



Recepção de Ovídio por Christophe Honoré: a ousadia indecorosa das *Metamorphoses*¹

Christophe Honoré's Reception of Ovid: The Indecorous Boldness of the Metamorphoses

Júlia Batista Castilho de Avellar

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)Uberlândia, Minas Gerais / Brasil

juliabcavellar@gmail.com

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

Resumo: Partindo dos comentários de Quintiliano na *Institutio Oratoria* acerca da produção ovidiana, este artigo propõe uma leitura das *Metamorphoses*, de Ovídio, em relação com sua transposição cinematográfica realizada no filme *Les Métamorphoses*, de Christophe Honoré (2014), de modo a assinalar o caráter mútuo e multidirecional da recepção clássica. Investigo como Honoré, para além do conteúdo mitológico, estrutura seu filme com base em diversos procedimentos formais e poéticos da obra ovidiana e analiso como ambos os artistas, ao romper com as convenções de decoro de sua época, propõem em suas obras uma poética de refinada ousadia. Assim, efetuo uma discussão voltada para o fato de Ovídio e Honoré instaurarem em suas obras reflexões metapoéticas ou metacinematográficas, de modo a pensar criticamente a fluidez dos limites entre mundo, obra e tradição.

Palavras-chave: Ovídio; *Metamorphoses*; Christophe Honoré; recepção clássica; cinema.

Abstract: According to Quintilian's comments on Ovid's production, this paper presents an interpretation of Ovid's *Metamorphoses* in relation with its medial transposition to

¹ Este artigo desenvolve, aprofunda e amplia algumas reflexões que empreendi de forma preliminar e introdutória em palestras apresentadas, mas não publicadas, em dois eventos em 2019, o "III Seminário *Docere, Delectare et Movere*: Decoro, ornamento e elegância na construção do estilo" e o "XI Encontro Nacional de Pesquisa em Filosofia".

cinema in the film *Les Métamorphoses*, directed by Christophe Honoré (2014), in order to point out the mutual and multidirectional character of classical reception. I investigate how Honoré structures his film not only on mythological content, but also on many formal and poetic features from Ovid's work, and I analyse the way both artists break with the decorum conventions of their own time and create in their works a poetics of refined boldness. Furthermore, I discuss the fact that Ovid and Honoré insert meta-poetic or meta-cinematographic reflections in their works, in order to think critically about the fluidity of the boundaries between world, work and tradition.

Keywords: Ovid; *Metamorphoses*; Christophe Honoré; classical reception; cinema.

1 Introdução

No livro X da *Institutio Oratoria*, Quintiliano assinala a importância da leitura dos poetas, filósofos e historiadores para a formação do orador e posterior composição de discursos. Segundo ele, a filosofia ensina sobre o que é justo, honesto e útil, bem como sobre seus contrários (Quintiliano, *Institutio* 10.1.35), e a história é capaz de fornecer fatos e *exempla* nos quais o orador pode se instruir (Quintiliano, *Institutio* 10.1.34). A poesia, por sua vez, dá leveza às ideias, sublimidade às palavras e movimento aos afetos, de modo a constituir uma espécie de respiro em meio ao desgaste e agitação do fórum (Quintiliano, *Institutio* 10.1.27).

Assim, Quintiliano elabora um catálogo de autores dignos de ser conhecidos, acrescentando sua apreciação sobre cada um deles. Entre os poetas mencionados, o nome de Ovídio é citado três vezes. Quintiliano o inclui num breve catálogo de autores de elegia amorosa, menciona o fato de ele ter escrito uma tragédia *Medea* (hoje perdida) e ter composto poesia hexamétrica, com as *Metamorphoses*:

Elegia quoque Graecos prouocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime uidetur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lasciuior, sicut durior Gallus. (Quintiliano, *Institutio* 10.1.93, grifo nosso)

Na elegia desafiamos até mesmo os gregos. Deste gênero, a mim me parece Tibulo o autor mais enxuto e maximamente elegante. Há os que preferem Propércio. Ovídio é **mais lascivo** que os dois, da mesma forma que Galo é mais severo. (trad. A. Rezende, 2010, p. 211)

*Ouidi Medea uidetur mihi ostendere, quantam ille uir praestare potuerit, si **ingenio** suo imperare quam indulgere maluisset.* (Quintiliano, *Institutio* 10.1.98, grifo nosso)

A *Medeia* de Ovídio parece-me mostrar o quanto aquele homem teria podido ser superior, se tivesse preferido ser imperador do próprio **talento**, ao invés de tratá-lo com indulgência. (trad. A. Rezende, 2010, p. 215)

*Lasciuius quidem in herois quoque Ouidius et nimium amator **ingenii** sui* (Quintiliano, *Institutio* 10.1.88, grifos nossos).

De fato **lascivo** também nos versos heroicos, Ovídio é **demasiado** amante do próprio **talento**. (trad. nossa)

Nas considerações de Quintiliano sobre Ovídio, merecem atenção dois termos-chave empregados: o “talento” (*ingenium*) atribuído ao poeta e sua caracterização como “lascivo” (*lasciuius*). Ambos são relacionados, nas passagens citadas, a uma ideia de “demasia” ou “excesso”, assinalada também pelo uso do advérbio *nimum* (“demasiado”, “excessivamente”). Na visão de Quintiliano, o *ingenium* ovidiano, não controlado pelo poeta, ultrapassa os limites do que seria adequado, evidenciando certa indulgência. Por sua vez, a lascívia dos versos demonstraria a tônica amorosa que perpassa sua poética, fazendo-se presente até nas *Metamorphoses*, obra composta no metro tipicamente épico. Com isso, Quintiliano

destaca o excesso que caracteriza o estilo do poeta, marcado pelo desvio em relação às convenções retóricas e pela exploração de múltiplas potencialidades do texto poético.

Tendo como ponto inicial as apreciações de Quintiliano sobre o estilo do poeta, proponho neste trabalho uma leitura das *Metamorphoses* a partir de sua transposição cinematográfica realizada no filme *Les Métamorphoses*, de Christophe Honoré (2014). Investigo como Honoré, para além do conteúdo mitológico, retoma e reemprega em seu filme traços do estilo ovidiano, seja nas técnicas de narrativas encaixadas, seja nas tentativas de atualização e recriação da tradição em conformidade com seu próprio tempo.² Com base nisso, será efetuada uma discussão de como os dois artistas, por meio da ruptura com as convenções de decoro de sua época, propõem em suas obras uma poética de refinada ousadia, na qual a elegância se deixa entrever por meio de um aspecto crítico ou irônico.

