Christine Margareth Whiting da Fonseca

O mito de Ceix nas *Metamorfoses* 11, e o *epos* ovidiano

– versão corrigida –

Estudo acerca da disposição narrativa e das características particulares do mito em
tela relativas ao *epos* tal como desenvolvido por Ovídio.

Tradução em prosa e em verso.

Dissertação visando à obtenção do título de Mestre
pelo Programa de Pós-Graduação em Letras
Clássicas da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Financiada pelo Capes.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Pinheiro Hasegawa

São Paulo

2016

Agradecimentos

Ao Prof. Dr Alexandre Pinheiro Hasegawa, pela orientação tranquila e segura em todas as etapas do trabalho.

Ao Prof. Dr Ricardo da Cunha Lima, pela orientação e estímulo nos estágios iniciais do trabalho e da tradução.

À Capes, pelo financiamento da pesquisa.

À minha mãe, em especial, e a toda minha família.

A Dirceu Villa, pela leitura atenta e crítica do trabalho, da tradução, e pelo incentivo.

A Eneida de Almeida, Lya Valeria G. Serignolli e Eduardo Giannetti pelos encontros aprazíveis.

A Martin Dinter e Ruy Afonso Proença.

A João Papaterra, pelas valiosas conversas.

Figura: tear vertical, reproduzido a partir de um *skyphos* da Beócia, pertencente ao Ashmolean Museum, Oxford.

Resumo

A primeira parte deste trabalho compõe-se de um estudo do gênero épico tal como desenvolvido por Ovídio nas *Metamorfoses*, por meio da análise detalhada do proêmio e de outras passagens programáticas, concomitantemente à avaliação dos modelos que acabaram por formar sua variante particular de *epos*, a saber, Hesíodo, os poetas alexandrinos, além dos predecessores latinos, em particular Ênio, Lucrécio e Virgílio. A segunda parte consta do estudo e análise do mito de Ceix, no livro 11, no tocante à disposição narrativa e abordando-o em seu aspecto alusivo a obras precedentes, notadamente quanto ao conflito *pietas* / *pax* x *impietas* / *ferocia* que permeia o mito. Por fim, foi feita uma tradução em prosa de todo o mito, apresentada linha a linha, e uma em versos dodecassílabos da parte principal.

Palavras-chave: metamorfoses, Ovídio, poesia épica, intertextualidade, mescla de gêneros.

Abstract

The first part of this piece of work consists of a study of the epic genre as developed by Ovid in *Metamorphoses*, by means of a detailed examination of the proem and other programmatic passages, simultaneously to an appreciation of the poetic models who contributed to form his particular variant of *epos*, namely Hesiod, the alexandrian poets, together with his Latin predecessors, particularly Aenius, Lucretius and Virgil. The second part consists of the study and analysis of the myth of Ceix in book 11, concerning narrative disposition and its marked alusiveness to preceding poems, notably in relation to the *pietas* / *pax* x *impietas* / *ferocia* conflict which underlies the story. Finally, there is a prose translation of the whole myth presented line by line, followed by a verse translation of the main part of the myth.

Key words: metamorphoses, Ovid, epic poetry, intertextuality, mixing of genres.

Sumário

Apresentação.....	5
I. Estudo do <i>epos</i> ovidiano a partir de passagens programáticas	8
1. O proêmio (1. 1–4).....	10
1.1 <i>In noua</i>	12
1.2 <i>fert animus</i> : a técnica em lugar da inspiração pelas Musas	13
1.3 <i>mutatas dicere formas</i>	31
1.4 <i>nam uos mutastis et illa</i> : o papel dos deuses	40
1.5 <i>prima ab origine mundi ad mea tempora</i>	45
1.6 <i>perpetuum carmen</i> : o <i>epos</i> ovidiano e a unidade.....	50
1.6b emulando os poemas cíclicos	52
1.6c emulando o epílio	54
1.7 <i>adspirate e deducite</i>	57
2. As filhas de Mínias (4. 1–803).....	66
2.1 acerca do tecer	66
2.2 as narrativas das Minieides	70
3. Minerva e as Musas (5. 294–678)	78
4. O mito de Aracne (6. 1–145): um <i>epos</i> inovador	83
5. O mito de Orfeu (10. 1–707)	94
6. O mito de Pitágoras (15. 60–478)	100
7. O epílogo (15. 871–879).....	104
II. O livro 11 e o mito em tela	106
1. Mitos antecedentes	107
1.1 A morte de Orfeu (1–84)	107
1.2 O episódio de Midas (85–193).....	107
1.3 A construção dos muros de Troia (Laomedonte e Peleu) (194–220)	109
1.4 Peleu e Tétis (221–265)	110
2. O Mito de Ceix.....	114
2.1 Parte inicial: o reino de Ceix.....	117
2.1a Peleu em Tráquis (266–289).....	118
2.1b Dedalião e Quíone (o discurso de Ceix) (290–345)	120
2.1c O episódio do lobo (345–409)	121
2.2 Parte principal: Alcíone (410–748).....	124
2.2a A partida (1º discurso de Alcíone) (410–474)	132
2.2b A tempestade (474–572).....	139
2.2c Juno – Íris visita Sono – o sonho de Alcíone (573–673).....	155
2.2d O despertar (2º discurso de Alcíone) (674–709)	161
2.2e O retorno (710–748)	163
2.3 Considerações finais	168
III. Texto original em latim	172
IV. Tradução em prosa (linha a linha)	185
V. Tradução em verso	202
VI. Suma Bibliográfica.....	213

Apresentação

A presente dissertação contempla abordar, na Parte I, as particularidades do *epos* ovidiano a partir das influências que ajudaram a moldá-lo, o que abrange os modelos do poeta – com destaque à influência herdada da poesia alexandrina –, bem como seu histórico de poeta elegíaco – levando em consideração a avaliação de algumas das passagens programáticas da obra, a saber, o próêmio, o mito das filhas de Mineu, o mito de Minerva com as Musas, o mito de Aracne, o mito de Orfeu, o mito de Pitágoras e o epílogo.

Em seguida, na Parte II, será analisado o mito em tela em relação à disposição narrativa, permeada pelo conflito *pax x ferocia* (disposição violenta, beligerante) trabalhado na *Eneida*, de Virgílio, a reforçar sua unidade.

O mito de Ceix divide-se em duas partes: a primeira (parte inicial), em que se delineia o *ethos* do protagonista, e a segunda (parte principal), o fulcro do mito, em que a heroína tem maior presença. A história se equilibra entre as contrastantes transformações ocorridas aos dois irmãos: no início, Dedalião – cuja disposição é dominada pela *ferocia* –, é transformado em gavião feroz, solitário e infeliz; ao final da história, Ceix – de disposição benigna, pela *pax* –, é transformado em ave, junto com sua mulher Alcíone – a quem se deve o étimo para a expressão dias de *halcyon* –, e permanecem unidos em harmonia com a natureza.

A narração do relacionamento de Ceix com Peleu, na parte inicial do mito, salienta a natureza pacífica do protagonista, de modo a contrastá-lo com o tipo psicológico da esposa – caracterizado pela turbulência afetiva –, que rouba a cena na segunda parte. Conforme Griffin, subjacente ao mito, unificando as várias partes, estão as sempre presentes dualidades contrastantes *pietas / pax x impietas / ferocia* (1997: 141). A ideia é analisar o mito à luz das características particulares da épica ovidiana delineadas na primeira parte do trabalho.

Para o estudo da disposição narrativa do mito em questão será levado em consideração todo o livro 11, que lhe serve de moldura, bem como sua posição no todo do poema. Após comentar brevemente o início do livro, serão abordados os episódios do mito de Ceix que antecedem a história de amor e constituem o seu preâmbulo – Ceix com Dedalião e Ceix com Peleu –, em seguida será abordada a parte principal, a história de Ceix e Alcíone, em que a esposa se torna protagonista.

A história de amor consta de cinco partes bem definidas por matéria e tratamento, e compostas em perfeita simetria:

1. a separação (com discurso de Alcíone, em que a heroína apresenta elementos comuns a heroínas de outras obras, como as personagens de Calipso, na *Odisseia* (canto 5), de Medéia nas *Argonáuticas* (livro 3) e de Dido, na *Eneida* (livro 2) (410–73);
2. a tempestade, que por sua vez retoma a tempestade homérica (*Odisseia*, canto 5) e a virgiliana (*Eneida*, livro 1) (474–572);
3. a parte central: o comportamento dos deuses (573–673);
4. o despertar (com discurso de Alcíone) (674–709);
5. o retorno de Ceix e a metamorfose (710–748).

