

A HISTÓRIA POR TRÁS DO POEMA *HALIEUTICA*, DE OVÍDIO, SEGUNDO O ROMANCE *DEUS NASCEU NO EXÍLIO*, DE VINTILA HORIA

THE HISTORY BEHIND THE OVID'S *HALIEUTICA*, ACCORDING TO THE ROMANCE *DIEU EST NÉ EN EXIL*, BY VINTILA HORIA

João Victor Leite Melo¹

RESUMO: No romance *Deus nasceu no exílio*, o escritor romeno Vintila Horia (1960) imaginou o poeta romano Ovídio compondo um diário enquanto esteve exilado em Tomos. Em determinados trechos da obra, a personagem principal divaga sobre quais foram as motivações para escrever *Halieutica*, e, ao construí-las, Horia estabelece alguns tipos de relações transtextuais com o poema latino, conforme a definição proposta por Gérard Genette (2010). Em nossa perspectiva, a constatação desses fenômenos pode interferir na fruição tanto do romance quanto do poema, assim como acarretar inversões no direcionamento da leitura intertextual (FOWLER, 2000).

PALAVRAS-CHAVE: Ovídio; Halieutica; Vintila Horia; hipertextualidade.

ABSTRACT: In the novel *Dieu est né en exil*, the Romanian writer Vintila Horia (1960) imagined the Roman poet Ovid composing a diary while in exile in Tomos. In certain parts of the work, the main character rambles on which were the motivations for writing *Halieutica*, and, in building them, Horia establishes some transtextual relations with the Latin poem, according to the definition proposed by Gérard Genette (2010). In our perspective, the verification of these phenomena can interfere in the enjoyment of both the novel and the poem, causing inversions in the intertextual reading direction (FOWLER, 2000).

KEYWORDS: Ovid; Halieutica; Vintila Horia; hipertextuality.

1 INTRODUÇÃO AO POEMA E AO ROMANCE

¹ Mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora – Brasil. Doutorando em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8683-2179>. E-mail: joaoxv11@gmail.com.

Mais ce poisson... Pourquoi un poisson?

Quel est le sens de ce symbole?

Vintila Horia

A despeito de parte da crítica literária questionar a autenticidade do fragmento que restou de *Halieutica*, no romance intitulado *Dieu est né en exil* (“Deus nasceu no exílio”) o poema figura como peça fundamental à performance e transformação da personagem idealizada pelo escritor romeno Vintila Horia (1960). Antes de tudo, convém tecer algumas palavras a respeito do incerto lugar de *Halieutica* no corpus ovidiano e às suas principais características.

Na fragmentária tela de *Halieutica*, constituída por 184 versos hexâmetros latinos, o *eu* poético é neutro, sem qualquer traço de alusão ao exílio ou informação biográfica. Bem diferente das obras inaugurais de Ovídio, *Vênus* parece ter sido completamente abandonada e o mundo passa a ser observado pelo registro descritivo da natureza. “Nesse poema, a motivação do poeta não se alinha à temática amorosa, tampouco à mitológica, mas sim a certo impulso naturalista, como um Plínio *avant la lettre*” (MELO, 2019, p. 12).

No texto, uma voz poética descreve cinquenta e sete espécies de peixe, além de dezesseis animais terrestres, emoldurando setenta e três nomes citados ao todo. De resto, entre os versos 83-91, o poeta aborda técnicas de pesca, seguidas de um catálogo de peixes que preferem habitar o mar aberto (94-101), os escolhos (102-117), as profundezas (118-126) e mais cinco outras espécies, nos quatro últimos versos do fragmento.

Não obstante a impossibilidade de comprovar a autoria ovidiana², o texto de *Halieutica* faz parte da história da transmissão e recepção das obras de Ovídio, tendo sido lido – pelo menos em certos períodos da Idade Média e Renascimento³ – como se fosse tão autêntico quanto aqueles que hoje configuram o *corpus* comumente aceito pela crítica tradicional⁴.

Apesar de o poeta estar situado historicamente entre os anos 43 a.C. e 18 d.C., a maior parte do que dispomos de suas obras depende do que sobreviveu nos manuscritos dos séculos IX e X, localizados na Europa Ocidental. Dentre eles, o fragmento de *Halieutica* é um dos mais antigos e, assim como *Amores* e *Ars amatoria*, pode ser encontrado em manuscritos franceses do século IX (RICHMOND, 2002, p. 449-450). Todavia, como observa Peter Knox, a prova da antiguidade do texto não é suficiente para comprovar a autoria de Ovídio (KNOX, 2009, p. 213).

Seja como for, é provável que Vintila Horia comungasse da mesma opinião presente em algumas edições críticas do texto latino de *Halieutica*, como a de Samuel Owen (1915, p. x-xi) e a de Émile Ripert (1937, p. 559), nas quais os referidos estudiosos destacam o testemunho de Plínio, o Velho (célebre naturalista romano que teria vivido entre 23-79 d.C.), contido em um trecho da obra *Naturalis Historia* (32.2), onde lê-se: “*Mihi uidentur mira, quae Ouidius prodidit piscium ingenia, in eo uolumine quod Halieuticon inscribitur*”⁵, em

² John Richmond (2002, p. 443) afirma que nosso conhecimento atual sobre o que Ovídio realmente teria escrito ainda é incerto, assim como Peter Knox (2009, p. 207), segundo o qual tudo o que sabemos sobre as obras ovidianas é pura conjectura.

³ Estudos sobre a recepção da poesia latina na Idade Média apontam para a existência de três grandes períodos: uma *aetas Virgiliana*, nos séculos VIII e IX, sucedida pela *aetas Horatiana*, nos séculos IX e X e a *aetas Ovidiana*, nos séculos XII e XIII (HEXTER, 2002, p. 413). Segundo Ludwig Traube (1911), esse teria sido um período de larga divulgação, interpretação crítica e adaptação criativa das obras de Ovídio (FYLER, 2009, p. 411).

⁴ A tabela cronológica da vida e das obras de Ovídio, proposta por Peter Knox (2009, p. xvii-xviii), registra o que seria mais ou menos consensual entre os pesquisadores: *Heroides*, *Amores*, *Ars Amatoria*, *Remedia Amoris*, *Metamorphoses*, *Fasti*, *Tristia*, *Epistulae ex Ponto* e *Ibis*.

⁵ “Eu acho maravilhoso o que Ovídio revelou sobre a natureza dos peixes, em sua obra intitulada *Halieutica*” (tradução nossa).

detrimento de qualquer argumentação estilística que tencione refutar a autoria ovidiana.

Bem perto do ano de lançamento do livro de Horia, Eugéne de Saint-Denis publica o artigo *Pour les Halieutiques d'Ovide* (1957), no qual ele defende que o fragmento do poema não é indigno do estro ovidiano, haja vista a riqueza das cores com que se pintam as descrições (DELLA CORTE & FASCE, 1991, p. 55). Dito isso, passemos a algumas considerações sobre o romance e seu autor.

Vintila Horia nasceu na Romênia, em 1915. Tendo sido Adido de imprensa em Roma no ano de 1940, pouco depois foi nomeado para Viena (HORIA, 1961, p. 8). De acordo com Daniel-Rops, autor do prefácio do romance, Horia esteve sucessivamente na Itália, na América do Sul (em Buenos Aires), chegando, por fim, à Espanha, em 1953, onde trabalhou como empregado de hotel, repórter e cronista literário.

Nas palavras de Cerullo, a experiência do escritor como exilado começa em 1944, “quando a Segunda Guerra Mundial fez o mundo se dividir em dois blocos antagônicos. A Romênia, seu país natal, tinha se tornado um país filsoviético e ele, de modo algum a favor do novo cenário, decidiu não voltar mais para casa” (CERULLO, 2018, p. 39, tradução nossa)⁶.

