

## FAZER ARTÍSTICO E “CRÍTICA” DA ARTE NUM EPISÓDIO MÍTICO (X 243-297) DAS METAMORFOSES OVIDIANAS

Matheus Trevizam

### 1. Introdução

Nos últimos anos, tem-se com frequência ressaltado a importância de Ovídio, prolífico autor romano, como poeta a refletir sobre vários processos atinentes à criação artística.<sup>1</sup> Enquanto autor culto e consciente das regras de seu fazer, ele não hesita em trazer à tona, de maneiras muitas vezes sutis, os bastidores ou as implicações da obra do artista no mundo, amiúde nos oferecendo boas chances de divisarmos passagens metapoéticas.

Ainda, destacando-se por seu talento em evocar verbalmente vivas imagens e nutrindo-se em abundância do rico potencial pictórico associável à mitologia grega, pôde extravasar a própria sensibilidade com a feitura de “quadros” afins a formas representativas distintas.<sup>2</sup> Com isso, reforçamos justamente as afinidades da poesia ovidiana com o domínio das artes plásticas no mundo antigo (pintura, escultura, tapeçaria...),<sup>3</sup> podendo-se dizê-lo, à sua maneira, bom “pintor” ou, como se quiser, “entalhador” com palavras.

Embora, para os propósitos que nos dizem respeito aqui, não tenhamos ocupar-nos exaustivamente dessa face mais “plástica” da arte de

---

<sup>1</sup> Especificamente, sobre a existência de passagens das *Metamorfoses* comprometidas com a indicação das “intenções” de Ovídio quanto ao modo de leitura desse texto, cf. palavras seguintes de Karl Galinsky, em tradução de Maria Ennis: *No hay duda de que Ovidio perfila, sugiere, y da pistas acerca de la naturaleza de su esfuerzo poético y acerca del poeta* (Galinsky, Karl. La poetología de Ovidio en *Las Metamorfosis*. Trad. española de Maria Ennis, UNLP. In. [www.utexas.edu/depts/classics/faculty/Galinsky/poetologia.html](http://www.utexas.edu/depts/classics/faculty/Galinsky/poetologia.html). p. 1).

<sup>2</sup> Parece curioso que, ainda no século XVII d.C., Diego Velázquez, mestre absoluto da pintura barroca em Espanha, ainda tivesse em Ovídio e, especificamente, nos panoramas descritivos das *Metamorfoses*, um importante referencial pictórico. Assim, entre seus pertences se encontraram exemplares das obras do poeta e várias das cenas míticas presentes em seus quadros (*Las bilanderas*, *Las meninas*) nos remetem diretamente ao universo imagético ovidiano; duas telas dependuradas na penumbra perto do teto em *Las meninas*, por exemplo, foram identificadas pelos estudiosos como oriundas de descrições do autor (cf. Wolf, Norbert. *Velázquez*. Trad. de Maria Eugénia Ribeiro da Fonseca. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 2000, p. 69, 81).

<sup>3</sup> Em *Metamorfoses* VI 70-128, por exemplo, tem-se longas descrições das belas tapeçarias tecidas por Aracne e Atena em acirrada disputa pessoal (cf. Ovide. *Les Métamorphoses*. Texte établi et traduit par G. Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1955. Tome II).

Ovídio, interessa-nos estabelecer nexos entre ela e o aspecto supracitado da “reflexividade” do poeta. Pois, no episódio das *Metamorfoses* em pauta (X 243-297), parecem-nos conjugar-se o interesse ovidiano pelo enfoque imagético-crítico de um objeto artístico e, segundo sinalizado por Holzberg,<sup>4</sup> a abertura para que se comente a elegia erótica romana por intermédio dele.

Isso posto, passaremos adiante a descrever tal imbricamento, de forma a favorecer-lhe a compreensão nos moldes de algo complexamente urdido para determinar alguns sentidos profundos do relato do mito de Pigmalião.