Para tal, num primeiro momento, serão abordados brevemente alguns elementos de modernidade presentes nas *Metamorphoses*, seu caráter cinematográfico e a atualidade de Ovídio. Em seguida, será discutida a releitura feita por Honoré e sua transposição cinematográfica, com especial atenção no fato de o filme, ainda que retome uma obra da Antiguidade, abordar questões prementes de seu próprio tempo, a contemporaneidade. Com isso, na esteira do que desenvolvi em outra ocasião, ao discutir a recepção de obras da Antiguidade (AVELLAR, 2019), serão tecidas em meio às análises algumas reflexões teóricas sobre o processo de recepção clássica como um evento multidirecional que combina repetição e diferença. O filme retoma a obra ovidiana, mas também a modifica. E é precisamente essa diferença instaurada que vai possibilitar, retrospectivamente, a realização de novas leituras do poema de Ovídio. Dessa forma, observa-se que os textos clássicos são metamórficos, estão em contínuo movimento e guardam em si um potencial para múltiplas significações.

² Nesse sentido, partilho da perspectiva de Eades (2020, p. 322) quanto ao fato de o poema ovidiano ser menos uma fonte literária do filme de Honoré do que um paradigma das incontáveis versões dos mitos.

2 Ousadia e modernidade nas *Metamorphoses*, de Ovídio

A ousadia atribuída por Quintiliano a Ovídio fica patente nas *Metamorphoses*, que, numa pretensão totalizante de abarcar a tradição e a poesia, narram histórias de transformações mitológicas desde a origem do mundo até os tempos do autor, num poema híbrido que confunde as fronteiras entre os gêneros. O proêmio já esclarece a empresa grandiosa, ao versar sobre eventos situados num extenso arco temporal:

*In noua fert animus mutatas dicere formas
corpora; di, coeptis (nam uos mutastis et illa),³
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen!*
(Ovídio, *Metamorphoses* 1.1-4).

O ânimo impele a cantar as formas mudadas em novos corpos; ó deuses, pois também vós a mudastes, inspirei minha empresa e, desde a origem primeira do mundo até meus tempos, contínuo poema fiaí! (trad. nossa)

A proposta ovidiana é temporalmente grandiosa e, nesse quesito, realiza exatamente o contrário daquilo que Horácio recomenda na *Epistula ad Pisones*, sobre não se começar um poema épico desde as origens, mas sim *in medias res* (Horácio, *Ad Pisones* 146-149). O desejo de tudo abarcar com um longo poema contínuo – *carmen perpetuum* – já se apresenta, desde o início, como um elemento da ousadia ovidiana. Além disso, aponta para o fato de que, apesar do emprego metro hexamétrico, característico da poesia épica, a obra mostra-se muito mais complexa em termos de gênero.

³ Há extensa discussão editorial sobre o pronome demonstrativo que finaliza o verso, alternando-se nas edições as formas *illas* e *illa*. A primeira seria uma retomada do termo *formas*, dando a entender que os deuses seriam os responsáveis por causar as metamorfoses de seres narradas ao longo do poema; a segunda opção estaria retomando o neutro plural *coeptis*, indicando que os deuses teriam modificado a própria empresa do poeta, isto é, sua obra *Metamorphoses*. Para mais detalhes, ver Anderson (1993, p. 109). Optamos pela forma *illa*, pois ela coloca em destaque o caráter metamórfico do texto.

A própria estrutura do poema pode ser considerada metamórfica. Se, por um lado, no âmbito do conteúdo são narradas histórias de transformações dos seres, por outro, em termos formais, os limites entre os gêneros se confundem em meio ao fluir contínuo da obra. Para Alberto (2007, p. 22), as *Metamorphoses* se fundamentam na “variedade multifacetada deste fluir ininterrupto”, resultante de uma “invulgar diversidade de gêneros e registros” empregados por Ovídio, “da comédia à elegia erótica, da oratória à tragédia, do hino à epopeia”. Carvalho (2010, p. 10) considera que a obra é capaz de “atualizar poeticamente a natureza metamórfica da linguagem” e que “o princípio metamórfico incide sobre a matéria e a forma do poema”.

De modo similar, Oliva Neto (2017, p. 21) também assinala as transformações da própria poesia presentes na obra: “o poeta não se restringiu a reunir inúmeras narrativas metamórficas, mas fez incluir no *épos* os temas mais característicos de outros gêneros poéticos e assim logrou transformar em *épos*, no único metro que lhe é próprio (o hexâmetro datílico), diversos outros gêneros poéticos”. Partilhamos da ideia de mistura de gêneros, mas a classificação das *Metamorphoses* como obra épica, afirmando-se que outros gêneros são transformados em *épos* ao serem incorporados ao poema, é ponto passível de discussão. Apenas o emprego do hexâmetro datílico como metro não garante o estatuto épico – basta pensar, por exemplo, na poesia bucólica e em toda a discussão sobre o gênero da poesia didática.⁴ Parece-nos mais proveitoso entender as *Metamorphoses* como um poema híbrido em termos de gênero, bem ao gosto da *uariatio* proveniente da poesia helenística, que esteve tão presente na poética ovidiana. Pensar a obra como híbrida, em vez de delimitá-la no *épos*, reforça seu caráter metamórfico, abrindo espaço para múltiplas potencialidades de significação.

A esse respeito, Sullivan (1993, p. 149) descreve as *Metamorphoses* como um poema “altamente imaginativo, cuja estrutura

⁴ Sobre a poesia didática, há estudiosos que a consideram um subgênero da poesia épica, como Toohey (1996), e aqueles que lhe atribuem um estatuto autônomo e independente em termos de gênero, como Volk (2002). Para discussão de bibliografia pertinente, ver Trevizam (2014, p. 15-56).

poderia incorporar vários tons e estilos: ironia, *pathos*, tragédia, comédia, emoção, reflexão e até panegírico. Interpretar a obra como uma espécie de empreendimento ‘épico’ é apagar, portanto, seu propósito crítico e distorcer suas realizações” (trad. nossa).⁵ Essa indefinição quanto ao gênero e a incorporação de elementos de vários gêneros constituem elementos de modernidade da obra, em termos teóricos e estruturais, visto que a literatura moderna frequentemente problematiza categorizações estanques, tensiona os limites de gêneros e faz uso disso para suscitar reflexões críticas sobre si mesma, num procedimento fortemente metarreflexivo.

Outro ponto de modernidade consiste na introdução, em meio às narrativas situadas num tempo mitológico remoto, de elementos da época do poeta. Apenas a título de exemplo, nas *Metamorphoses* o Olimpo é identificado como “Palatino do grande céu” (*magni Palatia caeli*, *Metamorphoses*, 1.176), de modo a se estabelecer uma aproximação (frequentemente explorada por Ovídio) de Júpiter, que reina no Olimpo, com o imperador Augusto, que governa no Palatino. De forma semelhante, nos livros XIII e XIV, é apresentada uma nova versão da *Eneida*, que preenche as lacunas da obra virgiliana ao narrar eventos e desdobramentos não abordados anteriormente. Com isso, Ovídio propõe releituras da épica de Virgílio e oferece novas interpretações dela em seu poema, de modo a considerar o passado literário recente para a elaboração das *Metamorphoses*, mostrando-se atento à tradição da poesia latina que antecede imediatamente seu próprio tempo.⁶

Esse expediente de incorporação de eventos contemporâneos, conforme será assinalado mais à frente, é amplamente usado no filme de Honoré e contribui para gerar novas narrativas da tradição, atualizada e relida à luz do tempo do poeta/diretor. Tais narrativas ainda colocam em destaque a tensão entre realidade e ficção que perpassa as obras,

⁵ [...] *highly imaginative Metamorphoses, whose structure could embody many moods and many styles: irony, pathos, tragedy, comedy, emotion, reflection and even eulogy. To interpret the work as some sort of ‘epic’ venture is therefore to miss its critical purpose and distort its achievement.*

⁶ Para mais exemplos dos procedimentos de modernização e de romanização empreendidos por Ovídio nas *Metamorphoses*, especialmente para os diálogos com a *Eneida*, ver Anderson (1993, p. 113-118).

suscitando reflexões teóricas acerca do estatuto do objeto artístico e da relação entre tradição, mundo e obra.