Em 1960, seu romance *Dieu est né en exil*, acompanhado do subtítulo: *Journal d'Ovide a Tomes* (“diário de Ovídio em Tomos”), é publicado pela Parisian Fayard e, um ano depois, a obra ganha o prêmio Gouncourt. Tal premiação – embora tenha sido rejeitada pelo escritor, por razões políticas – “o projeta no universo dos grandes romancistas, hoje esquecidos, do século XX” (CERULLO, 2018, p. 40).

⁶ “Su exilio empieza en 1944, cuando la guerra mundial causa la fractura del mundo en dos bloques antagónicos. Rumanía, su país natal, pasa a ser un país filsoviético y él, para nada a favor del nuevo escenario, decide no volver a casa”.

Interessante para o presente artigo é o fato de que a intertextualidade com *Halieutica* ocorre mais ostensivamente no terceiro e no sétimo capítulos, dentre os oito que perfazem o romance, cada qual representando o espaço temporal de um ano vivido pelo poeta no exílio. Essas alusões se mostram, ao final da história, como elementos fundamentais para a realização do efeito hipertextual⁷ mais importante para o diário fictício de Ovídio criado por Horia, qual seja, fazer que pareça verossímil a “conversão” de Ovídio a partir do recorte e colagem de trechos extraídos do próprio *corpus* ovidiano.

De fato, as obras *Amores*, *Metamorphoses*, *Tristia* e *Epistulae ex Ponto* são a ponta do *iceberg* transtextual⁸ sobre o qual o romance se sustenta. No entanto, o poema *Halieutica*, ainda que com menos destaque, é o principal responsável pelo curto-circuito da arte alusiva (PASQUALI, 1968) empreendida pelo autor romeno, como tentaremos mostrar adiante, com base nas transtextualidades, definidas por Gerárd Genette em sua obra *Palimpsestos*⁹.

2 ESBOÇO DE UMA LEITURA PALIMPSESTUOSA¹⁰

Genette adverte que as transcendências textuais não devem ser consideradas como classes isoladas, sem comunicação ou interseções (GENETTE, 2010, p. 22). Todavia, num primeiro momento, abordaremos algumas das transtextualidades separadamente, exemplificando cada um com trechos e características das obras de Ovídio e de Vintila Horia.

⁷ Para Genette, a hipertextualidade é um aspecto universal da literariedade: “é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra” (GENETTE, 2010, p. 24).

⁸ *Transtextualidade*, ou transcendência textual do texto, é “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p. 13).

⁹ Intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquiteitualidade e hipertextualidade.

¹⁰ Nas palavras de Genette, “o hipertexto nos convida a uma leitura relacional cujo sabor, tão perverso quanto queiramos, se condensa muito bem neste adjetivo inédito que Philippe Lejeune inventou recentemente: leitura *palimpsestosa*. Ou, para deslizar de uma perversidade a outra: se amamos verdadeiramente os textos, devemos, de vez em quando, amar (pelo menos) dois ao mesmo tempo” (GENETTE, 2010, p. 145).

A começar pela percepção do gênero textual, apontada pelo teórico como uma característica da arquiteitualidade, que “em larga medida orienta e determina o horizonte de expectativa do leitor e, portanto, da leitura da obra” (GENETTE, 2010, p. 17), podemos dizer que tanto *Halieutica* como *Deus nasceu no exílio* contêm os quesitos necessários para receberem o rótulo de poema e de romance, respectivamente, haja vista o primeiro estar disposto em 184 versos hexamétricos e o segundo em prosa corrida, dividido em 8 capítulos.

Uma vez que o domínio arquiteitual é um dos espaços privilegiados da dimensão pragmática da obra, isto é, da sua ação sobre o leitor, frequentemente declarado por meio da paratextualidade – constituída por certos índices como: “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas marginais, de rodapé, de fim de texto, epígrafes, ilustrações, *release*, orelha, capa, e tantos outros” (GENETTE, 2010, p. 15) – salta aos olhos a presença de vários desses elementos no romance de Horia que parecem dialogar diretamente com um certo “contrato (ou pacto) genérico” (GENETTE, 2010, p. 16), atinente aos textos autobiográficos.

Exemplo disso é a ilustração de um mapa da Dácia marítima e danubiana, e itinerário de Ovídio estampada logo após o prefácio. Esse elemento paratextual parece pretender reforçar certo “pacto autobiográfico” entre escritor e leitor com o que será apresentado, como argumentaremos adiante.

Ainda no campo da paratextualidade, a edição francesa de 1960, publicada em Paris pela Arthème Fayard, traz em sua contracapa um subtítulo: *Journal d’Ovide a Tomes*, o qual não foi reproduzido na edição brasileira, publicada em São Paulo pela Flamboyant, em 1961. Apesar de sutil, esse detalhe repercute de modo a enfraquecer o “pacto autobiográfico” que aparece já no início da primeira edição.

Na concepção de Philippe Lejeune, “pacto autobiográfico é o engajamento de um autor em contar diretamente sua vida (ou uma parte, ou um

aspecto de sua vida) num espírito de verdade” (PACE, 2013, p. 1). Ainda que no plano da realidade a pessoa de Horia não se confunda com a de Ovídio, ao compor o diário do poeta exilado o romancista elabora uma espécie de “autobiografia”, tendo em vista que, no trabalho intitulado *Le Pacte autobiographique* – estudo panorâmico sobre a produção autobiográfica em língua francesa –, Lejeune define esse tipo de texto como “o relato retrospectivo em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando coloca em destaque sua vida individual, em particular a história de sua personalidade”¹¹ (LEJEUNE, 1998, p. 10, tradução de Ana Amelia Pace).

Posto que, para Lejeune, “numa análise estritamente interna, não haveria diferença entre uma autobiografia e um romance autobiográfico” (PACE, 2013, p. 4), o texto arquitetado por Horia dialoga mais especificamente com esse gênero discursivo quando se constata aquela preocupação em estabelecer no começo do texto “um tipo de pacto autobiográfico, com justificativas, explicações, notas prévias, declaração de intenção, todo um ritual destinado a estabelecer uma comunicação direta”¹² (LEJEUNE, 1998, p. 17, tradução de Ana Amelia Pace). Como veremos mais abaixo, o aparato paratextual de *Deus nasceu no exílio* vai ao encontro da realização desse “ritual”.

A orelha do livro dá o primeiro sinal claro de conteúdo confessional, mesclado a certo conteúdo historiográfico, como fica claro no seguinte trecho¹³:

Poeta da moda, festejado pela alta sociedade romana, Ovídio foi atingido por uma sentença de Augusto, no ano 9 de nossa era, que o relegou para o exílio, em Tomos, pequena guarnição romana na terra

¹¹ “*nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*” (LEJEUNE, 1998, p. 10).

¹² “*D'où d'ailleurs, de la part des autobiographes, le souci de bien établir au début de leur texte une sorte de 'pacte autobiographique', avec excuses, explications, préalables, déclaration d'intention, tout un rituel destiné à établir une communication directe*” (LEJEUNE, 1998, p. 17).

¹³ Todos os excertos da obra de Horia, citados neste artigo, provêm da tradução integral do romance, feita por M. P. Oliveira (1961).

dos getas, no Ponto Euxino. Durante oito anos seguidos, ele não cessou de implorar a graça do imperador. Tudo em vão. Morreu no exílio no ano 17. O romance de Vintila Horia é portanto o diário de Ovídio em Tomos. Lá está ele, exilado, perdido nos confins do mundo. Anota os seus derradeiros amores, os acontecimentos que se desenrolam ante os seus olhos. Mas sobretudo faz-nos assistir à sua evolução interior, e aqui está o lado comovente de sua obra¹⁴.