As sucessivas partes alternam matizes épicos e elegíacos, constituindo amostra exemplar do modo épico ovidiano, que se transforma, ou metamorfoseia, assumindo traços de outros gêneros, de acordo com as exigências do enredo.

Atenção especial será dada, neste trabalho, à metáfora relativa ao ato de tecer, aplicada à composição do *epos*, de que o poeta se vale repetidas vezes. Ela tem presença importante no próêmio, que será detalhadamente analisado, e no poema como um todo, particularmente no mito de Minerva e Aracne.

Outro aspecto a ser sublinhado no nosso percurso está ligado a uma atitude do poeta para com seu *epos*, designada pelo termo latino *lasciure*, atribuído ao fazer poético de Ovídio por Quintiliano, em duas instâncias. Na primeira delas, Ovídio é mencionado como exemplo, quando discorre acerca das transições que ligam o próêmio à exposição dos fatos nos discursos jurídicos:

...ut Ovidius lasciuire in Metamorphosesin solet; quem tamen excusare necessitas potest, res diuersissimas in speciem unius corporis colligentem (Inst. 4.1.77)

...como Ovídio costuma ser desmedido nas *Metamorfoses*; mas a necessidade pode desculpá-lo porque reúne as coisas mais diversas sob a aparência de um corpo único¹.

É possível notar uma disposição crítica relativa a Ovídio por parte de Quintiliano na afirmação; esta se refere ao fato de que Ovídio não teria composto um poema unitário, segundo os preceitos aristotélicos. É possível inferir que Quintiliano julgasse excessivo o que Ovídio fizera, o modo como desenvolveu o seu poema, como se, pelo excesso de arte, Ovídio fosse libidinoso. Mas esta, porém, não é a única acepção de *lasciure* relativa a *Metamorfoses*.

¹ Trad. de J. A. de Oliva Neto

Lasciuire pode ser traduzido por "exorbitar", ou seja, exceder-se, desviar-se da norma, exceder os justos limites, o razoável, ou ser desmedido, conforme a tradução de Oliva Neto acima (e também OLD, *s.u.* 3c – no tocante à escrita, cujo exemplo é a própria frase de Quintiliano aqui reproduzida). Porém, achamos importante não perder de vista as acepções (OLD, *s.u.*, 1 e 2) de "brincar", "saltitar", "saracutear", "folgar", "traquinar", "troçar", "tratar com ligeireza", bem como as acepções ligadas à licenciosidade sexual. Desta maneira, certa ambiguidade da parte de Quintiliano não precisaria necessariamente ser descartada. A menção abaixo, por exemplo, constitui certamente mais uma referência ao excesso de Ovídio, mas permite outras possibilidades a *lasciurus*:

Lasciurus quidem in heróis quoque Ovidius et nimium amator ingenii sui, laudandus tamen partibus.
(*Inst.* 10.1. 88–9)

Até mesmo na épica Ovídio é desmedido [ou brincalhão ou dissoluto] e demasiado enamorado de seu próprio talento; todavia deve ser elogiado em partes².

No tocante à tradução, primeiro foi elaborada uma tradução em prosa, verso a verso, do mito inteiro – Parte IV do trabalho –, para que se estude minuciosamente o texto do original latino de modo a servir de base para a composição da tradução em verso. Em relação a esta – Parte V –, a proposta foi compor uma versão em dodecassílabos heroicos e sáficos. Há uma tradição relativa à tradução das *Metamorfoses* em verso para o português, seja em decassílabos – Bocage –, seja em dodecassílabos – Haroldo de Campos. Optamos pela última opção por ser um verso mais longo e que, portanto, em teoria, permitiria verter com maior eficiência a concisa língua latina para o nosso idioma. Buscamos também manter a correspondência verso a verso com a versão original.

² Quando não especificado, todas as traduções são minhas.

I. Estudo do *epos* ovidiano a partir de passagens programáticas

As fontes usadas por Ovídio para as histórias das *Metamorfoses* não podem ser determinadas com precisão. Conforme Crump, poucas são as instâncias cujas origens podem ser traçadas³; não se pode tampouco ter certeza, no caso de haver registro de versões anteriores de um mesmo mito, sobre qual delas originou a versão constante no poema; ou até se existiriam, ainda, outras fontes acerca de que nada se sabe (Crump 1931: 195–6).

Ocorre algo similar em relação à forma poética em que foi baseada a obra – o poema etiológico –, cuja origem remonta à épica homérica, mas que foi bastante desenvolvido por Hesíodo e adotado pelos poetas helenísticos, cujo exemplo mais notável são os *Áitia* (o termo significa "causas" ou "origens"), de Calímaco. No tocante à matéria, Nicandro de Cólofon (autor de obra cujo título também é *Metamorfoses*) e Partênio de Nicéia reuniram metamorfoses em coleções, e há registro de um poema denominado *Ornitogonia*, de Beo, que indica ter sido uma coleção de histórias de homens transformados em aves. É fato, pois, haver existido poemas dessa natureza.

O poema de Ovídio, no entanto, difere dos poemas etiológicos – também conhecidos como poemas-catálogo – que o precederam. Apesar do título, *metamorphoseon*, termo grego⁴ que significa "transformações" e de, nos primeiros versos, o autor afirmar sua intenção de falar sobre formas transformadas em novos corpos – e de realmente haver uma transformação de algum tipo ligada a quase todas as histórias –, percebe-se que as transformações, além de estarem presentes enquanto procedimento ostensivo e unificador do poema, funcionam também como recurso técnico, para auxiliar na passagem de um mito a outro, como dobradiças a interligar painéis que, no mais das vezes, as superam por ser mais interessantes, ou, para empregarmos a metáfora da tessitura utilizada pelo poeta, estão presentes como

³ Nas *Metamorfoses*, o mito de Circe, no livro 14, é claramente tomado da *Odisseia*, por exemplo, e os eventos relacionados a Eneias constituem, abertamente, um apanhado da *Eneida*.

⁴ Anderson destaca que não havia, ao tempo de Ovídio um termo em latim equivalente ao termo grego *metamorphosis* – *transformatio*, que teria traduzido bem, só teria vindo a existir no tempo de Santo Agostinho (1963: 1). Plínio, o Velho, no entanto, usa o termo *transfiguratio* (*Nat.* 7. 188), dicionarizado com o sentido de "mudar para nova forma, transformação" (OLD). O verbo é bastante empregado em latim, e Higino a usa, aplicada nitidamente a uma metamorfose do tipo ovidiano: *Iuppiter formicas in homines transfiguravit*. Se Higino fosse mesmo um escravo liberto de Augusto, seria então da mesma época de Ovídio, que lhe dirige uma elegia dos *Tristes*; infelizmente, a tendência é achar que o Higino das *Fábulas* não deve ser identificado com o liberto de Augusto. O dicionário de Ernout-Meillet dá como equivalente de *transfiguro* μεταμορφω. Mas a prova mais eloquente de que antes de Santo Agostinho havia ao menos um verbo muito adequado para traduzir o conceito de metamorfose é que Estácio, nas *Silvae* 7.73, em alusão ao Ovídio de *Metamorfoses*, diz: *et qui corpora prima transfigurat*.

pontos especiais a unir as várias partes da manta. As metamorfoses, porém, carregam no poema de Ovídio uma significação mais profunda, dado que, conforme se verá no decorrer do trabalho, constituem também como que um segundo tema, subjacente, visto que trata também das transformações mesmas por que passa a poesia. Desta forma, está claro que a matéria tratada no poema é mais complexa do que o título faz sugerir.

Segundo Crump, *Metamorfoses* não é apenas mais um entre os poemas-catálogo, pois não visa a constituir um mero elenco de transformações (1931: 197–8). São os intervalos entre elas, isto é, as histórias que as precedem – das quais as transformações constituem o desfecho e a ligação para outra história –, o verdadeiro foco do poema.

