticos são resultado da agência fluvial e, sob esse ponto de vista, são ecológicos.

Desse modo, assim como o rio elegíaco dos *Amores* e os rios épicos das *Metamorfoses*, também o Danúbio, em *Tristezas*, é tematizado para a codificação exigida pelo gênero e pela espécie poética. No âmbito da elegia exílica, em que o espírito do poeta jaz inerte e sem inspiração, o rio só pode ser uma massa congelada, fria e inerte, que não apenas não flui, como também nem sequer pode estabelecer as fronteiras entre o que é Roma e o que é barbárie. O Danúbio, assim como tudo o mais em Tômis, é diferente, é hostil e é o oposto daquilo que um «romano decente» poderia esperar. Ele é, afinal, um rio exílico.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao olhar para os rios como «patches» ou tesselas que compõem o conjunto dos poemas ovidianos, é possível identificar como a mudança de gênero poético opera uma mudança crucial de codificação. Em outras palavras, o rio é conveniente ou decoroso ao ambiente genérico, realizando funções que são codificadas pela norma do gênero. Assim, na elegia amorosa, o rio assume a função de separador entre amante e amada; na épica, os rios se amalgamam em um extenso catálogo épico, ou então um rio particular assume as funções de cenário épico, de narrador, e de herói em batalha; na elegia exílica, o rio metaforiza o próprio exílio, a distância, o contraste com a terra natal, e também o estado anímico da persona poética, o congelamento, a inércia e a oposição a tudo o que veio antes.

Embora o presente ensaio se limite a três gêneros e poucas passagens, é possível vislumbrar uma possibilidade metodológica que una o olhar ecocrítico —com a ênfase do objeto científico em elementos da natureza ou não-humanos— às teorizações sobre formas e estruturas dos gêneros poéticos. Não é necessário que uma abordagem exclua a outra; pelo contrário, essa metodologia unificada pode em muito contribuir não apenas para o embasamento ecocrítico sobre como os antigos poetas descrevem a natureza, como também para o enriquecimento das mais diversas abordagens interpretativas.

6. REFERÊNCIAS

- BARCHIESI, A., 1989, «Voci e istanze narrative nelle Metamorfosi di Ovidio», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 23, 55-97.
- BOYD, B., 1992, «Virgil's Camilla and the Traditions of Catalogue and Ecphrasis (Aeneid 7.803-17)», *American Journal of Philology* 113 (2), 213-234.
- BOYD, B., 2006, «Two Rivers and the Reader in Ovid, *Metamorphoses* 8», *TAPA* 136 (1), 171-206.
- CAMPBELL, B., 2012, *Rivers and Power in Ancient Rome*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- CLAUSS, J., 1988, «Vergil and the Euphrates Revisited», *American Journal of Philology* 109 (3), 309-320.
- CONNORS, C., 1994, «Ennius, Ovid, and Representations of Ilia», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 32, 99-112.
- CONTE, G. B., 1986, *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, Ithaca: Cornell University Press.
- CORNISH, F. W., 1913, *Catullus, Tibullus and Pervigilium Veneris*, New York: G. P. Putnam's Sons.
- CRISTÓBAL, V., 2002, «Ovidio Amores III 6 y el código de la elegía», en: A. Aldama *et al.*, *Nova et uetera: Nuevos Horizontes de la Filología Latina*, Madrid: Sociedad de Estudios Latinos.
- EHWALD, R., 1907, *P. Ovidius Naso. Amores, Epistulae, Medicamina Faciei Femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris*, Leipzig: Teubner.
- FARRELL, J., 2009, «Ovid's Generic Transformations», en: P. E. Knox, *A Companion to Ovid*, Malden, MA and Oxford: Wiley-Blackwell, 370-380.
- FORMAN, R., 1995, *Land Mosaics: The Ecology of Landscapes and Regions*, London: Cambridge University Press.
- FORMISANO, M., 2023, «Ovid's Gaia: Medea, the Middle and the Muddle in the *Metamorphoses*», en: F. Martelli, G. Sissa, *Ovid's Metamorphoses and the Environmental Imagination*, New York: Bloomsbury.
- FRATANTUONO, L., 2011, *Madness Transformed: A Reading of Ovid's Metamorphoses*, Plymouth, Lexington Books.
- GARDNER, H., 2007, «Ariadne's Lament: The Semiotic Impulse of Catullus 64», *TAPA* 137 (1), 147-179.
- HARDIE, P., 2002, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge: Cambridge University Press.

- HARRISON, S., 2002, «Ovid and genre: evolutions of an elegist», en: P. Hardie (ed.) *Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge: Cambridge University Press.
- HINDS, S., 2002, «Landscapes with figures: aesthetics of place in the Metamorphoses and its tradition», en: P. Hardie, *Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge: Cambridge University Press.
- HORSFALL, N., 1979, «Epic and Burlesque in Ovid, Met. viii.260ff.», *Classical Journal* 74, 319-332.
- HUGHES, D., 2017, «Environmental Mosaics Natural and Imposed», en: C. Schliephake, *Ecocriticism, Ecology and the Cultures of Antiquity*, Lanham: Lexington Books.
- JONES, P., 2005, *Reading Rivers in Roman Literature and Culture*, Lanham: Lexington Books.
- KAUTZ, A., 2024, «Humanising the Nonhuman: An Ecocritical Toolbox for Anthropomorphic Agency», *Ecozone* 15 (2), 173-188.
- KEITH, A., 2002, «Sources and genres in Ovid's Metamorphoses 1-5», en: B. Boyd (ed.) *Brill Companion to Ovid*, Leiden: Brill.
- ÖSTENBERG, I., 1999, «Demonstrating the conquest of the world: the procession of peoples and rivers on the shield of Aeneas and the triple triumph of Octavian in 29 B.C. (Aen. 8,722-728)», *Opuscula Romana* 24, 155-162.
- OTTIS, B., 1966, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge: Cambridge University Press.
- OWEN, S. P., 1915, *Ovidi Nasonis Tristium Libri Quinque, Ibis, Ex Ponto Libri Quattor, Halieutica, Fragmenta*, Oxford: Clarendon Press.
- PIAZZI, L., 2013, «Latin love elegy and other genres», en: T. Thorsen, *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge: Cambridge University Press, 224-238.
- POSTL, B., 1970, *Die Bedeutung des Nil in der römischen Literatur: mit besonderer Berücksichtigung der wichtigsten griechischen Autoren*, Wien: Verlag Notring.
- PURCELL, N., 2012, «Rivers and the geography of power», *Pallas* 90, 373-387.
- REITZ, C., C. LÄMMLE & K. WESSELMAN, 2019, «Epic catalogues», en: C. Reitz & S. Finkmann (eds.), *Structures of Epic Poetry*, Berlin: De Gruyter, 653-723.
- SCHLIEPHAKE, C., 2021, *The Environmental Humanities and the Ancient World: Questions and Perspectives*, Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHMIDT, P., 2025, «Calímaco e a nudez elegíaca na poesia latina», *Caliope* 48, 4-44.
- SECCI, D., 2009, «Through the Eyes of Achelous», *Greece & Rome* 56 (1), 34-54.
- VUKOVIĆ, K., 2024, «Rivers in fluid identities in the *Fasti*», en: T. Fraklinos, J. Ingleheart, *Essays on Propertian and Ovidian Elegy*, Oxford: Oxford University Press, 123-138.
- WHITE, K., 1992, «Elements of geopoetics», *Edinburgh Review* 88, 163-178.
- WILLIAMS, R., 1961, «The Function and Structure of Virgil's Catalogue in *Aeneid* 7», *Classical Quarterly* 11, 149.