No prefácio – outra manifestação paratextual –, revela-se a relação hipertextual que o romance estabelecerá com as obras *Tristia* e *Epistulae ex Ponto*. Daniel-Rops prepara o horizonte de expectativa do leitor informando que:

Em 1958, Vintila Horia teve um encontro, um encontro do espírito. Realizava-se naquele ano o bimilenário de Ovídio. Ele retomou o estudo das obras do poeta, mais ou menos esquecidas desde o seu bacharelado. Foi uma revelação para a sua alma. Ovídio também fora exilado. Melhor ainda: ele morreu na Romênia... Estabeleceu-se um vínculo entre o escritor latino do primeiro século e o escritor romeno do século XX, uma espécie de vínculo sobrenatural que procedia de uma misteriosa semelhança. Através de *Ovidius Naso*, de suas obras: *Tristes* e *Pônticas*, Vintila Horia se reconhecia. Em breve viu-se o exilado de Madri dominado pela ideia de exprimir a sua própria experiência, identificando-se por assim dizer com o seu modelo. E assim nasceu este grande livro: *Deus nasceu no exílio* (HORIA, 1961, p. 9)¹⁵.

¹⁴ “Poète à la mode fêté par la haute société romaine. Ovide fut, en l’année 9 de notre ère, frappé par Auguste d’une sentence d’exil. Relégué à Tomes, petite garnison romaine du pays des Gètes, sur le Pont-Euxin, huit ans de suite, il ne cessa d’implorer sa grâce. Vainement. Et ce fut en exil qu’il mourut, l’an 17. Le roman de Vintila Horia est le journal d’Ovide à Tomes, Il est là, l’exilé, perdu au bout du monde. Il note ses dernières amours, les événements auxquels il assiste. Mais surtout il nous fait assister à son évolution intérieure, et c’est là l’émouvant” (HORIA, 1960, p. 2).

¹⁵ “En 1958, Vintila Horia fit une rencontre, une rencontre de l’esprit. On célébrait cette année-là le bimillénaire d’Ovide. Il reprit les oeuvres du poète, plus ou moins oubliées depuis le baccalauréat. Ce fut une révélation. Ovide, lui aussi, avait été un exilé. Mieux encore : c’était en Roumanie qu’il était mort... Entre l’écrivain latin du Ier siècle et l’écrivain roumain du XXe siècle, un lien se créa, une sorte de lien surnaturel, qui procédait d’une mystérieuse ressemblance. A travers Ovidius Naso, ses Tristes, ses Pontiques, Vintila Horia se reconnaissait. Bientôt l’idée s’imposa à l’exilé de Madri, en s’identifiant pour ainsi dire à son modèle, d’exprimer sa propre expérience. Ainsi naquit ce grand livre: Dieu est né en exil” (HORIA, 1960, p. 11).

Genette entende por hipertextualidade toda relação que une um texto B (*hipertexto*) a um texto anterior A (*hipotexto*) “do qual ele *brota* de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2010, p. 18). Em nossa leitura, o romance de Horia consiste em um hipertexto das obras do exílio ovidiano, cuja matriz hipotextual mais explícita seriam os *Tristia e Epistulae ex Ponto*. De modo menos visível, porém, de grande relevância para o constructo ficcional engendrado por Horia, *Haliutica* desponta como item capaz de operar a interseção entre a *persona*¹⁶ tradicional ovidiana e a “evolução interior” dessa nova personagem, conforme anunciado pelas orelhas do livro e a despeito do exíguo, quase nulo espaço concedido ao poema no plano paratextual do romance.

Exemplo disso é a “Nota final”, assinada por Vintila Horia, que procura, além de dar crédito aos tradutores, esclarecer suas fontes hipotextuais primárias, como se segue:

Os versos de Ovídio citados em meu romance foram reproduzidos segundo as traduções de Émile Ripert (*As Tristes, As Pônticas, Os Amores*) e de Jacques Chamonard (*As Metamorfoses*). As passagens citadas nas páginas 122-126 pertencem à *Odisseia*, Canto XI, intitulado: “Na terra dos mortos”, tradução de Victor Bérard. Quero render aqui uma fervente homenagem à memória do escritor e arqueólogo romeno V. Parvan (morto em 1927) cuja obra *Gética* me familiarizou desde há muito com a história, a religião e a vida cotidiana dos dácios¹⁷ (HORIA, 1961, p. 242)¹⁸.

¹⁶ De acordo com Paulo Vasconcellos (2016, p. 15), “na ideia de *persona*, tal como explorada pelo *New Criticism*, está latente a imagem da máscara teatral: ainda que essa máscara tenha o nome do autor empírico, o rosto por detrás dela é considerado, seja como for, um outro que não se identifica com o personagem assumido”. No caso de Ovídio, a questão é mais complexa, pois “essa suposta máscara, esse personagem tem, no texto mesmo, traços biográficos que apontam para a realidade extratexto do autor empírico” (VASCONCELLOS, 2016, p. 27).

¹⁷ Os povos getas eram chamados “dácios” pelos romanos.

¹⁸ “*Les vers d’Ovide cités dans mon roman ont été reproduits d’après les traductions d’Émile Ripert (Les Tristes, Les Pontiques, Les Amours) et de Jacques Chamonard (Les Métamorphoses). Les passages cités aux pages 157-161 appartiennent à L’Odyssée, chant XI intitulé “Aux pays des morts”, traduction par Victor Bérard. Je tiens à rendre ici un fervent hommage à la mémoire de l’écrivain et de l’archéologue roumain V. Parvan (mort en 1927) dont la Gética m’avait familiarisé depuis longtemps avec l’histoire, la*

Assim, Horia mescla à nota uma homenagem que parece servir, em alguma medida, como um argumento de autoridade, angariando à ficção um pano de fundo cultural verossímil. Para ilustrar a recepção da obra no Brasil, quase quarenta anos após seu lançamento, vejamos as primeiras linhas da “Nota liminar” com a qual José Paulo Paes abre seu livro, intitulado *Poemas da carne e do exílio*, de 1997:

Foi a leitura de um romance de Vintila Horia, *Deus nasceu no exílio*, que me despertou a atenção para os poemas de exílio de Ovídio. Embora, ao vincular o fim de vida do poeta à nascente fé cristã, o romancista romeno extrapolasse todos os limites da verossimilhança histórica, nem por isso deixava ele de retratar com poesia e verdade, através da história de vida de Ovídio, a dramática do desterro (PAES, 1997, p. 9).

Após ter lido o livro de Horia, Paulo Paes sentiu-se inclinado a selecionar e traduzir poeticamente algumas elegias dos *Amores*, *Epistulae ex Ponto* e *Tristia*, trazendo à lume o referido livro. Todavia, assim como no aparato paratextual de *Deus nasceu no exílio*, o fragmento de *Halieutica* não é mencionado na apreciação crítica de Paes. Longe de julgarmos tais omissões como falhas do mecanismo metatextual, o qual, segundo Genette, “é, por excelência, a relação crítica”, que consiste “na relação, chamada mais correntemente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fala” (GENETTE, 2010, p. 17), tentaremos mostrar que, como afirma Patrícia Prata, “a diversidade e a multiplicidade de semelhanças intertextuais que podem ser vislumbradas entre textos são devidas aos leitores: elas serão tantas quantas for a bagagem de leitura do intérprete (PRATA, 2017, p. 142).

Para encerrar a análise paratextual, vale citar outro trecho do prefácio de Daniel-Rops, no qual é apresentado ao leitor a concepção histórica que Horia

religion et la vie quotidienne des Daces” (HORIA, 1960, p. 365).

tinha do autor empírico¹⁹ *Publius Ovidius Naso* e dos motivos que o levaram a ser exilado:

Alguns pensaram que ele pertencia a uma seita pitagórica, da qual o todo-poderoso imperador desconfiava. Mais provável, porém, versão admitida por Vintila Horia – é que Augusto, querendo levar a sociedade romana a uma moral mais estrita (ainda que não pregasse pelo exemplo) tenha se irritado com a imoralidade flagrante das obras do poeta. E como os amores culposos de Júlia, filha de Augusto e grande leitora de Ovídio, causasse escândalo na cidade, o imperador enfureceu-se contra ele, relegando-o para Tomos. (HORIA, 1961, p. 9)²⁰.