Por fim, no que concerne à apreciação de Quintiliano sobre as *Metamorphoses*, ao fazer referência aos “versos heroicos” (*in herois*) de Ovídio, merece destaque a incorporação e exploração do erotismo, tão presente na elegia amorosa ovidiana, também nessa obra hexamétrica. Isso justificaria, em certa medida, a caracterização do poeta como “lascivo”. Na verdade, o emprego do termo *lascivus* é bastante significativo, pois consiste em um dos adjetivos programaticamente usados pelos próprios poetas elegíacos para descrever seus versos, juntamente com os termos *mollis* (“macio”), *levis* (“leve”) e *tenuis* (“tênuo”), segundo Boyle (1993, p. 5). Nessa perspectiva, a descrição de Quintiliano realça o caráter elegíaco-amoroso que perpassa a produção ovidiana, assinalando a dificuldade de enquadrar as *Metamorphoses* nas convenções retóricas e poéticas, já que a obra ultrapassa os limites entre os gêneros e revela de forma expansiva o *ingenium* do poeta.

3 *Metamorphoses* do texto à tela

O potencial cinematográfico das *Metamorphoses* foi apontado por vários críticos. Em 1979, Calvino (2016, p. 37-38) atribuiu à obra um “princípio cinematográfico”, resultante da potência visual das transformações narradas pelo poeta, que registram o desenrolar da ação e evidenciam a mobilidade e o movimento envolvidos nos processos de metamorfose. Um ano antes, em contexto brasileiro, Augusto de Campos (1988 [1978], p. 191) já havia assinalado o caráter cinematográfico do poema:

Não sei se já se pensou alguma vez nas *Metamorphoses* de Ovídio em termos de cinema. Poucas obras literárias, no entanto, serão tão cinematográficas. Nas *Metamorphoses* tudo é *kinema*, movimento puro, ação feita poesia. [...] As *Metamorphoses* são, na verdade, o grande *thriller* cinemascópico (em 15 livros) da literatura latina. (CAMPOS, 1988 [1978], p. 191)

Ainda hoje, esse potencial da obra (e da poesia ovidiana como um todo) constitui riquíssimo campo de estudos. Recorde-se o trabalho de fôlego realizado por Winkler (2020), que elaborou um extenso volume – sugestivamente intitulado *Ovid on Screen* – abordando a questão. O estudioso realiza um cuidadoso mapeamento de filmes que dialogam com as produções ovidianas, tanto em termos temáticos quanto estruturais, de forma a evidenciar como as *Metamorphoses* (mas também as *Heroides* e a *Ars amatoria*) tiveram e ainda têm profícua recepção no cinema. A listagem de filmes é acompanhada por análises detalhadas de algumas produções, enfocando-se a plasticidade do estilo ovidiano, o caráter cinematográfico das descrições de metamorfoses, a estrutura labiríntica de alguns filmes e sua relação com as narrativas ovidianas, a exploração de subtipos de metamorfoses e a investigação de elementos técnicos e tecnológicos que possibilitaram a exibição de metamorfoses no cinema, com os vários efeitos especiais para sua representação.⁷

Entre os mais de duzentos filmes citados no volume, há breves referências ao *Les Metamorphoses*, de Honoré (WINKLER, 2020, p. 106; 127-128; 164; 310; 378-379). Em geral, ele é mencionado devido a citações de trechos de entrevistas em que Honoré comenta sobre as relações entre cinema e metamorfose. A passagem mais longa em que Winkler (2020, p. 127-128) o aborda consiste numa digressão inserida em meio aos comentários sobre a complexa natureza do labirinto, e o filme é citado como exemplo de complexidade narrativa.

Eades (2019), ao discutir a produção de Honoré, explora como o conceito de metamorfose é abordado no filme sob diferentes perspectivas. Ela propõe uma definição de metamorfose segundo as concepções de Honoré e discorre sobre as transformações envolvidas na metamorfose da obra literária em produção cinematográfica, sobre as transformações de gênero e questões de identidade sexual suscitadas no filme, sobre as mudanças relacionadas ao olhar e à geração de empatia, discutindo em termos teóricos as relações entre metamorfose e cinema. Sob esse aspecto, destaca que a metamorfose tem papel fundamental na história do cinema,

⁷ Em outra ocasião (AVELLAR, 2021), discuti e comentei com mais detalhes o livro de Winkler (2020).

pois contribuiu para fazer emergir, a partir de uma invenção tecnológica, uma arte de imagens animadas capaz de oferecer espetáculos mágicos baseados na substituição e mudança de vista, antes de se tornar rapidamente uma arte da narração, apta tanto a contar ficções quanto a propor sequências poéticas. (EADES, 2019, p. 317, trad. nossa)⁸

Também as relações entre literatura e cinema podem ser enfocadas sob o viés da metamorfose. A natureza caleidoscópica do poema ovidiano, que mescla elementos de diferentes gêneros literários, aproxima-se do cinema, definido como combinação de mídias, um texto multi ou intermediário.⁹ Entretanto, a transposição do texto poético para outro tipo de mídia envolve uma série de transformações na estrutura mesma da obra, que adquire novas configurações para melhor se adequar à outra mídia. Por mais que as *Metamorphoses* já guardassem em si um germe do cinema, devido a suas descrições vívidas capazes de trazer para diante dos olhos algo ausente – tal como define o conceito de *enárgeia/euidēntia* –,¹⁰ sua estrutura de poema contínuo (*perpetuum carmen*, *Metamorphoses* 1.4), que entretece mais de duzentos e cinquenta episódios mitológicos, impossibilitaria uma transposição completa ou sem adaptações.

O próprio Honoré estava bastante ciente do caráter cinematográfico do poema ovidiano, do viés metamórfico do cinema e das mudanças necessárias na transposição a que se propôs. Em entrevista, o diretor diz compreender a metamorfose como “uma ferramenta bastante pertinente

⁸ [...] *puisque'elle contribue à faire émerger, à partir d'une invention technologique, un art des images animées capable d'offrir des spectacles magiques fondés sur la substitution et le changement à vue, avant de devenir très rapidement un art de la narration, apte à raconter des fictions comme à proposer des séquences poétiques.*

⁹ Rajewsky (2005, p. 51-52) define como uma das subcategorias da intermedialidade a “combinação de mídias” (*media combination*), na qual se fazem presentes pelo menos duas mídias ou formas midiáticas de articulação, que, combinadas, contribuem para a constituição e significação do produto intermediário, como ocorre na ópera ou no cinema.