## 2. O mito de Pigmalião, o fazer plástico do artista e suas conseqüências sobre a sensibilidade do “público”

Os eventos evocados por Ovídio na passagem comentada são, quanto à estrutura narrativa, muito simples. Trata-se, como será talvez conhecido dos leitores do poeta, de apresentar um pequeno (mas importante) episódio da vida de um artista.

Assim, Pigmalião, escultor talentoso, evitava em rígido celibato a companhia de todas as mulheres por considerá-las viciosas; mas, insciente dos estranhos desdobramentos que isso teria, entalhou em marfim a figura impecavelmente acabada de uma virgem por quem veio, então, apaixonar-se.<sup>5</sup>

Como é comum em se tratando dos amantes, cada mínimo detalhe do *corpo* amado (pois que, até esse momento, não tendo ainda ganhado alento, seria impossível à estátua apresentar traços de *espírito*) o embevecia e, fascinado, cumulava-o de presentes. Ei-lo, assim, a tocar-lhe a “pele”, a beijar-lhe a face, a enlaçá-la, a acariciá-la, a dar-lhe quinquilharias (conchas, seixos polidos...), pássaros, flores, âmbar, anéis de pedras preciosas, longos colares, pérolas e correntes; e a vesti-la, a despi-la, a pô-la sobre tapetes de púrpura, a deitá-la consigo no leito sobre travesseiros de plumas...<sup>6</sup>

Nesse estágio do enlace, celebrava-se justamente na pátria de Pigmalião (a história se passa em Chipre, terra mais que todas cara a Vênus)

---

<sup>4</sup> Cf. Holzberg, Niklas. *Ovid: the poet and his work*. Translated from the German by G. M. Goshgarian. Ithaca/ London: Cornell University Press, 2002, p. 136-137).

<sup>5</sup> Cf. *Metamorfoses* X 243-253.

<sup>6</sup> Cf. *Metamorfoses* X 254-269.

o dia votado à deusa do amor, e o apaixonado, aproveitando o momento para rogar uma graça, pediu-lhe que tivesse uma esposa parecida com a mulher de marfim a “aguardá-lo” inerte. Vênus, conhecedora do coração dos homens, porém, sabia que ele na verdade não esperava ter uma esposa como aquela, mas, propriamente, aquela como esposa; desse modo, satisfeita com o tempo geral de festa na ilha, bem como com a *pietas* desse sacrificante particular, ela decide por si conceder-lhe o favor que não ousara exprimir.<sup>7</sup>

De volta à casa, Pigmalião tenta mais uma vez tocar sua criatura, desta vez com sucesso: ocorre que, enfim favorecido por Vênus, vê a dureza ebúrnea ceder-lhe ao tato com maciez de membros humanos e beija, agora, lábios femininos. Não se deve omitir que a deusa responsável por essa metamorfose vem em pessoa assistir ao primeiro amplexo do casal, de que acabaria nascendo uma filha chamada *Paphos*.<sup>8</sup>

Ora, conforme as palavras ditas na introdução, notamos que esse trecho se identifica com mais uma das passagens de Ovídio em que o autor, embora modestamente, relaciona a poesia e as artes visuais. Aludimos não só ao fato de que se narre uma fábula envolvendo um escultor (e sua obra), mas ao elemento mais difundido do transparecer da habilidade imagética ovidiana; pois, não há que se esquecer, apontou-se ali certa face do mito de Pigmalião, tal qual tratado nesses versos, em seus vínculos com a usual feitura de quadros sensoriais pela palheta do poeta.

Assim, da mesma forma que Pigmalião, para “recortar” a escultura da massa amorfa da inexistência, recorreu aos meios da arte que distinguia seu ofício dos demais (usando, além do marfim como matéria-prima, provavelmente martelo e cinzel, por exemplo), Ovídio representa-a com palavras, sem que, por tal motivo, não nos faça também “vê-la” ou “tateá-la” com o espírito.