Para além de qualquer questionamento atinente à veracidade histórica do exílio ovidiano, o certo é que Horia transformou todas essas informações em fatos literários ao criar uma personagem à semelhança daquela imagem que temos de Ovídio após a leitura de seus poemas aceitos pela crítica tradicional como legítimos. Entretanto, interessa-nos aqui justamente aquele ponto de *Deus nasceu no exílio* em que a presença de *Halieutica* – poema considerado espúrio (DUCKWORTH, 1966, p. 762; CONTE, 1999, p. 341) ou, no mínimo, duvidoso (KNOX, 2009, p. 213) – pode ser constatada direta e indiretamente, bem como os efeitos de sentido proporcionados por essas pistas na construção do romance.

Analisaremos essas passagens à luz da intertextualidade, conforme Genette a expõe em *Palimpsestos*, entendida “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente,

¹⁹ Entendemos “autor empírico” como o autor de carne e osso, o sujeito histórico que escreve a poesia (VASCONCELLOS, 2016, p. 9).

²⁰ “On sait que, poète à la mode, fêté par la haute société romaine, Ovide fut, en l'année 9 de notre ère, frappé par Auguste d'une sentence d'exil dont les raisons sont demeurées obscures. Certains ont pensé qu'il appartenait à une secte pythagoricienne dont le tout-puissant empereur se méfiait. Plus probablement – c'est la version qu'admet Vintila Horia – Auguste, qui voulait ramener la société romaine à une morale plus stricte (encore qu'il ne prêchât pas d'exemple), s'irrita de l'immoralité flagrante des oeuvres du poète et, les amours coupables de Julie, petite-fille d'Auguste, grande lectrice d'Ovide, ayant fait scandale, il passa sur lui sa fureur. Relégué à Tomes” (HORIA, 1960, p. 11).

como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p. 14). O estudioso subdivide a intertextualidade em duas espécies: citação e alusão. A primeira seria uma presença mais explícita e mais literal, como “a prática tradicional com aspas, com ou sem referência precisa”, já a segunda, além de menos explícita e menos literal, consiste em “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete (GENETTE, 2010, p. 14).

O romance de Horia está permeado por esses dois tipos de intertextualidade. Tomemos como exemplo de citação explícita e referência precisa o seguinte trecho do primeiro capítulo, em que Ovídio relata como conheceu Corina:

Foi nessa loja que encontrei Corina. Era então sustentada por um *armador* de Óstia, que a vinha visitar uma vez por semana. Escrevi nos *Amores*

Non est certa meos quae forma inuitet amores

Centum sunt causae, cur ego semper amem.

(Não é precisamente uma beleza que desperta os meus amores;

Tenho cem motivos para amar sempre)

Que mentira! Só a ela amava, nunca amei senão a ela. Corina foi a *praeceptorix* do *praeceptor amoris*. Éramos da mesma idade e nos harmonizamos sem demora (HORIA, 1961, p. 24)²¹.

²¹ “*Ce fut dans cette boutique que je rencontraï Corinne. Elle était alors entretenue pa.- un armateur qui habitait Ostie et venait la voir une fois par semaine. J'ai écrit dans Les Amours : Non est certa meos quae forma inuitet amores Centum sunt causae, cur ego semper amem. (Ce n'est pas une beauté précise qui éveille mes amours J'ai cent motifs pour aimer toujours). Quel mensonge ! Je n'aimais qu'elle, je n'ai jamais aimé qu'elle. Corinne a été la praeceptorix du praeceptor amoris. Nous étions du même âge et nous sommes tout de suite tombés d'accord*” (HORIA, 1960, p. 25).

Como vimos, Horia faz uma citação direta de dois versos da obra *Amores* (2.4.9-10), além de uma alusão à *Ars amatoria* (1.17), em que Ovídio diz: *ego sum praeceptor amoris* (“eu sou o preceptor do amor”).

Mais à frente, no início do capítulo 4 – referente ao quarto ano de exílio –, há o relato das circunstâncias que levaram o poeta a empreender a escrita das *Epistulae ex Ponto*. Em meio à citação do título dessa obra e dos *Tristia*, Horia opera outra intertextualidade explícita, que comentaremos após o seguinte excerto:

O inverno desprende-me de tudo. O frio apavora-me. Volto a ser aquele que sempre fui. Sonho e recomeço a escrever. Cartas e mais cartas. Cansado das *Tristes* [*sic*], comecei um novo livro a que chamarei *As Pônticas*, humilde homenagem ao lugar de meu exílio. O assunto é o mesmo, porque nada mudou depois de quatro anos. Augusto não me quer perdoar. Volto, pois, a insistir com os mesmos argumentos. Os amigos aos quais dirijo essas missivas farão algo para obter o meu perdão, serão meus embaixadores junto de César. Escrevi a Bruto: “Demais, embora o título não sugira nenhuma ideia de tristeza, verás que essa obra não é menos triste do que a que publiquei precedentemente. É o mesmo assunto com um título diferente”. Há no entanto uma diferença tática entre os dois livros. Desta vez não conservo em segredo os nomes dos destinatários (HORIA, 1961, p. 97)²².

De fato, a primeira das 46 cartas que compõem a obra *Epistulae ex Ponto* é destinada a *Brutus*, orador romano e, provavelmente, amigo pessoal do

²² “L’hiver me détache de tout. Le froid me fait peur. Je redeviens celui que j’ai toujours été. Je rêve et je recommence à écrire. Des lettres, toujours des lettres. Las des *Tristes*, j’ai commencé un nouveau livre que j’appellerai *Les Pontiques*, pauvre hommage au lieu de mon exil. Le sujet est le même, car, après quatre ans, rien n’a changé. Auguste ne veut pas me pardonner. Je reviens donc à la charge, avec les mêmes arguments. Les amis auxquels j’adresse ces missives s’agiteront pour obtenir mon pardon, ils seront mes ambassadeurs auprès de César. J’écrivais à Brutus : ‘Au reste, encore que son titre ne suggère aucune idée de tristesse, tu verras que cet ouvrage n’est pas moins triste que celui que j’ai publié précédemment. C’est le même sujet avec un titre différent’. Il y a quand même une différence tactique entre les deux livres. Cette fois je ne fais pas un secret des noms des destinataires” (HORIA, 1960, p. 139).

poeta²³. Do trecho entre aspas até o final da passagem supracitada, Horia traduziu os dois primeiros versos e parafraseou os dois últimos do seguinte excerto, oriundo da referida carta:

*Inuenies, quamuis non est miserabilis index,
non minus hoc illo triste, quod ante dedi.
rebus idem, titulo differt; et epistula cui sit
non occultato nomine missa docet.*

(Pont. 1.1.15-18)²⁴

Comprovarás que esta obra, conquanto seu título não inspire compaixão, não é menos triste que a que publiquei anteriormente. Igual nos temas, ela difere no título e as epístolas, sem ocultar os nomes, indicam para quem foram dirigidas (Tradução de Geraldo José Albino, 2009).

Com esses breves exemplos, acreditamos ter sido possível vislumbrar alguns dos principais mecanismos transtextuais utilizados por Horia na composição de um diário ovidiano em Tomos. Passemos então à análise das passagens em que, em nossa leitura palimpsestosa, *Halieutica* figura como hipotexto privilegiado para estabelecer a conexão entre o Ovídio tradicional e o “novo Ovídio” criado pelo romancista romeno.

3 A HISTÓRIA POR TRÁS DO POEMA SEGUNDO O ROMANCE

Em *Deus nasceu no exílio*, a primeira menção à *Halieutica* ocorre no terceiro capítulo, quando a personagem Mucaporus, habitante local, faz o seguinte convite a Ovídio:

Mucaporus levantou-se e disse-me: “Queres acompanhar-me à pesca? Voltaremos amanhã cedo. O mar está calmo. Conhecerás

²³ Cf. *Tr.* 1.7 e *Pont.* 4.6.28 ss.