O título é iludente ao sugerir que o poema se encaixa na categoria de poema-catálogo. São as histórias que as transformações interligam a verdadeira matéria de *Metamorfoses* (1931: 200); e estas versam sobre como a vida de deuses, heróis e homens é dominada pelos afetos. O fato de este aspecto achar-se encoberto pela superficialidade do título – da mesma maneira que se encontram encobertas a interpretação programática do próêmio e de tantas outras passagens (o tema deste trabalho) – e de o alcance do poema ser muito maior do que seu título sugere, apenas desvela o sofisticado engenho do poeta (*artifex*), a sua *ars*.

O aspecto importante de *Metamorfoses* a ser tratado neste trabalho é a natureza programática de várias passagens do poema que comentam, de maneira direta ou não, a natureza da própria composição poética.

Ovídio entretece histórias, contando histórias dentro de histórias. Seguimos os fios de suas histórias à medida que ele as entretece. Ele conta, por exemplo, a história de Orfeu, que conta a história de Vênus e Adônis, em que Vênus conta a história de Atalanta. Alguns contadores de histórias as contam à medida que tecem. O poema de Ovídio é tecido, *deducite*, como ele diz, usando uma forma do mesmo termo empregado para descrever a tapeçaria de Aracne. Como ele próprio fia romances, seguimos as pistas ou os fios de seu texto – no sentido original do termo "texto" – que é de algo tecido, como um produto têxtil. (Barolski 2014: 20)

Há várias passagens no poema que aludem, cada uma a seu modo, ao próprio narrar, ou seja, a aspectos da composição de um poema narrativo, ou *epos* –; pode-se aventar, inclusive, que o poema como um todo versa sobre o tema – veladamente –, aspecto que o presente trabalho visa iluminar. Entre as passagens em questão podemos citar o próêmio, marcadamente; a história do corvo e da gralha no livro

2.531–632; as histórias das filhas de Mineu, que abrem o livro 4; a história de Minerva com as Piérides e com as Musas, ao final do livro 5; a competição entre Minerva e Aracne, que abre o livro 6, na qual o tecer é metáfora ostensiva para a composição poética; o canto de Orfeu no livro 10; o mito de Ceix e Alcíone, livro 11, a ser analisado em pormenor; o relato de Nestor no livro 12, entre outras.

Inúmeros mortais e deuses narram histórias nas *Metamorfoses*. A obra é uma história de narradores ou cantadores: o foco central é a narrativa, o fazer do poema épico. E este é muito associado ao ato de tecer.

Quando Ovídio escreve sobre muitos contadores de histórias, ele assume suas *personas*. Ele próprio é um contador de histórias escrevendo sobre contadores de histórias (Barolski, 2014: 17).

1. O proêmio (1. 1–4)

Procederemos, primeiramente, à distinção das informações programáticas das *Metamorfoses* reunidas pelo poeta no proêmio, com o intuito de deixar clara a sua intenção relativa ao próprio *epos* para, em seguida, nos sub-itens que se seguem, elaborá-las em maior detalhe.

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

Meu ânimo me leva a contar as formas transformadas em novos corpos. Deuses, os meus começos – pois vós os transformastes também–, impulsionei; da primeira origem do mundo aos meus tempos tecei abaixo o ininterrupto poema.

O proêmio das *Metamorfoses* de Ovídio compõe-se de duas partes, segundo a distinção de Sérvio (*Aen.* 1. 1). A proposição da matéria (vv. 1–2):

In noua fert animus mutatas dicere formas / corpora.

e a invocação aos deuses (vv. 2–4) (Predebon 2006: 14):

*..... di, coeptis (nam uos mutastis et illa)
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen.*

A proposição anuncia a matéria de que tratará o poema; a invocação constitui o pedido a uma Musa ou deus/deusa, para que conduzam o poema a bom termo; no caso das *Metamorfoses*, a invocação contém também informação sobre a matéria.

Quintiliano (*Inst.* 10.1.48–9) cita Homero como o principal poeta a ser lido por quem quisesse adquirir o domínio da oratória, e discorre sobre a excelência deste em todas as cinco partes de um discurso, a começar, naturalmente, pelo proêmio:

Age uero, non utriusque operis ingressu in paucissimis uersibus legem prohoemiorum non dico seruauit sed constituit? Nam et benivolum auditorem inuocatione dearum quas praesidere uatibus creditum est et intentum proposita rerum magnitudine et docilem summa celeriter comprehensa facit.

E ele [Homero] não – convenhamos –, eu não diria observou, mas estabeleceu, as regras dos proêmios em pouquíssimos versos no início de cada uma de suas obras? Pois faz o ouvinte benevolente por meio da invocação às deusas, às quais se acredita que presidam sobre os poetas, e atento, por meio da magnitude dos temas propostos, e disposto a aprender dada a matéria mais rapidamente abrangida na suma.

De fato, o primeiro verso da *Iliada* invoca a deusa, e menciona a matéria – a ira de Aquiles; nos seis versos seguintes o poeta explica como o afeto acarretou inúmeras desgraças aos gregos desde que Agamemnon e Aquiles se desentenderam. E no proêmio da *Odisseia*, o poeta igualmente invoca a Musa (como se verá adiante), e em seguida enfatiza as inúmeras aflições de Odisseu, para logo mergulhar *in medias res* na narrativa (Russell 2001: 276–77).

O proêmio das *Metamorfoses* é mais breve, constituindo-se de apenas quatro versos; trata-se, porém, de uma passagem de conteúdo extremamente denso e elaborado. Mais de seis séculos separam Ovídio de Homero; o poeta latino faz com que cada uma das palavras ou expressões utilizadas na passagem seja cuidadosamente escolhida de modo que, além de comunicar aos leitores acerca do partido poético adotado e da matéria a ser tratada, também aluda a autores, obras e conceitos que considera como centrais na elaboração do poema, permitindo que diferentes camadas de sentido se alternem – e metamorfoseiem –, à medida que se avança na leitura, de modo a abranger natureza complexa da obra, conforme se verá adiante.

In noua, fert animus, dicere, formas mutatas, noua corpora, meis coeptis, nam uos mutastis et illa, adspirate, primaque origine mundi, ad mea tempora, deducite, perpetuum carmen: cada uma destas expressões está carregada de significado, e deve-se creditar somente ao autor – à sua própria *ars* e ao seu *ingenium* –, de que faz parte a disposição lúdica, lograr reunir tanta informação em apenas quatro versos. A seguir,

comentaremos as expressões presentes no proêmio e sua relevância no entendimento da obra.

1.1 *In noua*

É importante salientar que a primeira expressão do proêmio – *in nova* –, implica o rumo à novidade, remetendo ao verbo *innovare*, "innovar". Ela ocupa a posição de maior destaque do poema: a primeira. Esta é posição extremamente importante nos poemas antigos, carregando muito peso, e a expressão aí alocada pelo poeta encerra um significado preciso: que a principal motivação do poema é caminhar no sentido do novo, ou seja, criar novidade – inovar no âmbito poético.

A proposição é sofisticada. O primeiro verso, considerado por si só, já constitui uma construção potencialmente enganadora: parece ser uma unidade sintática completa, levando o leitor a crer que o poeta tenciona falar acerca de formas mudadas, voltado ao novo (Anderson 1993: 108–9), mas é vago. Conforme avança para o segundo verso, porém, o leitor se vê obrigado a reformular seu entendimento inicial: sua interpretação é desfeita pelo autor (o termo *corpora* modifica a construção sintática), que elucida que tratará de formas transformadas em novos corpos, ou seja, discorrerá acerca de transformações físicas. A primeira transformação que o leitor encontrará, portanto, conforme Feldherr, não vem por meio de história narrada no poema, mas embutida em suas próprias estruturas linguísticas. E esta transformação na esfera linguística do texto já sugere que a obra abrange um campo semântico paralelo àquele do universo exterior de suas histórias (Feldherr 2010: 2). Quanto ao equívoco que o leitor é levado logo a corrigir, ele mesmo perceberá, mais adiante na leitura, não constituir mero engano.