O ilusionismo artístico, pois, explica que a “divisemos” branca (da cor do marfim com que é feita),<sup>9</sup> com as formas valorizadas pela arte clássica na mulher (havendo, é provável, a presença do arredondamento e da harmonia no corpo)<sup>10</sup> e, segundo uma tendência por vezes observada no adorno de estátuas antigas, sobretudo sacras, passível de vestir-se e ser

---

<sup>7</sup> Cf. *Metamorfoses* X 270-279.

<sup>8</sup> Cf. *Metamorfoses* 280-297.

<sup>9</sup> Cf. *Metamorfoses* X 247-248.

<sup>10</sup> Cf. *Metamorfoses* X 248-250.

recoberta por adereços como brincos e colares preciosos;<sup>11</sup> além disso, a própria natureza do marfim remete à característica tátil da maciez.

A título de comentário breve sobre os efeitos de ambos os modos de representar (o do escultor e o do poeta), lembremos, sempre tomando como ponto de partida um hipotético ideal de corpo feminino,<sup>12</sup> a face mais imediata da arte de Pigmalião. Pois, bem o sabemos, a imagem da virgem depreensível dos versos de Ovídio corresponderia necessariamente a uma representação de algo que, em si, já manifestava caráter representativo. Ademais, do ponto de vista da efetiva existência de corpos femininos a se aproximarem mais ou menos desse ideal como atualizações relativas no mundo onde vivemos (o que viabilizara, por sinal, que o escultor moderasse eufemisticamente o tom das súplicas diante de Vênus!), o simulacro esculpido corresponde em parte às próprias características naturais do objeto.

Tem-se aqui, desse modo, além do maior afastamento do grau representativo ovidiano diante da verdadeira “realidade” (e, assim, de um mais “grave” ilusionismo), que o potencial envolvimento do criador com a criatura, no caso de Pigmalião, assume um caráter intrinsecamente físico, na acepção erótica da palavra. Isso nos permite ainda desdobrar a análise no sentido da observância de quem seria o “alvo” dos objetos e do fazer artístico em cada um dos ilusionismos.

Pois, em se tratando de dois simulacros invariavelmente destacados pelo traço da beleza (de outro modo, como explicar a súbita paixão do escultor?), há que se colocar a questão de como essa qualidade seria apreciada por receptores específicos em um e outro caso. Assim, no contexto interno do relato ovidiano, ter-se-ia Pigmalião, no momento posterior ao término da escultura, como o *único* apreciador do fruto da própria habilidade artística; por outro lado, o tom de nossos comentários até o presente momento deverá ter bastado para fazer ver o impacto da

---

<sup>11</sup> Cf. *Metamorfoses* X 263-265.

<sup>12</sup> Partindo do princípio de que Pigmalião ninguém retratou ao criar sua estátua, remetemo-nos aqui à idéia platônica da representação artística, mesmo que diretamente calcada sobre um modelo físico, como cópia de segundo grau quanto à Idéia plena dos seres [cf. NATRIELLI, Adriana. A crítica do discurso poético na República de Platão. In: Martins, R. A.; Martins, L. A. C. P.; Silva, C.C.; Ferreira, J. M. H. (org.). Filosofia e história da ciência no Cone Sul: 3º. encontro. Campinas: AFHIC, 2004, p. 10: Há uma cama que é a cama natural ou a Idéia de cama, única e essencial, da qual deus é o criador; uma segunda, a cama particular feita pelo artesão a partir da Idéia de cama anterior; e, por fim, a cama do pintor que imitou não a Idéia de cama, mas a cama particular tal como ela aparece. – Rep. 596e].

obra sobre esse espectador, intenso o bastante para que ele, esquecendo-se do óbvio, passasse mesmo a querer o improvável.

O mesmo não se dá quando “observamos” a amada de Pigmalião pelo viés da arte de Ovídio. Pois, bem se nota, o público alvo da *pulcherrima uirgo* seríamos nós próprios nessas circunstâncias... O mecanismo a explicar essa importante modificação identifica-se apenas com o fato de que, ao “ocultar” a imagem<sup>13</sup> e desejá-la, como bom amante, egoisticamente e apenas para si, Pigmalião privara outros do privilégio de conhecer sua beldade, enquanto Ovídio, divulgando tal história aos leitores romanos (ou posteriores), estendera a mais pessoas as chances de “divisar-lhe” o perfil.