²⁴ Texto latino conforme a edição estabelecida por Arthur Leslie Wheeler (1939).

todos os peixes do mar, e se porventura te sentires fatigado poderás estender-te no fundo do barco e dormir” (HORIA, 1961, p. 78)²⁵.

Conquanto desconfiasse de que aquele convite pudesse ser, na verdade, uma emboscada, tramada por Augusto para tirar-lhe a vida, Ovídio aceita acompanhá-lo e descreve a seguinte cena, na qual há vestígios do poema *Halieutica* na superfície textual:

Avançávamos a golpes de remos, e pouco depois o barco se detinha para lançarem as redes. Depois de contemplar demoradamente a linha do horizonte, voltei-me e pude ver ao longe as fogueiras que piscavam na margem, e para o sul o reflexo penetrante do farol de Tomos. As horas passaram depressa. Não senti a menor fadiga. A água era tão clara que vi os peixes se debaterem na rede, quais clarões de prata, antes de chegar à superfície. O barco encheu-se de sua agitação desesperada. Mucaporus indicava-mos de vez em quando: “as pequenas **cavalas**, os **roncadores** de dorso escuro, o duro **peixe-espada** cujo choque é tão desastroso como o de uma espada, a **pescada** preta que segue os navios em seu próprio sulco, os **paguros** multicores...” e muitos outros ainda. Disse-me também que havia ainda muitas outras espécies de peixe. Em cada parte do mar há espécimes diferentes. “Há seguramente, nas profundezas que ninguém atingiu, peixes desconhecidos dos homens, monstros que sobem por vezes à superfície para assustar os marinheiros” (HORIA, 1961, p. 79, grifos nossos)²⁶.

²⁵ “Voulez-vous m'accompagner à la pêche ? Nous rentrerons demain avec l'aube. La mer est calme. Vous connaîtrez tous les poissons de la mer et, si vous êtes fatigué, vous pourrez vous étendre au fond de la barque et dormir” (HORIA, 1960, p. 109).

²⁶ “On avançait à coups d'avirons et, après quelque temps, on s'arrêta pour jeter les filets. Je vis devant moi la ligne de l'horizon et, en me retournant, le rivage, avec des feux éloignés qui clignotaient faiblement puis, vers le sud, le reflet coupant et immobile du phare de Tomes. Les heures passèrent vite. Je ne ressentais pas la moindre fatigue. L'eau était si claire que je voyais les poissons se débattre dans le filet, comme des éclairs d'argent, avant d'arriver à la surface. La barque se remplit de leur frémissement désespéré. Mucaporus me les indiquait de temps en temps: 'Les petits scombres, les milans au dos noir, le précieux hélops, le dur xiphias dont le choc est aussi dur que celui d'une épée, le pompile qui suit les navires dans leur propre sillage, le pagure étincelant...' Et beaucoup d'autres encore. Il me dit aussi qu'au large on pêchait d'autres espèces de poissons et que, tout près du rivage, il y en avait de toutes différentes. Chaque endroit de la mer abrite des espèces nouvelles. 'Et il y a sûrement, dans les profondeurs que personne n'a atteintes, des poissons inconnus des hommes, des monstres qui montent quelquefois à la surface pour effrayer les marins'” (HORIA, 1960, p. 110).

Ao cotejarmos a tradução brasileira do romance com a edição em francês, notamos que o primeiro trecho entre aspas desse excerto, contendo cinco espécies de peixes, deixa de mencionar uma delas, já que no original há seis nomes, conforme abaixo:

“Les petits **sombres**, les **milans** au dos noir, le précieux **hélops**, le dur **xiphias** dont le choc est aussi dur que celui d'une épée, le **pompile** qui suit les navires dans leur propre sillage, le **pagure** étincelant...” (HORIA, 1960, p. 110, grifos nossos).

A comparação dos excertos revela que a palavra *hélops* do texto em francês não encontra equivalente na versão portuguesa. Embora possa parecer irrelevante, esse pequeno lapso do tradutor (ou do editor) ocorre exatamente no ponto em que se constata uma sutil intertextualidade manejada por Horia, pois, a partir da sequência de nomes de peixes elencados nessa passagem do romance, conseguimos rastrear quais versos de *Halieutica* estão sendo aludidos na descrição. Supomos que a essa alusão, feita pelo romancista, tenha como fonte o seguinte excerto do poema ovidiano:

*Descripsit sedes uarie Natura profundi;
Nec cunctos una uoluit consistere pisces.
Nam gaudent pelago, quales **Scombrique**, **Bouesque**,
Hippuri celeres, et nigro tergore **Milui**;
Ac pretiosus **Helops**, nostris incognitus undis;
Ac durus **Xiphias**, ictu non mitior ensis,
Et pauidi magno fugientes agmine **Thunni**:
Parua **Echeneis** at est, mirum!, mora puppibus ingens;
Tuque comes ratium, tractique per aequora sulci
Qui semper spumas sequeris, **Pompile**, nitentes²⁷.*

²⁷ Texto latino conforme a edição estabelecida por Émile Ripert (1937).

(Hal. 92-101, grifos nossos)²⁸

Como já mostramos mais acima, Vintila Horia credita suas fontes, em nota final, dizendo que “os versos de Ovídio citados em [seu] romance foram reproduzidos segundo as traduções de Émile Ripert (*As Tristes, As Pônticas, Os Amores*) e de Jacques Chamonard (*As Metamorfoses*)” (HORIA, 1961, p. 242). Embora não haja qualquer referência à *Halieutica*, consultamos uma tradução francesa do poema, feita pelo referido Émile Ripert, em 1937. Dos seis nomes citados por Horia, cinco deles também aparecem na letra da predita edição crítica²⁹, como se segue:

La Nature a varié le fond des eaux et elle n’a pas voulu que tous les poissons se tiennent au meme endroit. Les uns aiment la pleine mer, comme les **sombres**, les **boeufs**, les **lippures** légers et les **milans** au dos noir et le précieux **hélops**, inconnu dans nos eaux et le dur **xiphias**, dont le choc est aussi cruel que celui d’une épée, et les **thons** timides qui s’enfuient par grandes troupes, et la petite **échénéis**, qui, miracle, retarde grandement les vaisseaux, et toi, compagnon des navires, toi qui toujours suis leur écume brillante dans le sillage qu’ills tracent sur la mer, **pompile** (Tradução de Émile Ripert, 1937).

Se até aqui a intertextualidade com *Halieutica* se dá implicitamente, de modo alusivo e parafrástico, no trecho seguinte ela ocorre de maneira direta, por meio de uma conversa que Ovídio tem consigo mesmo após ter passado aquele dia no barco com Mucaporus, refletindo, entre outras coisas, sobre a variedade da vida marinha:

²⁸ “De forma variada a Natureza organizou / profundas moradias e não quis que estivessem / num só lugar os peixes. / Uns preferem o mar aberto, / como as velozes carpas e as brevas costas-negras, / a sarda, o rodovalho e o caríssimo esturjão / ignoto em nossas águas, e também o peixe-espada, / tão duro quanto o gládio, e os atuns que fogem em bandos / e a pequena rêmora que tarda o barco enorme! / E tu que acompanhas, ó piloto, pelos mares / navios em seus sulcos de espumas reluzentes” (tradução nossa).

²⁹ “*Le pagure*” aparecerá no verso 107 de *Halieutica*: “*Et rutilus Pagur*”.

Essas palavras impressionaram-me. A terra e o mar, e talvez o céu, escondem muitos segredos. O homem também. Como essas águas sem fundo que nossas redes não atingem, guardamos em nós mesmos segredos maravilhosos ou terríveis. Que rede no-los poderá arrancar? Seremos melhores ou piores no momento em que nos conhecermos a fundo? O motivo para um novo poema apresenta-se espontaneamente à minha imaginação e das profundezas de minha alma brotaram estes versos:

Descripsit sedes varie Natura profundi

Nec cunctos una uoluit consistere pisces

(HORIA, 1961, p. 79-80)³⁰.