A interpretação precipitada do primeiro verso, feita pelo leitor antes de chegar ao segundo, é significativa de duas maneiras: primeiro porque a construção, que originalmente se cria completa, mantém-se nesta sua perfeição apenas por um breve momento, proporcionando ao leitor, logo de saída – ou seja, à leitura do começo do segundo verso –, sua primeira experiência de transformação proporcionada pelo poema. E ela não é acessória, constitui a matéria fundamental do poema, como o autor está a declarar. E em segundo lugar porque, quando o leitor estiver em condição de avaliar todo o poema, perceberá que sua interpretação inicial, que logo após o

primeiro momento pareceu-lhe precipitada, a partir de mais uma revisão acaba por não constituir equívoco algum, mas, sim, tornar a ser acertada⁵.

Só no início do segundo verso, então, o poeta desvenda ao leitor que *nova* qualifica *corpora*, restringindo, como que jocosamente – em instância de *lasciure* –, o alcance da primeira declaração (que o leitor percebe que estava incompleta); porém, isto de modo algum a neutraliza. Sob a aparência de uma simples declaração sobre a matéria de que tratará – discorrer sobre formas transformadas em novos corpos, a matéria ostensiva de *Metamorfoses*, jaz a outra afirmação, de ordem programática: o autor pretende inovar com o gênero.

Logo em seguida, no mesmo segundo verso, com a expressão *et illa*, o leitor será levado a experienciar outra instância análoga de dupla significação, esta relativa ao próprio gênero poético do poema (assunto a ser tratado, em detalhe, adiante).

1.2 *fert animus*: a técnica em lugar da inspiração pelas Musas

A *imitatio* era comumente utilizada pelos escritores antigos, pois conferia diferentes camadas de sentido às suas obras; consistia no estudo e emprego de elementos reconhecidamente característicos do modo ou da matéria de dado poeta, admirado e considerado modelo por um poeta mais novo, de modo a definir sua própria filiação genérica.

Oliva Neto (2006: 163–6) elabora um ilustrativo apanhado sobre os escritos teóricos de autores gregos e latinos acerca da *imitatio* e da *aemulatio*, que informa o quanto esses procedimentos eram valorizados pelos antigos, a começar por Dionísio de Halicarnasso, no século I a.C.. Este escreve, no *Tratado da Imitação*, ser esta uma atividade que, segundo alguns princípios teóricos, refunde um modelo; e que a emulação, por sua vez, consistiria em uma atividade do espírito a movê-lo no sentido da admiração daquilo que lhe parece belo. A *imitatio* a ser almejada não era mera imitação, uma imitação não seletiva e acrítica, nas palavras de Oliva Neto, como aquela que Cícero condenara no tratado *Sobre o Orador* (2. 22.90–92). E Horácio, assim como Cícero, também preceituara a composição mimética, porém exigindo do poeta a praticá-la que, obrigatoriamente, inserisse um aspecto particular seu, uma

⁵ O movimento de interação do autor do poema com as expectativas do leitor foi demonstrado por W. Batstone em seu artigo "On the surface of the *Georgics*", com a técnica denominada por ele como "teoria da reação do leitor". Batstone analisa os cinco primeiros versos das *Geórgicas*, onde Virgílio induz o leitor à uma experiência deste tipo.

qualidade própria, no legado tradicional (ou seja, o legado grego, considerado propriedade de todos); o que pode ser conferido na *Arte Poética*, vv. 131–7 e 268–9; e nas *Epístolas*, 1. 19.12–34. Caso contrário, o poeta não passaria de mero tradutor (*interpres*). Quintiliano, nas *Instituições Oratórias* (10. 2.4–7), haveria de explicitar a insuficiência da imitação banal, elaborando os limites estabelecidos por Horácio e recomendando claramente a necessidade do uso da invenção. Ao final da passagem reitera:

Turpe etiam illud est, contentum esse id consequi quod imiteris. Nam rursus quid erat futurum si nemo plus effecisset eo quem sequebatur?

É torpe estar contente em só perseguir algo para imitar, pois, pergunto outra vez: o que teria acontecido se ninguém tivesse obtido mais do que obtivera aquele que ele imitava? (Trad. por J. A. Oliva Neto)

Postura que haveria de ser reforçada por Pseudo-Longino, no tratado *Sobre o Sublime* (caps. 13 e 14, particularmente 13 §2), onde prescreve a imitação e a emulação para se alcançá-lo: "Qual é e em que consiste o caminho à sublimidade? Na imitação e emulação dos grandes prosistas e poetas do passado" (Oliva Neto 2006: 163–6).

Retornemos à proposição de *Metamorfoses*. Esta anuncia no primeiro verso – tomado isoladamente –, a disposição do poeta à criação da novidade em seu poema, à inovação poética. No segundo verso, é anunciada a matéria ostensiva do poema: falar sobre as formas transformadas em "novos corpos". O termo "formas", nesta afirmação, permite mais de uma interpretação: pode ser interpretado também como "formas poéticas" – a forma elegíaca, cujo metro é o dístico elegíaco; a forma da tragédia cujo metro é o trímetro iâmbico, por exemplo. Neste sentido, o poeta está a comunicar que os dísticos elegíacos que sempre usara – dado que até então compusera somente nesse metro –, seriam transformadas em novos corpos, ou seja, em hexâmetros, fazendo com que seu novo poema resulte em *epos*, poema épico. E que este *epos* será inovador, conforme vimos acima.

Passemos adiante. A ação contida no primeiro verso, porém, diz respeito também ao responsável pela escolha da matéria citada: afirma ser a disposição do poeta, o seu próprio *animus*, ele mesmo, enfim, que conduz a ela – *fert animus*. O poeta está a afirmar que foi ele mesmo quem determinou a matéria do poema. Em vez de pronunciar primeiramente o nome da Musa – dado que se considerava, entre os antigos, que era ela também a responsável pela escolha da matéria a ser tratada –, o poeta afirma sua própria vontade como soberana (como já haviam feito antes dele

outros poetas épicos, entre eles Apolônio de Rodes e Virgílio, conforme veremos adiante).

Para os gregos, da época de Homero ao período imperial tardio, o poeta recebia sua inspiração das Musas, ou de algum outro deus (por exemplo, Apolo ou Dioniso) a quem ele atribuía a responsabilidade pelo *enthousiasmós*, que permitia cantar conforme desejasse⁶; consequentemente, era prática muito difundida entre os poetas fazer uma apóstrofe a estas fontes divinas da inspiração logo no início de suas obras, ou mesmo clamar que haviam sido investidos da função de poetas por elas (como no caso de Hesíodo). (Fantuzzi 2004: 1)

As Musas eram deusas – e não imortais de importância secundária – por sua linhagem e porque habitavam o Olimpo. Conforme consta na *Teogonia* (vv. 53–63) as Musas – nove – foram geradas pela união de Zeus com Mnemósine, no decorrer de nove noites seguidas. Eram denominadas deusas desde as fontes mais antigas, como Homero, que se dirigia a uma apenas, mas sabia existirem outras. A *Iliada* (2.594–600) traz a história de Tâmiris, aedo da Trácia, que desafiara as Musas ao vangloriar-se de vencer um concurso mesmo sem a sua ajuda; foi por elas muito punido e privado de sua habilidade. Assim, a atitude delas para com os humanos não difere da dos outros deuses, que não hesitavam em destruir quem ousasse usurpar o seu lugar. Homero invoca a deusa como autoridade no proêmio da *Iliada*, início da tradição poética greco-romana:

μηνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος 1
οὐλομένην, ἣ μυρὶ' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσί τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή, 5
ἔξ οὔ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς. (*Il.*, 1. 1–7)

Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida
(mortífera!, que tantas dores trouxe aos Aqueus
e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades,
ficando seus corpos como presas para cães e aves

⁶ *Enthousiasmós*, do grego, derivado de *en*, *teós*, e *ousía*, significando "possuído pela essência de um deus", era termo usado pelos gregos para manifestações de posseção divina, seja por Apolo (caso das pitonizas), ou por Dioniso (caso das bacantes). A noção de que a inspiração dos poetas é uma forma de entusiasmo é de Sócrates, consta no diálogo *Fedro*, de Platão. Nele estão identificadas quatro tipos de loucura: profética, ritual, poética e erótica. A formulação data do período arcaico grego, quando os limites entre êxtase religioso, embriaguez, profecia mística e criação poética eram tênues, quando não inexistentes.

de rapina, enquanto se cumpria a vontade de Zeus)
desde o momento em que primeiro se desentenderam
o Atrida, soberano dos homens, e o divino Aquiles ⁷.