E, fundamentalmente, não seria o caso de nos apaixonarmos por essa imagem feminina, primeiramente por não compartilharmos em igual medida do vivo senso imaginativo de Pigmalião e, também, por não podermos sequer enxergá-la, como dissemos, com a mesma imediatez dele. Pois o “filtro” das palavras, embora descritivas e aqui imbuídas, parece-nos, de potencial para despertar-nos ao menos a curiosidade, basta para furtar-nos a esse risco.<sup>14</sup>

### 3. A descrição ovidiana da *uirgo amata* e sua instrumentalização para a “crítica” da arte e da elegia erótica romana

Tendo já assinalado fatores comuns (ou de divergência) entre o entalhe da mulher por Pigmalião e o “mesmo” processo nas mãos de Ovídio, ultrapassemos agora tal etapa para fazê-la ponto de partida de nossas reflexões sobre a face “crítica” do poeta diante da arte, amplamente compreendida.

Parece-nos possível, com efeito, considerar certas descrições ovidianas a respeito da imagem em questão como algo afim à apreciação “crítica” do objeto focado. Assim, em X 247-252, lê-se:

Interea niueum **mira** feliciter **arte**  
 Sculpsit ebur formamque dedit, **qua femina nasci**  
**Nulla potest**; operisque sui concepit amorem.  
**Virginis est uerae facies**, quam uiuere credas,

250

<sup>13</sup> Cf. *Metamorfoses* X 280.

<sup>14</sup> Cf. Horácio. *Arte poética*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 60: *As ações ou se representam em cena ou se narram. Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca do que quando, apresentadas à fidelidade dos olhos, o espectador mesmo as testemunha.*

Et, si non obstet reuerentia, uelle moueri;  
**Ars adeo latet arte sua.**<sup>15</sup>

Ora, descrevendo o corpo e, simultaneamente, recriando-o mais uma vez, como não perceber que Ovídio “forja” um instrumento para que ele lhe sirva de ponto de apoio a comentários sobre a arte da escultura ou da elegia? Assim, um olhar mais detido para as expressões grifadas acima permitir-nos-ia considerá-las como apontamentos “críticos” sumários, destinados a esclarecer a natureza dos processos artísticos em pauta.

De início, pois, no verso 247, a arte de Pigmalião (contraponto do poeta elegíaco no âmbito do fazer plástico) e, por extensão, a própria figura da amada, é considerada *mira* por Ovídio. Parece-nos viável interpretar o adjetivo não só nos termos do reconhecimento pelo “crítico” da excelência da técnica e do objeto representado pelas mãos de criadores do calibre de Pigmalião (ou dele próprio, ocupado em sua juventude com a escrita das elegias eróticas dos *Amores*), mas também como algo vinculado a faces alheias ao banal; pois, na verdade, ambos os tipos de *puellae*, por suas características diferenciadas daquelas da média das mulheres romanas, apresentam-se-nos aos olhos com portes muito específicos.<sup>16</sup>

E, na continuidade desse ponto, o que se tem em seguida, logo em 248-249, delinea ainda as fronteiras entre a vida e o “fingimento”. No caso particular de Pigmalião e sua criatura, o próprio excesso de beleza da estátua, provavelmente materializado em graça e incomum harmonia anatômica, contribui, como dissemos, para a montagem de uma figura *sui generis*, a princípio sem grandes chances reais de repetir-se no cotidiano.<sup>17</sup> E, para suas “irmãs” inseridas no universo da elegia erótica romana (uma Cíntia, uma Nêmesis, uma Délia, uma Corina...), o mesmo se poderia propor na medida em que, justamente intensas a ponto de ocuparem *todo* o espaço de vida dos poetas-amantes que as cantam, além de destacadas por um conjunto de traços afins à beleza, elegância, refinamento, inteligência e

<sup>15</sup> Nisso, com maravilhosa arte felizmente o alvo/ marfim esculpiu e modelou, como mulher alguma/ pode nascer; e apaixonou-se por sua obra./ Tem o rosto mesmo de uma virgem - julgar-se-ia viver -/ e, não a impedindo o acanhamento, querer andar;/ a tal ponto se oculta a arte em sua arte (minha tradução).