Ao terminar a passagem com uma citação direta de dois versos de *Haliutica*, o romancista corrobora o percurso intertextual acima apontado, haja vista serem exatamente esses versos que abrem o trecho no qual foi possível constatar a coincidência dos cinco nomes de peixes no poema e no romance.

Assim que o barco retornou à margem, Ovídio relata em seu diário que adormeceu e teve o seguinte sonho:

Achava-me no mesmo barco, mas inteiramente só. [...] Minha solidão não me causava medo. Uma luz, qual um raio de sol, veio alumiar as águas na minha frente e nessa luz inesperada vi um peixe que nadava na mesma direção. Era um peixe comum, pequeno, mas que não pertencia a nenhuma espécie conhecida. Não tinha uma cor precisa e nenhum sinal o distinguia dos outros, mas os sentidos diziam-me que se tratava *do peixe*, de um ser que representava todos os peixes ao mesmo tempo, símbolo original da espécie ou da vida em geral. [...] Sabia que o peixe representava alguma coisa que me interessava de maneira anormal, mas como não me achava sob o controle de minha razão, não tentei compreender, Seguiu-o simplesmente, e uma

³⁰ “*Ces paroles me frappèrent. La terre et la mer, peut-être le ciel, cachent beaucoup de secrets. L'homme aussi d'ailleurs. Telles ces eaux sans fond que nos filets n'atteignent pas, nous gardons en nous-mêmes des secrets splendides ou terribles. Quel sera le filet capable de nous les arracher? Serons-nous meilleurs ou pires au moment où nous nous connaissons jusqu'au fond? Le sujet d'un nouveau poème s'offrit tout seul à mon imagination et ces vers se formèrent dans les profondeurs de mon âme: Descripsit sedes varie Natura profundi Nec cunctos una voluit consistere piscis". (La Nature a varié le fond de, eaux et elle n'a pas voulu que tous les poissons se tiennent au même endroit.)* – (HORIA, 1960, p. 111).

grande felicidade me invadia (HORIA, 1961, p. 80-81, grifo do autor)³¹.

Ao colocar na boca de Ovídio: “era um peixe comum que não tinha uma cor precisa e nenhum sinal que o distinguisse dos outros”, Horia define esse novo elemento na descrição onírica de sua personagem pela negação de uma característica relevante em *Halieutica*, qual seja, a riqueza na descrição dos detalhes que conferem singularidade a cada espécie.

Ato contínuo, Horia investe no tema central do poema ovidiano para operar a consubstanciação do Ovídio pagão – autor de obras lascivas e, posteriormente, “tristes” – com o Ovídio cristão, já que o peixe, de fato, se tornaria símbolo relevante para o cristianismo, seja devido às inúmeras passagens bíblicas nas quais o peixe é referido com destaque³², seja pela simbologia dos dois arcos que se cruzam formando o perfil de um peixe, que era usado pelos cristãos primitivos como uma representação da Boa Nova.

Nessa parte do romance, Horia parece lançar mão de um tipo de intertextualidade que bem se encaixa no conceito de “arte alusiva”, conforme a definiu Pasquali (1968)³³, mais precisamente no que diz respeito a relação de

³¹ “De retour vers le rivage, je m'endormis et je fis le rêve suivant: je me trouvais dans la même barque, mais tout à fait. [...] Ma solitude ne me faisait pas peur. Une lumière, comme un rayon de soleil, vint éclairer les eaux droit devant moi et dans cette lumière inattendue je vis un poisson qui nageait dans la même direction. C'était un poisson commun, plutôt petit, mais qui n'appartenait à aucune espèce connue. Il n'avait pas de couleur précise et aucun signe ne le distinguait des autres, mais, pardelà le jugement, mes sens me disaient qu'il s'agissait du poisson, d'un être qui représentait tous les poissons à la fois, le symbole originel de l'espèce ou de la vie en général. [...] Je savais aussi que le poisson représentait quelque chose qui m'intéressait d'une façon anormale, mais comme je ne me trouvais pas sous le contrôle de ma raison, je n'essayais pas de comprendre. Je le suivais, et un grand bonheur m'envahissait” (HORIA, 1960, p. 111-112).

³² À guisa de exemplo, na pena dos evangelistas: Mateus 7:10, 12:40, 17:27; Marcos 6:43; Lucas 5:9, 24:42-43; João 21:9-13.

³³ “Tal termo põe em foco o jogo que se estabelece entre o texto alusivo e seus modelos, o qual, segundo o filólogo italiano, é produzido intencional e conscientemente pelo autor e só pode entrar em funcionamento quando as alusões são percebidas pelo leitor capaz de decodificá-las” (PRATA, 2017, p. 128).

curto-circuito, em que “o velho elemento é assumido com função diversa para realizar uma figura diversa” (CONTE & BARCHIESI, 2010, p. 91).

Em nossa perspectiva, o “velho elemento” aproveitado pelo romancista é o poema *Halieutica*, que, ao invés de ser retomado por sua condição mais óbvia, qual seja, a de um extenso catálogo de animais marinhos descrito com trato poético (ovidiano ou não), realiza uma figura diversa, transformando o assunto do poema supostamente ovidiano em prenúncio sintomático do acrônimo implicado na palavra grega ἰχθύς – cuja transliteração seria “ichthys” ou “ichthus” e significa “peixe” –, em meio ao qual os primeiros cristão assimilaram a expressão *Iêsous Christos Theou Yios Sôtēr* (“Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador”).

Na cronologia fictícia de Horia, a motivação para a escrita de “um novo poema” surge no terceiro ano de exílio (terceiro capítulo), porém a próxima intertextualidade com *Halieutica* só ocorrerá novamente no final do penúltimo capítulo, de modo exclusivamente alusivo, quando Ovídio volta a escrever sobre o sonho com “o peixe”. Antes de passarmos ao final do romance, convém citar o trecho correspondente ao desfecho dessa cena, na qual o poeta conclui parte da história por trás de *Halieutica*:

Estava fatigado, mas não acompanhei Mucaporus à sua cabana. Estendi-me na areia, enrolado em minha *penula* e esperei o sol. O sonho estava ainda vivo em mim; tentei decifrá-lo, enquanto minhas pálpebras fechavam por si mesmas. Mergulhei no sono com a imagem dos pescadores que tomavam do fundo de seus barcos cestos de peixes argênteos e os transportavam nos braços para a praia. Alguns deslizavam e recaíam na água, outros na areia, onde se agitavam procurando atingir a água antes de morrer. Eram peixes comuns, cujos nomes Mucaporus me ensinara (HORIA, 1961, p. 81-82)³⁴.

³⁴ “J’étais fatigué, mais je ne suivis pas Mucaporus qui m’invita dans sa cabane. Je m’étendis sur le sable, emmitouflé dans ma penula et j’attendis le soleil. Le rêve était encore vif en moi, j’essayai de le déchiffrer, tandis que mes paupières se fermaient toutes seules. Je sombrai dans le sommeil, avec l’image, dans les yeux, des pêcheurs qui prenaient, du fond de leurs barques, des corbeilles de

Ao final do diário, Ovídio relembra “aquele sonho”, o qual, por sua vez, reverbera o mote de *Halieutica*. Vejamos a última alusão ao poema no romance, já no final do sétimo capítulo:

Aquele sonho que tive outrora, na barca de Mucaporus, com o peixe que me conduzia para uma sombra luminosa, persegue-me muitas vezes durante a noite, antes de adormecer. Nunca pude decifrá-lo. Aquela silhueta pode ser talvez a de Deus, o qual, sendo luz, toma a forma de sombra, isto é, de um corpo humano para ser visto dos homens. Mas o peixe... por que um peixe? Que sentido terá esse símbolo? (HORIA, 1961, p. 228-229)³⁵.