A invocação da Musa no proêmio da *Odisseia*, comparece logo no primeiro verso do proêmio e no último:

ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν:
πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω,
πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὃν κατὰ θυμόν,
ἀρνύμενος ἥν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων. 5
ἄλλ' οὐδ' ὥς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ:
αὐτῶν γὰρ σφετέρῃσιν ἀτασθαλίῃσιν ὄλοντο,
νήπιοι, οἳ κατὰ βοῦς Ὑπερίονος Ἠελίοιο
ἦσθιον: αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἥμαρ.
τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπὲ καὶ ἡμῖν. 10
(*Od.* 1.1–10)

Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou,
depois que de Troia destruiu a cidadela sagrada.
Muitos foram os povos cujas cidades observou,
cujos espíritos conheceu; e foram muitos no mar
os sofrimentos por que passou para salvar a vida,
para conseguir o retorno dos companheiros a suas casas.
Mas a eles, embora o quisesse, não logrou salvar.
Não, pereceram devido à sua loucura,
insensatos, que devoraram o gado sagrado de Hiperión,
o Sol – e assim lhes negou o deus o dia do retorno.
Destas coisas fala-nos agora, ó deusa, filha de Zeus.

A invocação das Musas no "Catálogo das Naus" (*Iliada* 2) ilustra-lhes a sabedoria.

ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι:
ὕμεις γὰρ θεαὶ ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα,
ἡμεῖς δὲ κλέος οἷον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν:
οἳ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοῖρανοι ἦσαν: (*Il.* 2.484–7)

Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas
– pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis,
ao passo que a nós chega apenas a fama e nada sabemos –
quem foram os comandantes dos Dânaos e seus reis.

⁷ Todas as traduções de Homero neste trabalho são de autoria de Frederico Lourenço, a menos quando especificado.

Segundo Hardie (2002: 3–4), as palavras fixadas na página substituem a imediata porém passageira presença da palavra falada, e as palavras, tanto as escritas como as faladas, geram para o leitor uma ilusão de mundo, real ou fictício. Elas comunicam a presença de um autor ausente ou falecido, sendo que o uso da linguagem para superar a perda da presença já era presumido na cultura oral.

Hardie afirma que as Musas eram consideradas como garantidoras das tradições orais, por estarem sempre presentes, de modo a enxergar tudo o que acontece: presentes sempre, e em todo lugar, eram invocadas para se apresentar ao poeta no momento da composição; Musas e poeta eram consideradas responsáveis por garantir a presença ao receptor, transformando o que seria uma memória do passado em experiência de estar presente àquela ocasião (Hardie 2002: 3–4).

No poema de Hesíodo *Trabalhos e Dias*, o breve vocativo às Musas comparece, porém, na primeira posição (seguido de invocação mais longa a Zeus):

μοῦσαι Πιερίηθεν ἀοιδῆσιν κλείουσαι 1
δεῦτε, Δί' ἐννέπετε, σφέτερον πατέρ' ὑμνείουσαι:

Musas da Piéria, que com cantos gloriais,
vinde! Dizei Zeus, hineando vosso pai,⁸

Na *Teogonia*, poema sobre o nascimento dos deuses e do mundo, um hino às Musas corresponde ao proêmio, e *Mousáon* (Musas) é também a primeira palavra que comparece:

μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰεῖδεν,
Pelas Musas heliconíades comecemos a cantar⁹

O hino compõem-se de uma passagem de cento e três versos (que pode ser dividida em duas partes) glorificando as Musas, mais a invocação, com doze versos. Após o primeiro verso, que estabelece com clareza a primazia das Musas para o seu canto, o poeta versa sobre sua morada, no Monte Hélicon, e sobre seus costumes, e de como elas celebram com seu canto os vários deuses. O trecho a seguir, que compreende os versos 22–34, forma, segundo André Malta, a chamada "Epifania das Musas":

⁸ Trad. de Luiz Otávio Mantovaneli.

⁹ A tradução de JAA Torrano.

αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδὴν,
 ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὑπο ζαθέοιο.
 τόνδε δέ με πρῶτιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,
 Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο: 25
 ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,
 ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
 ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρῦσασθαι.
 ὥς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτιέπειαι:
 καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθιλέος ὄζον 30
 δρέψασαι, θηητόν: ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν
 θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα.
 καί μ' ἐκέλονθ' ὕμνεϊν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,
 σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀεΐδειν.
 ἀλλὰ τί ἦ μοι ταῦτα περὶ δρυὶν ἢ περὶ πέτρων; (Teog. 22–35)

Elas certa vez a Hesíodo o belo canto ensinaram,
 ao pastorear as ovelhas no sopé do sagrado Hélicon.
 Primeiramente esta fala as deusas me dirigiram,
 as Musas Olímpias, jovens do porta-égide Zeus: 25
 "Pastores do campo, vis vergonhas, não mais que estômagos:
 sabemos muita mentira dizer semelhante aos fatos
 e sabemos, se queremos, verdades enunciar".
 Assim disseram as jovens do grande Zeus, concertantes.
 E a mim deram um cetro (de um loureiro em flor, o ramo 30
 que apanharam, espantoso), e em mim inspiraram voz
 sublime – para que eu glorifique o que será e foi –,
 mandando entoar a ditosa raça dos que sempre são,
 mas em primeiro e por último cantar sempre a elas próprias.
 Mas por que a mim isso – à roda sim do carvalho ou da rocha?¹⁰

O poeta narra como as Musas dotaram o poeta com o belo canto, e a fala das deusas é reproduzida diretamente. A passagem enuncia o desprezo divino destas pelos "Pastores do campo, vis vergonhas, não mais que estômagos", acrescido de um detalhe revelador: de que não lhes importa se a poesia que inspiram seja ou não verdadeira (vv. 26–8). Segundo Malta, a descrição do encontro entre as Musas, as divindades da linguagem cantada e ritmada, e o seu poeta eleito, é, provavelmente, a única passagem – da literatura grega –, a chegar até nós, em que as deusas *falam*, em que têm um discurso próprio. E a novidade consiste no fato de que, no caso, como são as Musas, "*os próprios poemas já se identificarem com suas falas*." (Malta 2012: 27). Ovídio, que, conforme se verá, toma Hesíodo como modelo, levará este aspecto às

¹⁰ Trad. de André Malta.

últimas consequências no mito (*Met.* 5.294–678) que narra o encontro de Minerva com as Musas (comentado adiante, item 3).

A invocação às Musas no proêmio da *Teogonia*, é testemunho da confiança dos poetas antigos no poder das deusas:

χαίρετε, τέκνα Διός, δότε δ' ἡμερόεσσιν ἀοιδήν.
κλείετε δ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἐόντων, 105
οἱ Γῆς τ' ἐξεγένοντο καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόεντος,
Νυκτός τε δνοφερῆς, οὗς θ' ἄλμυρός ἔτρεφε Πόντος.
εἶπατε δ', ὥς τὰ πρῶτα θεοὶ καὶ γαῖα γένοντο
καὶ ποταμοὶ καὶ πόντος ἀπείριτος, οἶδματι θυίων,
ἄστρα τε λαμπετόωντα καὶ οὐρανὸς εὐρύς ὑπερθεῖν 110
οἳ τ' ἐκ τῶν ἐγένοντο θεοί, δωτῆρες ἑάων
ὥς τ' ἄφενος δάσσαντο καὶ ὥς τιμὰς διέλοντο
ἥδ' ἐκαὶ ὥς τὰ πρῶτα πολύπτυχον ἔσχον Ὀλυμπον.
ταῦτά μοι ἔσπετε Μοῦσαι, Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσιν
ἔξ ἀρχῆς, καὶ εἶπαθ', ὅ τι πρῶτον γένετ' αὐτῶν. (*Teog.* 104–15).