¹⁰ Sobre o conceito de *enárgeia/euidēntia*, ver Frias (2009) e Zanker (1981). Para associações desses conceitos com o cinema, ver Winkler (2017, p. 25-29).

para refletir o cinema, o próprio ato de filmar; quando alguém filma um ator, acaba por metamorfoseá-lo em personagem” (HONORÉ, 2014, trad. nossa).¹¹ Além disso, em outra entrevista, interrogado sobre a mudança instaurada por esse filme em relação às suas produções anteriores, Honoré apresenta uma resposta que explora dois termos-chave do próêmio das *Metamorphoses* ovidianas, “forma” e “corpo”: “Trata-se antes de encontrar uma outra forma, que possa interrogar meu próprio trabalho... Tentar seguir uma forma que se impõe como uma nova maneira de fabricar uma narrativa e de mostrar os corpos” (HONORÉ; BAECQUE, 2014, p. 4, trad. nossa).¹² Outras formas de expressão, novos corpos e metamorfoses revelam-se, portanto, como imperativos dessa produção de Honoré.

No filme, a diferença formal mais significativa decorrente da transposição do texto ovidiano para o cinema diz respeito à continuidade de enredo. Enquanto no poema uma história se metamorfoseia em outra, por meio de um fluir contínuo e ininterrupto que descentraliza a obra, não sendo possível identificar um protagonista ou um núcleo de enredo principal, o filme de Honoré, apesar de apresentar vários episódios de transformações, estrutura-se em uma linha narrativa: a história de Europa, uma adolescente que é introduzida no amor (e também no universo do mito) por um jovem atraente que surge inesperadamente dirigindo um caminhão vermelho. Depois de tê-la seduzido, ele se apresenta como Júpiter e lhe conta várias histórias mitológicas por ele vividas. Atraída pela beleza do deus, mas principalmente por suas narrativas, Europa decide segui-lo e é transportada do espaço urbano – a região periférica de Nîmes – para o espaço da natureza, onde tem a oportunidade de experienciar o universo mitológico. Partindo de um sentimento inicial de descrença e desconfiança em relação às narrativas de Júpiter, ela é

¹¹ *La métamorphose, c'est vrai que c'est un outil assez pertinent, j'allait dire, pour réfléchir le cinéma, l'acte même de filmer; quand on filme un acteur, on finit par le métamorphoser en personnage.*

¹² *Il s'agit plutôt de trouver une autre forme, qui puisse interroger mon propre travail... Tenter de suivre une forme, qui s'est imposée comme une nouvelle manière de fabriquer un récit et de montrer des corps.*

enleada pelas palavras do deus e logo passa a desejar ser personagem dessas histórias. Isso fica evidente quando, depois de Júpiter desaparecer, Europa escrever com pedras sobre o solo a frase JE VEUX VIVRE UNE HISTOIRE (“Quero viver uma história”). Portanto, o filme explora justamente a mistura do universo ficcional-mitológico com o âmbito da realidade, ao inserir em meio ao realismo da vida de uma adolescente francesa contemporânea uma aventura de eventos de ordem mitológica.

Honoré justifica a opção por um núcleo principal centrado em Europa, em contraste com o caráter descentralizador das *Metamorphoses* ovidianas, como uma exigência cinematográfica. Segundo o diretor,¹³ embora o poema seja de fácil adaptação para o cinema, dada a precisão dos relatos narrados, por outro lado, a rapidez das metamorfoses e a transformação de uma narrativa em outra acabam por gerar complicações em termos cinematográficos, uma vez que resultam em vários términos de histórias e, necessariamente, em um principiar a partir do zero. Na visão do diretor, esse procedimento faria o filme perder em força no que concerne à identificação do espectador com uma personagem ou lugar que lhe pudessem sensibilizar; dificultando, assim, a vinculação da história a determinada emoção. A isso se soma outro imperativo: a necessidade de selecionar um número reduzido de histórias, passível de ser abordado na extensão de um filme. Honoré elege cerca de quinze episódios do poema ovidiano,¹⁴ os quais reordena, reinventa e ressignifica de acordo com questões de relevância no mundo contemporâneo. Por isso, ele define o filme antes como sua leitura da obra ovidiana do que propriamente como uma adaptação.

Todavia, o filme também soube reempregar recursos formais amplamente usados por Ovídio. O diretor retoma, por exemplo, a técnica de encaixe de narrativas. Ainda que se funde na linha condutora da história de Europa, nela são inseridos muitos outros episódios mitológicos, seja

¹³ Honoré (2016), em entrevista ao programa *Languedoc-Roussillon Cinéma*.

¹⁴ Cosmogonia, Acteão e Diana, Europa e Júpiter (Io e Júpiter [Sirínx e Pã], Filêmon e Báucis, Tirésias [Narciso]), Europa e Baco (Aracne, Baco e Mínias [Salmácis e Hermafrodito], Penteu e Bacantes), Europa e Orfeu (Ganimedes, Atalanta e Hipômene, Eurídice).

narrados por Júpiter, Baco ou Orfeu, seja vivenciados pela jovem num papel de observadora. Segundo Loayza (2014, p. 12), essas alternâncias entre plano vivido e plano narrado instauram no filme uma gramática de digressões e de parênteses que dá ritmo ao conjunto. Assim, pode-se dizer que Honoré mantém a estrutura metamórfica do poema ovidiano, embora tenha centralizado seu filme na figura de Europa, dividindo-o em três partes, intituladas “Europa e Júpiter”, “Europa e Baco” e “Europa e Orfeu”. Honoré afirma:

Para ligar esses três momentos, busquei o ponto de vista de uma pessoa que unisse o todo por meio de um fio comum: imaginei Europa como isso, uma moça jovem iniciada por esses três personagens diferentes, que os observa, os segue e conta sua experiência, seus encontros com os deuses, com os mitos... (HONORÉ; BAECQUE, p. 4, trad. nossa).¹⁵

Essa linha narrativa, porém, é precedida por seis minutos de filme, nos quais não há nenhuma fala ou diálogo, apenas a música de fundo, entremeada por alguns momentos de silêncio, e uma refinada exploração da imagem. Nesse início, podem-se identificar dois episódios do poema ovidiano, recriados por Honoré, que assumem valor programático: a criação do mundo e o mito de Acteão e Diana.