<sup>16</sup> Sobre a mulher elegíaca, consideremos os versos iniciais do primeiro *carmen* propereiano na tradução de Zelia de A. Cardoso: Cíntia, com seu olhar, foi a primeira que me enfeitiçou/ (infeliz, não tocado anteriormente por nenhuma forma de paixão)./ O Amor, então, abateu-me o brilho da firme alvêz;/ dominou minha cabeça, calcando os pés sobre ela,/ e ao mesmo tempo me ensinou, falso que é,/ a ter ódio das moças bonestas e a viver sem pensar [cf. Nery, Maria Luíza; Novak, Maria da Glória (org.). *Poesia lírica latina*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 145].

<sup>17</sup> Cf. *supra* nota 14.

sensualidade, elevam-se ao topo do possível para a mulher no quesito dos atributos de sedução.<sup>18</sup>

Em X 250, porém, nuança-se essa posição dizendo que o rigor de feitura da imagem é tamanho que poderia levar a crer tratar-se de mulheres reais. Dessa maneira, embora os limites entre a arte e o “fingir” artístico tenham sido bem postos pelo “crítico”, a possibilidade de haver confusões não é de todo rechaçada, como o comprova a súbita paixão de Pigmalião pela mulher de marfim e alguns entendimentos de leitores de poesia (incluindo a elegia) em Roma antiga<sup>19</sup> e em nossos dias.

Por fim, o verso 252 expõe um princípio caro à arte clássica em geral:<sup>20</sup> trata-se, como notamos, de considerar bom artista aquele capaz de “camuflar” os sinais de feitura de seu artefato poético ou de outra natureza, sem, o que nos parece de todo impossível, chegar a apagá-los. Com isso, aproxima-se a obra de um parâmetro de qualidade próximo do impecável e se favorece, ainda, apreender sutilmente que deparamos um construto, vinculado sem sombra de dúvida a um fazer calculado para produzir *efeitos* sobre o público.

Como balanço geral a respeito dos comentários “críticos” de Ovídio sobre a escultura da amada e, segundo Holzberg, o universo poético da elegia erótica romana (devido à constatação de o artista “retratado” ser, na mesma hora, amante e artífice da criatura, e de seu sofrimento amoroso por ela dever-se a que fosse uma *dura puella*),<sup>21</sup> reforçamos o tom positivo das apreciações e os avisos contra os falaciosos meandros da arte bem realizada. No primeiro caso, dessa maneira, tratar-se-ia de enaltecer pela via da boa apresentação imagética das *puellae* (ocupamo-nos aqui de um trecho, tal qual citado, identificável com propósitos descritivos) não apenas a qualidade de artefatos em si compreendidos, mas também o trabalho dos artistas envolvidos com seu cuidadoso “entalhe”.

No segundo, como vimos, em que pese à inevitável dúvida a respeito do nível de “realidade” passível de associar-se às amadas (elegíacas

<sup>18</sup> Cf. *supra* nota 15.

<sup>19</sup> Cf. poema XVI 5-13 de Catulo, na tradução de J. A. Oliva Neto (Catulo. *O livro de Catulo*. Tradução, introdução e notas de J. A. Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996, p. 80): *A um poeta pio convém ser casto/ ele mesmo, aos seus versos não há lei./ Estes só têm sabor e graça quando/ são delicados, sem nenhum pudor;/ e quando incitam o que excite não/ digo os meninos, mas esses peludos/ que jogo de cintura já não têm./ E vós, que muitos beijos (aos milhares)/ já lestes, me julgais não ser viril?*

<sup>20</sup> Cf. Ovídio. *L'arte di amare*. A cura di E. Pianezzola. Milano: Lorenzo Valla/ Mondadori, s.d., II 313: *Si latet ars, prodest* (“caso a arte se esconda, tem efeito” – minha tradução).