Alegrai, filhas de Zeus, **dai** ardente canto,
gloriai o sagrado ser dos imortais sempre vivos, 105
os que nasceram da Terra e do Céu constelado,
os da noite trevosa, os que o salgado Mar criou.
Dizei como no começo Deuses e Terra nasceram,
os Rios, o Mar infinito impetuoso de ondas,
os Astros brilhantes e o Céu amplo em cima. 110
Os deles nascidos deuses doadores de bens,
como dividiam a opulência e repartiram as honras
e como no começo tiveram o rugoso Olimpo.
Dizei-me isto, Musas que tendes o palácio olímpio,
dês o começo e quem dentre eles primeiro nasceu¹¹. 115

Para os antigos, eram elas que passavam o dom e a matéria do canto ao poeta, que lhes servia de veículo.

Torrano (2001: 21) busca expressar a atitude dos poetas antigos em relação a elas:

A primeira palavra que se pronuncia neste canto sobre o nascimento dos Deuses e do mundo é *Musas*, no gentivo plural. Por que esta palavra e não outra? Dentro da perspectiva da experiência arcaica da linguagem, por outra palavra qualquer o canto não poderia começar, não se poderia fazer canto, ter a força de trazer consigo os seres e os âmbitos em que são. É preciso que o primeiro nome das Musas se pronuncie e as Musas se apresentem como a numinosa força que são das palavras cantadas, para que o canto se dê em seu encanto. O nome das Musas é o próprio ser das Musas, porque as Musas se pronunciavam quando o nome delas se apresenta em seu ser, porque quando as Musas se apresentam em seu ser, o ser-nome delas se pronuncia. (...)

(...) A exortação "pelas Musas comecemos a cantar" diz também que tenhamos nelas o princípio por que nos deixar guiar e exprime ainda a vontade de que seja pela força delas que se cante.

¹¹ Trad. de JAA Torrano. Os grifos, quando houver, são da autora.

Não é nem a voz nem a habilidade humana do cantor que imprimirá sentido e força, direção e presença ao canto, mas é a própria força e presença das Musas que gera e dirige o nosso canto.

O procedimento grego de invocar as Musas ou outros deuses, atravessa o período clássico e adentra o helenístico. Nas *Argonáuticas*, Apolônio de Rodes invoca as deusas em várias passagens (1.22; 3.1–5; 4.1–5, 552–56, 1381–92; cf. 4. 984). No próêmio do primeiro livro, o autor se dirige primeiramente a Apolo; nota-se uma mudança marcante na atitude do poeta, que se coloca enquanto sujeito, em primeira pessoa, duas vezes (vv. 2 e 7):

ἀρχόμενος σέο, Φοῖβε, παλαιγενέων κλέα φωτῶν
μνήσομαι, οἳ Πόντοιο κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρας
Κυανέας βασιλῆος ἐφημοσύνη Πελῖας
χρύσειον μετὰ κῶας ἐύζυγον ἤλασαν Ἀργῶ. (Arg. 1. 1–4)

Começando por ti, Febo, as glórias dos homens antes nascidos
eu lembrarei, os quais, pela boca do Ponto e através das Pedras
Cianéias, por ordem do rei Pélias,
ao áureo toão impeliram a bem construída Argo¹².

No verso inicial, a partir de Apolo, o poeta – ele próprio, sublinha –, relembrará as glórias dos homens de um passado distante¹³ e, desta forma, anuncia o gênero do poema. Segue, então, breve apanhado acerca do oráculo a Pélias, o que dá o motivo para a expedição (os versos 2–4 passam a descrever a matéria). Segundo Fantuzzi, só mais adiante o poeta se dirige às Musas para que elas *interpretem* – ou mesmo inspirem – o canto do poeta; enfatizando com este ordenamento a consciência de seu papel na autoria do poema em detrimento do papel da tradição (F. /Hunter 2004: 91).

νῆα μὲν οὖν οἱ πρόσθεν ἐπικλείουσιν ἀοιδοὶ
Ἄργον Ἀθηναίης καμέειν ὑποθημοσύνησιν.
νῦν δ' ἄν ἐγὼ γενεήν τε καὶ οὔνομα μυθησαίμην
ἡρώων, δολιχῆς τε πόρους ἄλός, ὅσσα τ' ἔρεξαν
πλαζόμενοι: Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς.

A nau os aedos de outrora ainda gloriam,
feita por Argos, sob os conselhos de Atena.

¹² A tradução das *Argonáuticas* é de F. Rodrigues Jr.

¹³ Ao apontar para a distância temporal existente entre seu tempo e o de seus personagens, Apolônio enfatiza sua própria distância em relação aos argonautas e a todas as figuras da idade heroica. A distância demarcada (cujas sementes se encontram em Homero) desses personagens é manifestação de um posicionamento genérico consciente, característica importante de toda épica greco-latina pós-homérica remanescente (Fantuzzi/Hunter 2004: 92).

Mas **eu** agora **narrarei** a estirpe e o nome
dos heróis, os caminhos do longo mar e o que realizaram
vagueando. Que as Musas sejam as intérpretes deste canto. (Arg. 1.18–22)

Segundo Green (1997: 21), a frase de abertura do poema (vv. 1–4 supracitados) é característica do começo de um hino ou invocação divina (de que aponta como exemplo o *H.h.* 32. 18–19, entre outros). Ela é apropriada, porquanto fora um oráculo de Apolo o que dera início à busca pelo Velocino de Ouro e, sendo assim, segue que Apolo é a origem da obra; mas também acusa um resoluto e característico desvio da postura do aedo anônimo, que convida a deusa ou Musa para cantar ou contar a narrativa por meio dele, em direção à asserção protagonoreana (*homo mensura*) do poeta como responsável – de início, com alguma assistência divina mas, mais tarde, apenas por si mesmo –, pelo trabalho que apresenta e, portanto, com direito a todo o crédito (Green 1997: 201).

E Apolônio pretende celebrar, não os feitos de heróis (*andrôn*), mas de mortais comuns (*photón*), o que caracteriza certo rebaixamento da matéria. Sua épica, composta com a firme intenção de ser não-homérica, constantemente evoca versos de Homero, ecoando e variando-os e, por criar cenas e personagens baseados nele, faz da épica homérica o pano de fundo frente a que seu *epos* – acentuadamente menos épico, e, desta maneira, inovador – sobressai.

Ao fim da passagem supracitada (1. 18–22), Apolônio invoca as Musas para que sejam as intérpretes – *hypophetores* – de seu canto; o termo é capcioso e, segundo Hunter (1993: 125), não traduz meramente "intérpretes" ou "insinuadoras", mas "inspiradoras", mesmo, em toda plenitude poética do termo. O comentário de Beye (1982: 15), no entanto, se mostra arguto: o que Apolônio haveria de narrar seria a verdade divina, bruta; as Musas se encarregariam de transformá-la em arte, tornando-a inteligível.

No início do livro 3 (vv. 1–5), a invocação a Érato, Musa da poesia erótica, abrange prospectivamente os livros 3 e 4, marcando, assim, a divisão central do poema (Hunter 1989: 95) – (embora o livro 4 também contenha invocação que remete a Homero). Também mira a tentativa de conquistar o velocino na Cólquida, da mesma maneira que os livros 1 e 2 cobrem o início da viagem e o livro 4 o retorno. O poeta conclama que Érato, Musa associada ao erótico (cf. Plat. *Phaidr.* 259c–d), conte ao poeta como se desenrolará o episódio (em que a paixão de Medeia é o tema central e possibilita a Jasão levar o velocino de volta à Tessália) e que afiance sua narrativa.

Apolônio exalta Erato, comparando seus dons aos de Vênus.

Segundo Zanker (1979: 71), a introdução do amor como um dos principais determinantes do poema foi uma inovação de Apolônio, fato a ser enfaticamente assinalado, dada a importância conferida ao afeto no *epos* ovidiano. O tema, porém, é controverso: tanto sua tese de que o amor é o tema central da épica como a crença de que os livros 3 e 4 têm como tema central as mulheres, em detrimento dos homens, protagonistas nos livros 1 e 2, são pouco convincentes segundo alguns (por exemplo Green 2007: 252). Segundo Hunter (1989: 95), Apolônio também explora uma associação tradicional entre *éros* e criação poética.