No filme, o episódio da cosmogonia é antecedido pela citação dos dois versos iniciais das *Metamorphoses* ovidianas, exibidos na tela em tradução francesa: *Je me propose de dire/ les métamorphoses des formes en des corps nouveaux – In noua fert animus mutatas dicere formas/ corpora*; [...] – “O ânimo impele a cantar as formas mudadas em novos/ corpos; [...]” (*Metamorphoses* 1.1-2, trad. nossa). Honoré diz em entrevista ter tomado a frase ovidiana como um programa, pois tinha ressoado em sua mente como uma espécie de definição do cinema, que

¹⁵ *Pour lier ces trois moments, je cherchais un point de vue porté par une personne qui unirait l'ensemble selon un fil rouge: j'ai imaginé Europe comme cela, une très jeune femme initiée par ces trois personnages différents, qui les regarde, les suit, et raconte son expérience, ses rencontres avec les dieux, avec les mythes...*

consiste exatamente em metamorfosear o real em algo novo.¹⁶ A aparição dos versos é anunciada pelo som da *Sinfonia 32* de Mozart, em sol maior (K. 318), que principia com um *allegro spiritoso* capaz de assinalar tanto a grandiosidade da empresa ovidiana, quanto da recriação de Honoré.

A sequência da música se desenrola como fundo para uma série de imagens da natureza que aludem aos quatro elementos – respectivamente, terra, água, ar e fogo. À mata de vegetação verde representando a terra segue-se a imagem da água corrente de um rio. O *close* na água em movimento gera uma espécie de vertigem e coloca em destaque a fluidez e a mobilidade que perpassam toda a obra, como metáforas para a metamorfose. Em seguida, exibe-se uma visão ampla do rio, com ondas sendo formadas pela ação do vento, em alusão ao ar. A chuva precipita sobre o mesmo rio, que também reflete em sua superfície o brilho do sol, referência ao fogo, seguida pela imagem do sol brilhando no céu límpido. A abertura termina com a retomada da imagem da terra e da vegetação, mas agora com elementos de interferência humana, como uma torre de eletricidade e fios.

Pode-se compreender esse episódio inicial do filme como uma sequência narrativa da criação do mundo a partir dos quatro elementos. Nas *Metamorphoses*, o elemento primordial era o caos (*chaos*, v. 7), anterior a tudo e definido como uma “massa rude e confusa” (*rudis indigestaque moles*, v. 7) e um “peso inerte” (*pondus iners*, v. 8). Ele continha em si as “sementes discordantes das coisas” (v. 8-9) e os elementos em estado de oposição (v. 17-20). Essa situação de desordem e conflito é então ordenada pela ação de um “deus e melhor natureza” (*deus et melior natura*, v. 21), que se ocupa da separação dos quatro elementos e feitura do mundo, ao modo de um artífice:

¹⁶ *J'ai pris cette phrase comme un programme, et je suis retourné aux sources en relisant Les Métamorphoses. Cette phrase a résonné en moi: j'y ai vu la définition même du cinéma, du moins d'un cinéma possible, et une incitation directe à tenter moi-même l'expérience. C'est une question que je me pose régulièrement: qu'est-ce qui m'attire au cinéma, sinon de métamorphoser le réel en quelque chose de nouveau?* (HONORÉ; BAECQUE, 2014, p. 4)

*Hanc deus et melior litem natura diremit;
nam **caelo terras** et **terrīs** abscidit **undas**
et liquidum spisso secreuit ab **aere caelum**
Quae postquam euoluit caecoque exemit aceruo,
dissociata locis concordī pace ligauit. 25
Ignea conuexi **uis** et sine pondere caeli
emicuit summaque locum sibi fecit in arce.
Proximus est **aer** illi leuitate locoque;
densior his **tellus** elementaque grandia traxit
et pressa est grauitate sua; circumfluis **umor** 30
ultima possedit solidumque coercuit orbem.
(Ovídio, *Metamorfoses* 1.21-31)*

A esta luta, pôs fim um deus e uma melhor natureza;
separou do **céu** as **terras**, as **terras** das **águas**
e do **ar** espesso discerniu o límpido **céu**.
Depois de os apartar e libertar da massa tenebrosa,
com paz harmônica uniu as coisas dissociadas aos seus lugares.
A **força ígnea** e sem peso do curvo céu
irrompeu e instalou-se na altura suprema.
Sucedelhe o **ar**, pela leveza e lugar;
mais densa que eles, a **terra** atraiu os grandes elementos
e comprimiu-se com o próprio peso; o **líquido** circundante
ocupou as bordas e cingiu o sólido orbe. (trad. nossa)

Já em Ovídio, o episódio tem caráter metapoético e remete ao ato de criação do próprio poema, que se configura como uma obra de arte metamórfica.¹⁷ Similarmente, no filme de Honoré, a sequência faz referência não só à narrativa de criação do mundo, mas também a uma poética de metamorfose, fundada na mobilidade e na mudança, ilustrada pelas imagens aquáticas. Essa poética, tipicamente ovidiana, vai perpassar todo o filme, de modo que o episódio inicial adquire caráter programático.

¹⁷ Para o caráter metapoético do episódio, vejam-se Wheeler (1995) e Avellar (2016).

4 Jogo de espelhos e reflexão metacinematográfica

Mais que uma transposição de mídias, o filme de Honoré constitui-se como uma transposição temporal e cultural. Assim como Ovídio, à sua época, reúne inúmeros mitos da tradição greco-romana, recria-os e adapta-os a seu próprio tempo, Honoré, de maneira semelhante, transfere os mitos da obra ovidiana para o mundo contemporâneo. O diretor afirma, em entrevista, que “O que é estimulante, na verdade, é se confrontar com a visão de um outro e, depois, fazer um trabalho – que podemos considerar pós-moderno – de digestão de uma cultura do passado para tentar reinventar uma cultura de hoje” (HONORÉ, 2016, trad. nossa).¹⁸

O filme coloca passado e presente em diálogo e, ao recriar o poema de Ovídio, deixa entrever o caráter “anacrônico” de sua empresa. Compreendo o anacronismo não de forma pejorativa ou limitadora – sob esse viés, alguém diria que o filme reinterpreta a Antiguidade com um instrumental alheio a ela e, por isso, inadequado, revelando-se anacrônico no pior sentido do termo, como se a abordagem que permite ao contemporâneo interferir sobre o passado implicasse uma perda –, mas sim como um imperativo, uma condição *sine qua non* de qualquer leitura que se volte para o passado. Não há como se desvincular do próprio tempo e de toda a tradição histórica, filosófica e literária desenvolvida entre nós e os antigos. Nossas interpretações estão necessariamente “contaminadas” pelo nosso próprio olhar, e isso não constitui uma posição inferior ou desfavorável. É, pelo contrário, uma rica oportunidade de relê-los, reinterpretá-los e ressignificá-los numa nova época, pois a diferença permite que os sentidos de um texto sejam multiplicados *ad infinitum*. A cada leitura, os textos se abrem a novas interpretações, o que garante aos antigos fazer sentido ainda hoje.