Nas perguntas retóricas que encerram o excerto supracitado, Vintila Horia joga com dois espaços temporais: o de sua personagem, que, no plano fictício, teria escrito as linhas acima no sétimo ano depois de Cristo, e o do leitor, que, obviamente, só viria a ter contato com esse diário no século XX da era cristã. Daí as perguntas “por que um peixe? Que sentido terá esse símbolo?” aludirem, a um só tempo, à escrita de *Halieutica*, anunciada desde o terceiro capítulo, e à simbologia do peixe para os cristãos.

Em nossa leitura, é exatamente nesse ponto da obra que o circuito de semelhanças, aberto pelas citações diretas e indiretas de outras obras ovidianas, se fecha ao percebermos as diferenças “entre o novo e o velho, graças ao qual os dois percursos se fundem e as alusões são por assim dizer

poissons argentés et les transportaient à bout de bras vers la plage. Il y en avait qui glissaient et qui retombaient dans l'eau, d'autres sur le sable où ils s'agitaient en essayant de rejoindre la mer avant de mourir. Mais c'étaient des poissons connus, dont Mucaporus m'avait dit le nom” (HORIA, 1960, p. 114).

³⁵ “*Ce rêve que j'ai fait naguère dans la barque de Mucaporus, ce rêve avec le petit poisson qui me conduisait vers l'ombre lumineuse, me hante souvent la nuit, avant de m'endormir. Je n'ai jamais pu le déchiffrer. Cette silhouette est peut-être celle de Dieu qui est lumière et qui prend la forme d'une ombre, c'est-à-dire d'un corps humain, pour se faire voir par les hommes. Mais ce poisson... Pourquoi un poisson? Quel est le sens de ce symbole?”* (HORIA, 1960, p. 345-346).

‘queimadas’, na medida em que são expostas e assumidas numa nova ordem de sentido” (CONTE & BARCHIESI, 2010, p. 91).

Durante o exílio, Ovídio pôde conhecer alguns sábios dos getas que acreditavam em um deus único, chamado Zálmoxis. Suas inquietações acerca de uma nova religiosidade levaram-no a encontrar o médico grego, Teodoro (HORIA, 1961, p. 167), o qual lhe revelou “que tudo o que ele espera é verdadeiro, que a sua expectativa foi satisfeita, que um filho dos homens veio à Terra para assumir todas as suas angústias e todas as suas esperanças: em Belém de Judá, verdadeiramente, Deus nasceu no exílio” (HORIA, 1961, p. 10-11)³⁶.

Como afirmam Conte e Barchiesi, “no procedimento alusivo existe um espaço, uma tensão entre a coisa dita e o pensamento que é evocado ao lado dela” (CONTE & BARCHIESI, 2010, p. 104), e parece ser justamente no vácuo entre as obras do exílio e *Halieutica* que Horia, lançando mão dos mecanismos transtextuais acima esboçados, cria seu “novo Ovídio”, pois, se por um lado o *corpus* tido como legítimo autoriza que pensemos em um *eu* poético que se apresenta como vítima involuntária das circunstâncias, no início e no final de sua carreira (BARCHIESI & HARDIE, 2010, p. 64), por outro, ao incluir-se *Halieutica* no horizonte de criação ovidiana, podemos imaginar Ovídio como alguém que continuou produzindo novas obras, das quais só temos acesso àquelas que “por acaso ou engano chegou até nós” (*Tristia*, 5.12.66)³⁷.

³⁶ “Qu’Ovide alors rencontre le médecin grec Théodore et tout pour lui s’éclaire. Car ce que celui-là lui révèle enfin, c’est que tout ce qu’il espère est vrai, que son attente a été comblée, qu’un enfant des hommes est venu sur la terre pour assumer toutes leurs angoisses et toutes leurs espérances. A Bethléem de Judée, véritablement, Dieu est né en exil”. (HORIA, 1960, p. 13-14).

³⁷ *Nec nisi pars casu flammis erepta doloue / Ad uos ingenii peruenit ulla mei.* (“Nada de meu engenho, salvo a parte arrancada às chamas / Por acaso ou engano, chegou a vós”) – Tradução de Patrícia Prata (2007).

Uma leitura atenta às camadas transtextuais que envolvem a construção do “diário de Ovídio em Tomos” revela que o romance conta uma história por trás do poema assim como o poema está por trás da história do romance.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos ver, a “evolução interior” da personagem, anunciada desde o prefácio, confirma-se no final da obra e só consegue manter alguma semelhança com o Ovídio histórico devido ao *link* estabelecido entre o simbolismo cristão do peixe na era comum e o poema *Halieutica*, cuja autoria costuma ser atribuída ao “único grande poeta augustano a sobreviver no que seria conhecido como o primeiro século cristão” (HARDIE, 2000, p. 2).

Esse fato já fez correr muita tinta entre os estudiosos, como, por exemplo, o trabalho de Hermann Frankel (1954), intitulado *Ovid: a poet between two worlds*, cuja tese de que “na história da humanidade o poeta esteve entre dois mundos, entre o maravilhoso mundo da Antiguidade e o mais novo, que traria o cristianismo e uma civilização diferente” (HARDIE, 2000, p. 1-2)³⁸, culmina na constatação de que Ovídio experimentou “uma crise metafísico-histórica entre o mundo pagão e o mundo cristão, que subordina a existência atual à realidade maior de um mundo transcendental” (HARDIE, 2000, p. 2)³⁹.

A despeito do ceticismo com que, segundo Hardie, a maior parte dos críticos receberam a argumentação de Fränkel, passadas mais de quatro décadas, Ted Hughes, na “Introdução” de seus *Tales from Ovid* (1997, p. x-xi), também considerou o tratamento de Ovídio às paixões humanas como algo “pertencente a esse momento único da história – o momento do nascimento de

³⁸ “*Ovid’s place in the history of mankind was between two worlds, between the wonderful self-contained world of Antiquity and that newer one which was to bring Christianity and a different civilization*” (HARDIE, 2000, p. 1-2).

³⁹ “*Ovid’s sense of himself as placed uncertainly on the cusp of a metaphysico-historical crisis between two worlds: the pagan world [...] and the Christian world which subordinates present existence to the greater reality of a transcendental world*” (HARDIE, 2000, p. 2).

Cristo no império romano”. Hughes fala do “abismo psicológico que se abre no fim de uma era”, quando o império estava buscando uma maior transcendência espiritual (HARDIE, 2000, p. 3)⁴⁰.

Conquanto qualquer hipótese que vincule o fim de vida do sujeito histórico *Publius Ovidius Naso* à incipiente fé cristã incorra numa incontornável anacronia, no universo da criação e recepção literária, segundo o estudo de Patrícia Prata (2017), a leitura intertextual pode reverter o direcionamento de suas referências, pois, tendo em vista a concepção de Don Fowler (2000), segundo a qual “uma referência textual pode ser analisada também como influenciando, modificando o modelo, o que pressupõe uma leitura (crono)logicamente inversa, do presente para o passado” (PRATA, 2017, p. 151), a leitura intertextual se caracteriza por ser atemporal.

De acordo com Prata, essa falta de direcionamento na leitura “pode ser justificada pelo fato de que sempre partimos do que conhecemos, de nosso contexto histórico-cultural quando analisamos qualquer fato, seja ele literário ou não (PRATA, 2017, p. 151).

Nesse sentido, acreditamos que, embora a “conversão espiritual” do poeta pagão seja inverossímil do ponto de vista histórico, ao jogar com obras ovidianas na construção de seu personagem, Horia engrossa as fileiras de um tipo de recepção que considera Ovídio como o autor de *Halieutica*, e isso pode interferir (positivamente, conforme julgamos), na eventual leitura que alguém venha a fazer do fragmentário poema latino.