Os dois primeiros versos do livro 4 das *Argonáuticas* ecoam os inícios, respectivamente, da *Iliada* e da *Odisseia*, por invocar deusa e Musa. O poeta invoca a ajuda de uma Musa (vv. 1–5), que não nomeia: pede sua ajuda para narrar os tormentos e planos de Medéia, tarefa de que se julga incapaz. Segundo Green, nenhuma das explicações é heroica – a elocução é definitivamente calimaquiana, e não homérica (1997: 292), pois as alternativas espelham por demais dilemas femininos – característica que também se fará presente nas *Metamorfoses*.

Nos versos 1381–92, o autor reafirma que a história pertence às Musas, e que canta em obediência a elas, delegando-lhes a responsabilidade pelos acontecimentos que elas lhe teriam transmitido como verdade, ao narrar como os Argonautas carregaram seu navio e equipagem nos ombros, por sobre as dunas do deserto da Líbia em doze dias. O motivo desta declaração, para Green (1997: 344), é a absoluta implausibilidade do bem documentado episódio (Píndaro, nas *Píticas* 4.25–27, concorda no número de dias), ciente de que sua audiência não tardaria a evocar como as Musas se gabaram para Hesíodo de contar mentiras símeis aos fatos – atitude que Ovídio emulará em diversas passagens a ser comentadas adiante¹⁴.

Jovens e belas, as Musas, no período arcaico grego, eram veneradas e invocadas nos poemas; paulatinamente, do período clássico ao helenístico, passam a ser apenas invocadas, uma prática que, aos poucos, se transforma em convenção. Ao tempo da épica latina, de objeto de veneração passam a tópica, conforme veremos.

Calímaco, no seu extenso *élegos* etiológico em quatro livros, os *Áitia*, recorre às Musas de modo diverso. Na passagem que abre o poema conhecida como "O Sonho" – *Somnium* – o poeta apresenta a si próprio encontrando as Musas no monte

¹⁴ Notadamente no episódio de Minerva com as Musas e no mito de Orfeu.

Hélicon, e delas recebendo instruções, exatamente como acontece com Hesíodo no início da *Teogonia* (vv. 22 – 34, citados à p. 13). Os quatro livros são organizados¹⁵ pelo sonho hesiódico, o qual desaparece nos dois últimos mas retorna no fragmento 112, denominado "Epílogo". Nos livros 1 e 2, muitos, ou mesmo todos os esclarecimentos etiológicos são feitos a partir de respostas dadas pelas Musas a perguntas que o poeta lhes faz. Segundo Fantuzzi, a forma da instrução agora é totalmente diferente daquela presente na épica tradicional: em vez de se retirar de cena e permanecer apenas como figuras de fundo após inspirarem o poeta com o dom do canto, as Musas agora ficam a responder às questões que o próprio poeta vai lhes colocando. Nos livros 3 e 4¹⁶ Calímaco parece não mais usar o diálogo com as Musas como expediente para estruturar a obra; em vez disso, *áitia* individuais, de extensão variável, seguem-se uns aos outros sem passagens de transição, e a presença constante das Musas dá lugar ao próprio poeta e a uma variedade de diferentes narradores – um poeta há muito falecido, fr. 64; um cacho de cabelo, fr. 110; um muro falante, fr. 97.

De inúmeras maneiras Calímaco estabelece Hesíodo como seu modelo poético, embora seu metro seja diferente – compõe em dísticos elegíacos. O poema termina com uma invocação às Graças (que, não por acaso, estão junto das Musas no poema de Hesíodo), que pode ser interpretada como um desejo, do próprio poeta, de que elas passassem as mãos untadas com óleo sobre suas elegias, a fim de que perdurassem por muitos anos (Calímaco fr. 9.13–14 M.).

No decorrer do período helenístico, segundo Fantuzzi (2004: 1), percebe-se que surge outra figura nos poemas, ao lado dos deuses, para afiançar a origem da obra: comparece a figura do antecessor ilustre a ensinar ao poeta novato, instruí-lo como proceder para construir a obra de que se encarregou ou verificar e ratificar a propriedade do método seguido pelo iniciante.

Na prática, ao combinar as duas séries de figuras – as Musas e os mestres, ou modelos, poéticos –, é como se os poetas helenísticos houvessem convertido em vantagem para si a distinção entre inspiração pelas divindades poéticas, por um lado, e a primazia da técnica ou engenho, *techné* por um outro; as duas agora formavam uma unidade poderosa, não mais um par de possibilidades opostas.

(Fantuzzi/Hunter 2004:1).

¹⁵ A organização interna da obra tem sido fonte de muita controvérsia e há muito que não poderá ser conhecido a menos que apareçam novos textos.

¹⁶ Convém acrescentar que muitas razões embasam a tese de que estes livros, mais o epílogo, foram acrescentados aos dois primeiros livros originais (escritos na juventude do poeta) muito mais tarde.

E este aspecto pode ser percebido com clareza nos poetas latinos. Segundo Boyle, a partir do traslado do primeiro canto da *Odisseia* para o latim, feito por Lívio Andronico, a épica latina distinguiu-se por constituir um gênero de caráter "palimpséstico", pois muito do seu significado e importância provinha de sua relação com outros textos e de sua re-escritura – textos especialmente gregos mas, à medida que a literatura se desenvolvia, latinos também. Da mesma forma como acontecia na arquitetura, na escultura, na pintura, e também na esfera social e política, a poesia latina, particularmente a épica, criava formas que *reformavam* incessantemente realizações anteriores. Ênio foi personagem notável neste aspecto: o seu uso, talvez extenso, nos *Anais*, não apenas das obras de Homero, Hesíodo e Calímaco, mas também daquelas de seus predecessores Lívio Andronico e Gneu Névio, forjou o modelo para seus sucessores, proporcionando à épica dos grandes poetas latinos uma profundidade, derivada destes processos alusivos, que fazia com que seus poemas chegassem a rivalizar, em termos de interesse, com aqueles gregos que re-escreviam. Virgílio constitui o caso mais paradigmático, pois estabeleceu o padrão para os poetas épicos do período imperial – e cuja influência se percebe até a época renacentista –, ao explorar as propriedades semânticas da alusividade (Boyle 1993: 1–2).

Quinto Ênio foi o primeiro poeta a transpor o hexâmetro, metro de origem grega, para a língua latina; para tanto, importou várias regras quanto à locação das unidades rítmicas dentre os seis pés do verso e um complexo sistema de cesuras, outras discontinuidades e pausas a serem alocadas em lugares fixos no interior do verso; desta maneira, seu verso tendia regularmente ao padrão regular (os primeiros quatro pés podendo ser dátilos ou espondeus; o quinto, de regra dátilo, seguido por um espondeu ou troqueu¹⁷ no último pé) com ênfase na regularidade final do verso.

Com os *Anais*, poema que narra e celebra os feitos de grandes personagens – trata da história do povo romano desde a queda de Troia até a tomada de Ambrácia, e do retorno triunfal de Marco Fúlvio Nobílior –, Ênio ambicionava superar o poema em versos saturninos de Gneu Névio sobre a guerra contra Cartago (264–241 a.C.), *Carmen Belli Poenici*.

No prólogo da obra, o poeta deixa explícita a dependência do modelo grego, sobretudo homérico, o que é facilmente identificável na elocução e na escolha métrica. Ênio narra como a "sombra" de Homero havia lhe aparecido e relatado que sua

¹⁷ Ainda que, ao que tudo indica, o troqueu, com a pausa de final de verso, se transformasse em espondeu.

alma, após outras encarnações, transmigrara para o seu próprio corpo – episódio claramente baseado na descrição do sonho que Calímaco apresenta nos *Áitia*. Segundo Vasconcellos, o poeta já está a lançar mão do processo alusivo, a ser explorado com mais consistência por Virgílio, na *Eneida*. Adianta que se encontram em germe nos *Anais* – uma vez que constituem os primórdios da poesia latina –, "as sutilezas alusivas que serão multiplicadas – e refinadas – por poetas das gerações seguintes, especialmente por Virgílio" (Vasconcellos 2001: 17). E, depois, Ovídio.

Segundo Natividade (2009: 16), Ênio tinha como modelo a épica homérica mas, como obra de temática histórica, seu poema aproxima-se da épica alexandrina por narrar, em muitos casos, feitos históricos contemporâneos. O poema resultante, contudo, de narração contínua em ordem cronológica, acaba por distanciar-se da épica homérica e também da calimaquiana, por ser muito longo.