Segundo Didi-Huberman (2019, p. 23), o passado é “um objeto de tempo complexo, de tempo impuro”, que existe enquanto “montagem

¹⁸ *Ce qui est amusant, en fait, c'est de se confronter à la vision de quelqu'un d'autre et puis de faire un travail – qu'on peut trouver postmoderne etc. – de digestion, on va dire, d'une culture qui vient du passé pour essayer de réinventer une culture d'aujourd'hui.*

de tempos heterogêneos formando anacronismos”. Para ele, as ideias de “época” e “estilo” são plásticas, e o presente do leitor é responsável por interferir no passado do objeto artístico.¹⁹ Como leitor de Ovídio, Honoré cria uma nova versão das *Metamorphoses* a partir de seu próprio lugar, num procedimento que metamorfoseia as histórias mitológicas e as transporta para o contexto contemporâneo.

Nessa perspectiva, cabe ainda destacar o caráter político do filme, que chama a atenção para a origem mediterrânea da Europa e de seus habitantes. Produzido em contexto de crise europeia, de crise na Grécia e de fechamento da Europa à Turquia, o filme não deixa de tratar dos eventos que perpassam seu tempo. O próprio diretor esclarece sua preocupação quanto às questões políticas e econômicas:

Eu realizei esse filme em um momento em que se falava bastante da dívida grega, do fechamento da Europa à Turquia, do peso dos países do sul que puxavam a Europa para baixo... Me parecia que a constituição europeia era feita olhando-se para o norte. Ora, de um ponto de vista cultural, a Europa, e notadamente a França, está ligada ao Mediterrâneo. Eu achava que era importante lembrar a Europa de seu passado, seu passado repleto de deuses gregos e latinos. (HONORÉ, 2014, trad. nossa)²⁰

É bastante significativo, portanto, que a protagonista do filme seja Europa, princesa fenícia que, nas *Metamorphoses* ovidianas, tem apenas participação periférica. Ela se caracteriza por ser de proveniência mediterrânea, assim como a atriz que desempenha seu papel no filme,

¹⁹ Não se trata de desconsiderar o passado, mas de propor um diálogo com o presente capaz de ressignificá-lo.

²⁰ *J'ai réalisé ce film au moment où l'on parlait beaucoup de la dette grecque, de la fermeture de l'Europe à la Turquie, du poids des pays du Sud qui tiraient l'Europe vers le bas... Il me semblait que la construction européenne se faisait en regardant vers le Nord. Or, d'un point de vue culturel, l'Europe, et notamment la France, est liée à la Méditerranée. Je trouvais qu'il était important de rappeler à l'Europe son passé, son passé plein de dieux grecs et latins.*

Amira Akili, originária do Magreb. Com isso, já fica anunciado o interesse em explorar a origem mediterrânea do continente europeu, ideia que dialoga com um breve artigo de Agamben (2013a), em que o estudioso, partindo de considerações feitas por Alexandre Kojève em 1947, reflete sobre a possibilidade de a França liderar a formação de um “império latino” na Europa, no qual se uniria econômica e politicamente à Espanha e à Itália, com as quais compartilha uma herança cultural mediterrânea.

Em entrevista sobre o artigo, que gerou grande repercussão, Agamben (2013b) defende que a base exclusivamente econômica que levou à constituição da União Europeia, conferindo hegemonia à Alemanha, é insuficiente. Para ele, o vínculo unificador europeu e a legitimação da União Europeia deveriam ser buscados “na história da Europa e de suas tradições culturais. [...] O passado para nós significa não apenas herança cultural e tradição, mas uma condição antropológica básica. Se ignorássemos nossa própria história, poderíamos apenas acessar o passado arqueologicamente.” (AGAMBEN, 2013b, trad. A. Renzo). Ele problematiza, além disso, a desconsideração do passado e das raízes culturais europeias, bem como o processo de *museificação* que os esvazia de sentidos ou desvincula os monumentos e elementos históricos da vida das pessoas. Também sublinha a importância da consciência do passado e das diferenças:

No passado, a meu ver, a política foi expressa na ideia do Império Romano e, em seguida, do Império greco-romano. [...] Mas certamente uma entidade política sob o nome de Europa só pode partir dessa consciência do passado. É precisamente por esta razão que a atual crise me parece tão perigosa. Temos que imaginar a unidade preservando em primeiro lugar uma consciência das diferenças. (AGAMBEN, 2013b, trad. A. Renzo)

Diante das colocações de Agamben, o filme de Honoré poderia ser considerado, em certa medida, uma tentativa de colocar em prática essa ideia de um “império latino” liderado pela França. Ora, trata-se de uma produção de iniciativa francesa, que se dispõe a resgatar a tradição europeia e propor a constituição de uma unidade fundada não tanto em aspectos econômicos, mas na afinidade cultural dos países

do sul. Partindo do legado cultural mediterrâneo e greco-romano, o filme traça as origens de uma identidade europeia contemporânea marcada pela diferença, mas consciente de seu passado. Ao mesmo tempo, ele relê e reelabora o passado diante do mundo contemporâneo; conferindo-lhe, assim, novas formas e sentidos.

O episódio de Acteão e Diana também é exemplar a respeito da transposição das narrativas mitológicas para o contexto contemporâneo do diretor. Ele ocorre logo após a cena de abertura da cosmogonia e antecede a linha narrativa centrada em Europa, revelando-se igualmente programático²¹ em relação ao restante do filme e suscitando reflexões sobre o olhar, o estatuto mesmo do cinema e a noção de metamorfose em Honoré.

A versão ovidiana do mito, narrada no livro III das *Metamorphoses*, volta-se fortemente para o sentido da visão. Ao vagar por um bosque desconhecido, Acteão, por um simples acaso, desígnio dos fados, depara-se com Diana a se banhar e acaba vendo a deusa nua. Como punição, ela o transforma em cervo e faz com que o jovem seja vítima de seus próprios cães de caça. Após a metamorfose, afirma a deusa: “agora poderás contar, se algo puderes contar,/ que me **viste** sem roupa!” – ‘*nunc tibi me posito uisam uelamine narres,/ si poteris narrare, licet!*’ [...] (*Metamorphoses* 3.192-193). Sob a forma de cervo, Acteão perde a capacidade de fala, mas mantém sua consciência humana.²² Ao ser dilacerado pelos próprios cães, é incapaz de pedir auxílio a seus amigos, que assistem admirados ao espetáculo de caça, ironicamente lamentando a ausência de seu chefe (pois não sabem que ele ali estava, mas sob a forma do cervo atacado).

Assim como no relato ovidiano, no filme de Honoré, Acteão vagueia por um bosque desconhecido até vislumbrar, por entre as árvores, uma mulher a se banhar. Ruiva e com os longos cabelos derramados sobre as costas, o jovem fica a espiá-la (e nós, espectadores, junto com ele)

²¹ Sobre o caráter programático do episódio já nas *Metamorphoses*, de Ovídio, veja-se Anderson (1993, p. 121).