Para finalizar, concordamos com a afirmação de Fowler de que, de fato, “nossas construções da Antiguidade são afetadas por histórias modernas, de

⁴⁰ “*Ted Hughes, in the ‘Introduction’ to his acclaimed Tales from Ovid, sees in Ovid’s treatment of human passion something ‘belonging to that unique moment in history – the moment of the birth of Christ within the Roman empire’. Hughes talks of ‘the psychological gulf that opens at the end of an era’, when the empire, for all its Augustan stability, [...] was at sea in hysteria and despair, at one extreme wallowing in the bottomless appetites and sufferings of the gladiatorial arena, and at the other searching higher for a spiritual transcendence*” (HARDIE, 2000, p. 3).

modo que os rastros dessas teorias ficarão impregnados nos textos antigos quando os lermos, e esses rastros alterarão nossas leituras” (FOWLER, 2000, p. 129)⁴¹.

Ao empreendermos a análise desses rastros no romance de Horia, sob o prisma das transcendências textuais, notamos que, para além das nítidas relações inter e hipertextuais estabelecidas com outras obras ovidianas, alguns fatores podem ter contribuído para o velamento da presença de *Halieutica* nos meandros da paratextualidade promovida pelo escritor romeno – como a incompletude do poema, já que o fragmento de 184 versos que chegou até os nossos dias não permite que se tenha uma ideia clara de seu propósito, tampouco de seu sentido, e o fato de a autoria ovidiana nunca ter sido confirmada.

De qualquer modo, a obra de Vintila Horia não só inclui o poema no *corpus* da carreira literária de Ovídio como também faz dele peça principal para a transição de sua personagem entre dois mundos, entre duas dimensões: paganismo e cristianismo, realidade e ficção.

Observar as transtextualidades inerentes ao sistema literário proporciona uma maior tomada de consciência dos processos ilusórios, bem como deu ensejo para que encontrássemos vestígios de uma história por trás do poema *Halieutica*, de Ovídio, segundo o romance *Deus nasceu no exílio*, de Vintila Horia.

REFERÊNCIAS

BARCHIESI, Alessandro; HARDIE, Philip. “The Ovidian career model: Ovid, Gallus, Apuleius, Boccaccio”. In: HARDIE, Philip; MOORE, Helen (Org.). *Classical literary careers and their reception*. Cambridge University Press, 2010.

⁴¹ “It would be better to admit what seems patently obvious, that our constructions of antiquity are affected by modern stories: and therefore that traces of those theories will be left in ancient texts as we read them, and will alter our readings” (FOWLER, 2000, p. 129).

CERULLO, Luca. “Narraciones del retorno: Vintila Horia y la recreación mítica del exilio en *Un sepulcro en el cielo* (1987). In: BELLOMI, Paola; CASTRO, Cláudio; SARTOR, Elisa (eds.). *Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas*. Università di Verona, Universidade de Coimbra, 2018.

CONTE, Gian Biagio. *Latin literature: a short history*. J. Hopikins. 1999.

CONTE & BARCHIESI. “Imitação e arte alusiva: modos e funções da intertextualidade”. In: CAVALLO, Guglielmo. *O espaço literário da Roma antiga*. Trad. Daniel Peluci Carrara, Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010. p. 87-121.

DELLA-CORTE, Francesco. & FASCE, Silvana. “Introdução e notas”. In: OVIDIO. *Tristia, Ibis, Ex Ponto, Halieuticon liber*. A cura di Francesco Della Corte e Silvana Fasce. Torino: UTET, 1991.

DUCKWORTH, George E. “The non-ovidian nature of Halieutica”. *Latomus*, T. 25, Fasc. 4, octobre / décembre. p. 756-768. Bruxelles: Societe d’Etudes Latines de Bruxelles, 1966.

FOWLER, Don. On the shoulders of giants: intertextuality and classical studies. In: *Roman constructions. Readings in postmodern Latin*. Oxford University, 2000.

FRÄNKEL, Hermann. *Ovid: a poet between two worlds*. Berkeley, 1945.

FYLER, John M. “The Medieval Ovid”. In: KNOX, Peter. *A Companion to Ovid*. Blackwell, 2009.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Viva voz, 2010.

HARDIE, Philip; MOORE, Helen (Org.). *Classical literary careers and their reception*. Cambridge University Press, 2010.

HARDIE, Phillip. Ovid: a poet of transition?. In: HARDIE, Phillip. *Todd memorial lecture*. University of Sydney: Departament of Classics, 2000.

HEXTER, Ralph. “Ovid in the Middle Ages: Exile, Mitographer and Lover”. In: BOYD, Barbara Weiden. *Brill’s companion to Ovid*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2002.

HORIA, Vintila. *Deus nasceu no exílio*. Tradução de M. P. Oliveira. São Paulo: Flamboyant, 1961.

HORIA, Vintila. *Dieu est né en exil*. Préface de Daniel-Rops. Paris: Arthème Fayard, 1960.

HUGHES, Ted. *Tales from Ovid*. London: Faber & Faber, 1997.

KNOX, Peter E. “Chronological table of important events in roman history and literature during the life of Ovid”. In: KNOX, Peter E. *A companion to Ovid*. Blackwell, 2009.

LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie en France*. 2. ed. Paris: Armand Colin, [1971] 1998.

MELO, João Victor Leite. *Tradução poética de Ibis, Nux e Halieutica: três poemas de uma suposta quarta fase ovidiana*. Dissertação de mestrado em Letras – Estudos Literários. UFJF, 2019.

OVIDE. *Les Tristes, Les Pontiques, Ibis, Le Noyer, Halieutiques*. Traduction nouvelle, introduction, notes et texte établis par Émile Ripert. Paris: Garnier, 1937.

OVIDIUS. *Ex Ponto*. Arthur Leslie Wheeler. Cambridge, MA. Harvard University Press, 1939.

OVIDIUS. *P. Ovidii Nasonis Tristium, Ibis, Ex Ponto, Halieutica, Fragmenta*. Ed. S. G. Owen. Oxonii, 1915.

OWEN, Samuel Griffith. “Praefatio”. In: OVIDIUS. *P. Ovidii Nasonis Tristium, Ibis, Ex Ponto, Halieutica, Fragmenta*. Ed. S. G. Owen. Oxonii, 1915.

PACE, Ana Amelia Barros Coelho. “Aspectos do pacto autobiográfico em *L'autobiographie en France*”. In: *Darandina Revisteletrônica*. v. 6. n. 1. Programa de Pós-Graduação em Letras, UFJF, 2013.

PAES, José Paulo. “Introdução”. In: OVIDÍO. *Poemas da carne e do exílio*. Seleção, tradução, introdução e notas José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PASQUALI, G. “Arte Allusiva”. In: *Pagine stravaganti*, v. II. Firenze: Sansoni, 1968, p. 257-282.

PLINE. *Histoire naturelle*. Traduction en français par M. E. Littré. Paris: Garnier Frères, 1851.

PRATA, Patrícia. Intertextualidade e literatura latina: pressupostos teóricos e geração de sentidos. *Phaos Revista de Estudos Clássicos*. v. 17, n. 1, p. 125-154. Campinas, SP, 2017.

PRATA, Patrícia. *O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. Tese de doutorado em Letras Clássicas – Unicamp, 2007.

RICHMOND, John. “Manuscript traditions and the transmission of Ovid’s Works”. In: BOYD, Barbara Weiden. *Brill’s companion to Ovid*. Leiden, Boston, Köln: Brill, 2002.

SAINT-DENIS, Eugène De. “Pour les Halieutiques d’Ovide”. In: *Les études classiques*. XXV, 1957, p. 417-431.

TRAUBE, Ludwig. *Einleitung in die lateinischen Philologie des Mittelalters*. Ed. F. Boll Vorlesungen und Abhandlungen, 2. Munich, 1911.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Persona poética e autor empírico na poesia amorosa latina*. São Paulo: Unifesp, 2016.

Recebido em 30/01/2020.

Aceito em 25/06/2020.