<sup>21</sup> Cf. *supra* nota 4.

ou ebúrnea), nunca paira o engano sobre o realismo manifesto, ademais, entendido por Ovídio como critério válido para a boa compreensão do que seria um bom objeto artístico. Acreditamos, assim, que a chance mesma da boa avaliação de ambos os tipos de simulacro feminino sob o olhar ovidiano está subordinada a esse fator de primoroso término, quesito indispensável para situar a arte nos limiares da verdade e livrá-la do esquecimento.

No esteio, então, do que vimos propondo desde o início, espera-se ter oferecido subsídios para que se compreenda o papel da representação da figura da amada em sua dupla função, considerando a parte ovidiana do processo imitativo. Com isso, aludimos ao emprego desse “corpo” tecido nos versos do autor simultaneamente como modo acessível ao artista para o esboço do retrato de tão notável criatura e como forma de comentar a arte em duas frentes distintas, cabendo à “crítica” da escultura, julgamos, um papel mais imediato no quadro total, enquanto a metapoesia sustentar-se-ia sobre ela.

Pois, de fato, se houvermos a rigor de considerar que Ovídio fala sobre alguma coisa, posicionando-se a seu respeito, isso seria o artefato *criado pelas mãos de Pigmalião*. A idéia de Holzberg, nesse sentido, embora nos pareça de todo cabível dado o supracitado destaque da metapoesia no panorama da obra do autor latino, encaixar-se-ia em nossas reflexões num plano interpretativo mais profundo, a demandar maior esforço para que se pudesse fazer presente e acatada pelo espírito.

Por fim, a título de encerramento dessas breves reflexões, considera-se de utilidade fazer atentar para a eficácia do simulacro ovidiano nos papéis a que se prestou no contexto visto. Embora menos “intenso”, é provável,<sup>22</sup> do que a estátua de Pigmalião, embora mais mimético (e não “real”) em escala ilusória, trata-se de um artefato discursivo, como explicamos, passível de valer por si e ao apontar criticamente para outras realidades.

O mesmo seria possível para uma estátua de marfim, ainda que impecavelmente acabada? Parece-nos, exceto se a arte de Pigmalião fosse pretender-se conceitual *avant la lettre*, que não...

---

<sup>22</sup> Cf. *supra* nota 14.



## Bibliografia

- CATULO. *O livro de Catulo*. Tradução, introdução e notas de J. A. Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.
- GALINSKY, Karl. La poetologia de Ovídio en *Las Metamorfosis*. Trad. española de María Ennis, UNLP. In. [www.utexas.edu/depts/classics/faculty/Galinsky/poetologia.html](http://www.utexas.edu/depts/classics/faculty/Galinsky/poetologia.html).
- HOLZBERG, Niklas. *Ovid: the poet and his work*. Translated from the German by G. M. Goshgarian. Ithaca/ London: Cornell University Press, 2002.
- HORÁCIO. *Arte poética*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- NATRIELLI, Adriana. A crítica do discurso poético na *República* de Platão. In: Martins, R. A.; Martins, L. A. C. P.; Silva, C.C.; Ferreira, J. M. H. (org.). *Filosofia e história da ciência no Cone Sul: 3º encontro*. Campinas: AFHIC, 2004.
- NERY, Maria Luiza; NOVAK, Maria da Gloria (org.). *Poesia lírica latina*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. Texte établi et traduit par G. Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1955. Tome II.
- OVIDIO. *L'arte di amare*. A cura di E. Pianezzola. Milano: Lorenzo Valla/ Mondadori, s.d.
- WOLF, Norbert. *Velázquez*. Trad. de Maria Eugénia Ribeiro da Fonseca. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 2000.