²² Conforme assinala Anderson (1993, p. 120), uma característica das metamorfoses responsável por gerar empatia em relação às personagens ovidianas é o fato de ocorrer a transformação dos aspectos externos e de algumas qualidades naturais, mas ser mantida a *mens* (consciência humana) nos homens transformados em animais.

sem que ela saiba. É neste ponto, então, que se manifesta a artificiosa (e astuciosa) interferência de Honoré sobre o relato do mito. Ao se voltar para Acteão e para a câmera, Diana, em sua nudez, revela um corpo não de mulher, mas de transexual. A quebra de expectativa por uma nudez feminina, tanto por parte do espectador desavisado quanto daquele que identificara a alusão ao mito narrado em Ovídio, é acompanhada da surpresa e do estranhamento gerados pela presença do membro masculino em meio ao corpo feminino. Nesse sentido, a cena é perpassada pela ironia do inesperado lançado diante dos olhos, que ultrapassa os limites do decoro e exhibe aquilo que deveria ter permanecido oculto e em segredo. Com efeito, Acteão fora punido exatamente pelo que vira.

A Diana da versão de Honoré é duplamente instigante. Enquanto releitura da figura da deusa, a nova forma presente no filme coloca em destaque o caráter viril que lhe era muitas vezes atribuído, seja por ser uma deusa virgem que não se envolvia com homens, seja por ser uma deusa caçadora. Por outro lado, enquanto recriação de sua figura, a Diana de Honoré encarna uma questão contemporânea: as discussões sobre gênero. Com isso, o diretor coloca passado e presente em diálogo ao propor uma nova possibilidade interpretativa acerca da nudez da deusa e do erro cometido por Acteão.

A cena ainda explora o sentido da visão, que, já na narrativa ovidiana, tinha destaque. No momento em que a câmera foca o rosto de Diana, depois de lhe percorrer o corpo de baixo a cima, a música de fundo da sinfonia de Mozart, que se desenrolava desde o episódio da cosmogonia, é interrompida. Do rosto de Diana, tem-se um corte seguido por um prolongado *close* nos olhos de Acteão. Como na versão ovidiana, a deusa lança respingos de água sobre o jovem, mas, diferentemente, não profere palavras de ameaça. Acteão sai da floresta correndo e, após caminhar com dificuldade e abandonar sua espingarda sobre o chão, o jovem, prostrado, paralisa-se. Nesse momento, a câmera o circunda, com o foco em seu rosto, deixando entrever o suor que lhe escorre da testa e o muco que desce de seu nariz. Novamente, é dado destaque para seu olhar, fixo, até que a câmera se volta para um *close* em sua mão apoiada aberta sobre o chão. A imagem de Acteão

deitado sobre o solo sofre um corte, ao que se segue a imagem de um cervo. A câmera não o mostra por completo, mas foca primeiro em seus cascos, depois em seus olhos e seu focinho.

A metamorfose em si não é filmada, nem representada por meio de efeitos especiais. Para Honoré, a montagem a partir da aproximação de dois planos sucessivos é o mais apropriado, pois, em vez de mostrar a transformação, faz com que ela seja imaginada pelo espectador, que assume um papel ativo e criativo: “Essas metamorfoses não são transformações à vista, com promessa de maquiagens ou de efeitos especiais numerosos. Não é uma posição conservadora, mas uma escolha estética, ética: não fazer ver, mas fazer crer” (HONORÉ; BAECQUE, 2014, p. 7, trad. nossa).²³

Em outro sentido, o mito de Acteão evoca, além das próprias *Metamorphoses*, um sugestivo símile insinuado na poesia de exílio ovidiana. Numa passagem dos *Tristia*, o eu poético se identifica com a personagem, estabelecendo um rico diálogo intertextual:²⁴

*Cur aliquid uidi? Cur noxia lumina feci?
Cur imprudenti cognita culpa mihi?
Inscius Actaeon uidit sine ueste Dianam: 105
praeda fuit canibus non minus ille suis.
(Ovídio, Tristia 2.103-106)*

Por que vi aquilo? Por que tornei culpados os **olhos**?
Por que descobri, desacautelado, uma culpa?
Acteão, insciente, viu Diana despida:
ele foi não menos que a presa dos próprios cães.
(trad. nossa)

Os olhos culpados e a insciência são elementos que aproximam as duas personagens: elas cometem, ainda que involuntariamente, um *error*

²³ *Ces métamorphoses ne sont pas des transformations à vue avec surenchère de maquillages ou d'effets spéciaux numériques. Ce n'est pas une position conservatrice mais un choix esthétique, éthique: ne pas faire voir mais faire croire.*

²⁴ Explorei em outro estudo a figura de Acteão nas *Metamorphoses* e nos *Tristia* (2019). Retomo aqui as passagens literárias analisadas, para tecer reflexões sobre o estilo ovidiano e o cinema.

que lhes será causa de punição. Acteão é punido com a morte, dilacerado pelos próprios cães; Ovídio paga o *error* com a relegação para os confins do Império, ordenada pelo imperador Augusto:

*Inscia quod crimen uiderunt lumina plector,
peccatumque oculos est habuisse meum. 50
Non equidem totam possum defendere culpam, sed
partem nostri criminis error habet.
(Ovídio, Tristia 3.5.49-52)*

Sou punido porque **olhos inscientes viram** um crime,
e meu delito é ter possuído **olhos**.
De fato não posso defender toda a culpa,
mas parte de meu **crime** é um **erro**.
(trad. nossa)

A outra parte do crime, posta lado a lado com o *error*, foi um *carmen*, em geral identificado com a *Ars amatoria*, que teria sido supostamente considerada imoral e indecorosa pelo imperador Augusto, de modo a ocasionar a relegação de Ovídio. O poema é marcadamente erótico e contém passagens de conteúdo sexual explícito (como conselhos aos homens sobre a melhor forma de conduzir o ato sexual para que homem e mulher usufruam igualmente do prazer, bem como uma lista de posições sexuais adequadas para cada tipo de corpo feminino), demonstrando, assim, a *lasciuia* com que posteriormente Quintiliano viria a caracterizar o estilo de Ovídio.

No filme de Honoré, por sua vez, abundam cenas de nudez, colocando-se diante dos olhos do espectador aquilo que, anteriormente, fora causa de punição para Acteão. Nesse sentido, o diretor incorpora em seu filme a caracterização de *lasciuus* definidora da poética ovidiana e, mais do que isso, explora ainda o excesso do estilo ovidiano, manifesto por meio do “mostrar demasiado”. Com efeito, o destaque dado à visão se verifica já no episódio do mito de Acteão, com o *close* nos olhos da personagem enquanto ele observa a deusa. Esse procedimento de filmagem será constantemente retomado no filme em momentos-chave, geralmente precedendo ou antecedendo a ocorrência das metamorfoses.

Ora, a visão é o sentido mais intimamente ligado cinema e, sob esse aspecto, sua presença no episódio de Diana e Acteão logo ao início ganha significações metacineamatográficas.

5 Considerações finais

Ovídio termina suas *Metamorphoses* (15.871-879) de forma altiva, anunciando o poder da poesia e sua capacidade de sobreviver à morte do poeta e à passagem do tempo. Ele vaticina que seu nome será indelével e que será lido por todos os séculos. O filme de Honoré, por sua vez, finaliza com a imagem de um rio e suas águas correntes, pelas quais Europa se deixa levar, numa espécie de entrega ao universo mitológico e metamórfico, caracterizado pelo contínuo movimento. Isso se reforça pela estrutura do filme em *ring-composition*, pois termina com a citação completa do prólogo das *Metamorphoses*, antes citado apenas em parte. Por meio desse expediente, Honoré parece anunciar um novo início, bem ao modo do caráter cíclico e móvel das transformações, de forma a convidar o espectador para uma continuação da obra ou mesmo para a leitura do poema ovidiano completo (sugerindo que as metamorfoses não se esgotam nos episódios expostos, mas envolvem muitos outros relatos de transformações). A ideia de continuidade metamórfica é evocada pela cena contendo uma das últimas transformações: a cabeça decepada de Orfeu torna-se um grosso volume do poema ovidiano. Ao retirá-lo de sua mochila e iniciar a leitura, o jovem irmão de Europa introduz-se nesse mundo mitológico e convida a todos que assistem a fazer o mesmo.

6 Agradecimento/Dedicatória

Agradeço a Wellington Júnio Costa, atualmente professor da Universidade Federal de Sergipe e antigo professor de francês na Aliança Francesa de Belo Horizonte, por me ter indicado assistir ao filme *Les Métamorphoses*, de Honoré, pela primeira vez. Em agradecimento pela recomendação, dedico a ele este artigo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Si un impero latino prendesse forma nel cuore d'Europa. *La Repubblica*, Roma, 15 mar. 2013a. Disponível em: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/03/15/se-un-impero-latino-prendesse-forma-nel.html>.

AGAMBEN, Giorgio; SCHÜMER, Dirk. A crise infindável como instrumento de poder: Uma conversa com Giorgio Agamben. *Blog da Boitempo*, São Paulo, 17 jul. 2013b. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2013/07/17/a-crise-infindavel-como-instrumento-de-poder-uma-conversa-com-giorgio-agamben/>.

ALBERTO, Paulo F. Introdução. In: OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007, p. 11-32.

ANDERSON, William S. Form Changed: Ovid's *Metamorphoses*. In: BOYLE, Anthony J. (ed.). *Roman Epic*. London: Routledge, 1993, p. 108-124.

AVELLAR, Júlia B. C. de. *Carmina maior imago sunt mea*: A criação do mundo nas *Metamorphoses* e nos *Tristia*, de Ovídio. In: *Anais da XIV Semana de Letras da UFOP*. Mariana: ICHS, 2016, p. 302-314.

AVELLAR, Júlia B. C. de. *Uma teoria ovidiana da literatura: os Tristia como epitáfio de um poeta-leitor*. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/30644>. Acesso em: 23 out. 2019.

AVELLAR, Júlia B. C. de. WINKLER, Martin. Ovid on Screen. A Montage of Attractions. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. 444 p. *Nuntius Antiquus*, v. 17, n. 1, p. 211-217, 2021. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/33175. Acesso em: 20 jan. 2023.

BOYLE, Anthony J. Introduction: The Roman Song. In: BOYLE, Anthony J. (ed.). *Roman Epic*. London: Routledge, 1993, 1-18.

CALVINO, Italo. Ovídio e a contiguidade universal. In: _____. *Por que ler os clássicos*. Trad. N. Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 31-42.

CAMPOS, Augusto de. Metamorfoses das “Metamorfoses”. In: _____. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 191-198.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. V. Casa Nova e M. Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

EADES, Caroline. Les Métamorphoses dans le film de Christophe Honoré. In: AZOULAI, Juliette; FAYOLLE, Azélie; SÉGINGER, Gisèle (dir.). *Les métamorphoses, entre fiction et notion: Littérature et sciences (XVIe-XXIe siècles)*. Champs sur Marne: LISAA éditeur, 2019, p. 315-331. Disponível em: <http://books.openedition.org/lisaa/998>. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.lisaa.998>. Acesso em: 25 jan. 2023.

FRIAS, Joana M. A retórica da visão na Poética Clássica. *Estudos em homenagem a Ana Paula Quintela*. Porto: Universidade do Porto, 2009, p. 25-42.

HONORÉ, Christophe. Entretien avec Christophe Honoré, réalisateur de *Metamorphoses*: l’adaptation du livre d’Ovide. *Youtube*, Languedoc-Roussillon Cinéma, 9 nov. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=53-9dY7qCIg&t=31s>. Acesso em: 17 ago. 2019.

HONORÉ, Christophe. “Il faut bousculer le cinéma français”. *Youtube*, L’invité, 03 set. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BIJm5da0X14>. Acesso em: 17 ago. 2019.

HONORÉ, Christophe; BAECQUE, Antoine de. Entretien avec Christophe Honoré. In: *Dossier de presse du film Métamorphoses*. Paris, Sophie Dulac Distribution, 2014, p. 4-8.

HONORÉ, Christophe. *Métamorphoses*. Les Films Pelléas, 2014. Lançado em DVD pela Les Films Pelléas, França, 2014.

HORACE. *Épîtres*. Texte établi et traduit par F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1955.

LOAYZA, Daniel. Voyage des Métamorphoses. In: *Dossier de presse du film Métamorphoses*. Paris: Sophie Dulac Distribution, 2014, p. 9-12.

OVID. *Metamorphoses*. Ed. Hugo Magnus. Gotha (Germany): Friedr. Andr. Perthes, 1892. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.02.0029>. Acesso: 19 out. 2021.

OVID. *Tristia & Ex Ponto*. Ed. T. E. Page; E. Capps; W. H. D. Rouse. With an English translation by A. L. Wheeler. Cambridge: Harvard University Press, 1939.

OVIDE. *Les Métamorphoses*. Texte établi par G. Lafaye. Émendé, présenté et traduit par O. Sers. Paris: Les Belles Lettres, 2011.

QUINTILIANO. Educação Oratória, livro décimo. Tradução de Antônio M. Rezende. In: REZENDE, Antônio M. *Rompendo o silêncio: a construção do discurso oratório em Quintiliano*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010, p. 161-319.

RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités*, n. 6, p. 43-64, 2005.

SULLIVAN, John P. Form Opposed: Elegy, Epigram, Satire. In: BOYLE, Anthony J. (ed.). *Roman Epic*. London: Routledge, 1993, p. 143-161.

TOOHEY, Peter. *Epic Lessons: An Introduction to The Ancient Didactic Poetry*. London/New York: Routledge, 1996.

TREVIZAM, Matheus. *Poesia didática: Virgílio, Ovídio e Lucrécio*. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

VOLK, Katharina. *The poetics of Latin didactic: Lucretius, Vergil and Manilius*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

WHEELER, Stephen. Imago mundi: Another View of The Creation in Ovid's *Metamorphoses*. *American Journal of Philology*, Baltimore, v. 116, n. 1, p. 95-121, 1995.

WINKLER, Martin. *Ovid on Screen: A Montage of Attractions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

WINKLER, Martin. *Classical Literature on Screen: Affinities of Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

ZANKER, Graham. Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry. *Rheinisches Museum für Philologie*, New Folge, v. 124, n. 3/4, p. 297-311, 1981.