O seguinte verso, que figura como o primeiro fragmento do primeiro livro dos *Anais*, constitui uma invocação às Musas:

Frag. 1. *Musae, quae pedibus pulsatis magnum Olumpum*
Musas, que com os pés fazeis vibrar o grandioso Olimpo¹⁸

Este verso é considerado como o primeiro por certas indicações restantes. O nascimento das Musas, segundo Natividade, haveria se dado após a vitória dos deuses na guerra contra os Titãs, pelo desejo da criação de cantoras para aqueles feitos. Em dias de festa no Olimpo, cantavam e dançavam ao som da lira de Apolo, seu protetor – daí um de seus epítetos, *Musagetes*, "o que conduz as Musas" –, fazendo vibrar a morada divina (Natividade 2009: 16).

Ainda conforme Natividade, a expressão *magnum Olumpum* (do fragmento acima) é homérica (cf., e.g., *Il.*, 1. 530), e prefigura o sonho do poeta Ênio com Homero a ser narrado no poema e, assim, a afiliação literária de Ênio – Homero é seu modelo –, que pode ser discernida nos fragmentos 2–8. Outros críticos, pelo fato de as Musas se apresentarem no verso como dançarinas, veem no fragmento uma filiação eniana ao proêmio de Hesíodo (cf. *Teogonia*, vv. 1–8), no qual são apresentadas a dançar "em volta da fonte violácea com pés suaves" (vv. 3–4), e a fazerem "coros

¹⁸ Tradução de Everton Natividade

belos ardentes no ápice do Hélicon", irrompendo com os pés¹⁹ (Natividade 2009: 17). A palavra *Musae* em primeira posição no verso também o corrobora. Enfim, a referência de Ênio à dança das Musas suscita muitas interpretações²⁰.

Homero comparece em um verso do fragmento 3 que termina com a palavra *poeta*; o termo adquire em Ênio um significado especial, uma vez que este cultuava a poesia trabalhada, afiliada à grega, em oposição aos versos dos vates favorecidos pelas Camenas. No sonho de Ênio, depois de declarar ser ele a sua reencarnação, Homero faz uma breve exposição filosófica, recorda-se de ter já reencarnado na forma de um pavão, e profetiza o sucesso dos temas e do poema que Ênio vai cantar (Natividade 2009: 19).

Após o sonho, Ênio parte para narrar as aventuras de Eneias, a partir da queda de Troia, mencionando sua linhagem e incluindo um diálogo entre o herói e Vênus, sua mãe. Conforme Natividade, ao iniciar sua narrativa pela queda de Troia, Ênio fixa o ponto de partida de seu *epos* na cena final do poema homérico, fazendo de seus versos a continuação da *Iliada*, de cujo autor se propõe ser a reencarnação (2009: 22). Continuação que será retomada e desenvolvida por Virgílio na *Eneida*.

Ênio produziu algo novo também por ter sido o primeiro entre os poetas romanos arcaicos – Gneu Nêvio, Lívio Andronico e ele mesmo – a utilizar o termo *Musae* para referir as deusas inspiradoras do canto poético. Lívio Andronico (c. 280–c. 200), em sua tradução da *Odisseia* para o latim, invocara: *virum mihi Camena insece uersutum* ("Canta-me Camena, o varão artificioso"), transpondo as musas gregas para as entidades designadas Camenas, ninfas do canto profético, divindades tipicamente itálicas, silvestres e rústicas. E Nêvio, no fragmento *nouem Iouis concordēs filiae sorores* ("nove filhas de Júpiter, irmãs concordes"), também parece identificá-las com as Camenas, o que é possível inferir (Skutsch, 1968: 18) com base no seu epitáfio: *Immortales mortales si foret fas flere / Flerent diuāe Camenae*

¹⁹ Em tradução de JAA Torrano.

²⁰ Natividade (2007: 17–18) acrescenta que Bettini (1979: 105–110), no texto intitulado "A dança das Musas", apresenta uma interpretação instigante para a operação eniana. Para ele, não se trata de ter o poeta pensado antes em um ou outro autor para estabelecer qual traço distintivo da figura mítica adotar na construção da sua poesia. Pensando na dança sacra do *tripudium*, praticada pelos Sális e pelos Irmãos Arvais (cf. com. ao fr. 62), compara a descrição da dança das Musas enianas à das virgens que entoaram o Hino a Juno escrito por Lívio Andronico no ano de 207 a.C. (cf. com. ao fr. 169), segundo Tito Lívio (XXVII, 37, 14). Assim, as Musas dançam, em Ênio, segundo os ritmos, ritos e movimentos de uma dança sagrada romana, da mesma forma que as virgens do Hino a Juno: "trata-se de uma apropriação cultural, com a inserção de um traço grego — oportunamente modificado — no sistema constituído da cultura romana" (Bettini, *ibid.*: 109)". (Natividade, 2009: 17–8)

Naevium poetam (Se aos imortais fosse lícito chorar mortais, as divinas Camenas chorariam o poeta Nêvio). Ainda segundo Skutsch (*ibid.*, p. 144), por ser o primeiro a utilizar o nome *Musa*, Ênio estaria expressando a sua intenção de conformar a poesia romana mais cuidadosamente aos moldes gregos (Natividade 2009: 16–7).

Lucrécio, logo nos primeiros versos do proêmio de seu *epos* didático *De rerum natura*, louva Vênus como *Aeneadum genetrix*:

Aeneadum genetrix, hominum diuomque uoluptas, 1
alma Venus, caeli subter labentia signa
quae mare nauigerum, quae terras frugiferentis,
concelebras, per te quoniam genus omne animantum
concipitur uisitque exortum lumina solis. 5

Genetrix dos descendentes de Eneias, prazer dos homens e deuses, ó Vênus nutriz, que sob as lábeis constelações do céu, enches de vida o mar que porta as embarcações, as terras produtoras de frutos; por ti, cada uma das espécies de seres vivos é concebida e, nascida, dirige os olhos para a luz do sol.

E descreve a deusa como a força de vida de toda a natureza. Nos versos 21–8, o poeta roga a Vênus que inspire seu poema, pois somente ela é responsável por tornar as coisas deleitáveis, e porque Mêmio (amigo a quem dedica o poema) sempre fora um favorito seu. Nos versos 29–43 roga que a deusa interceda junto a Marte, de modo a trazer a paz à república romana.

Segundo Sedley, o aspecto mais intrigante do proêmio está nesta primeira parte (vv. 1–43). Como podia Lucrécio, um epicurista, louvar Vênus como força controladora da natureza e suplicar para que esta interviesse nos assuntos humanos, uma vez que, para os epicuristas, os deuses decididamente não intervinham de modo algum nesses assuntos? Algo que o próprio Lucrécio, paradoxalmente, procede imediatamente a defender no poema. Sedley garante ser possível afirmar, sem exagero, que Lucrécio passa o restante do poema procurando desdizer o que declarara nos primeiros quarenta e três versos. A explicação para isso, segundo Sedley, é que Lucrécio está a emular Empédocles em seu proêmio e, evidentemente, não pelo seu conteúdo filosófico, mas como um antecedente, ou modelo, poético que admira (fato a ser abordado adiante, ao comentar o mito de Pitágoras) (Sedley 2007: 76).

A invocação à Musa comparece também na *Eneida* (1.8–11), de Virgílio. Os eventos nela descritos formam uma continuação da *Ilíada* e, retomando Ênio, são contemporâneos da errância de Ulisses relatada na *Odisseia*; retomam também

Apolônio²¹. Os poetas do período ocupavam-se bastante de temas ligados a Roma, porém não havia ainda, entre os latinos, quem se comparasse a Homero. Augusto e o estado romano careciam de uma épica nova, em grande escala, e Virgílio preencheu a lacuna – a *Eneida* não era apenas mais um poema sobre um herói e seus feitos, mas continha um propósito político bem definido: glorificar a cidade de Roma e seu destino imperial.

Segundo Quinn (1968: 293), é precisamente porque o objetivo da *Eneida* não era ser apenas mais uma épica heroica, que Virgílio esforçou-se por enfatizar sua aderência à forma homérica. Quinn também chama atenção para a postura crítica de Virgílio, referente ao que chama de "impulso heroico" – aspecto, segundo ele, recorrente no poema.

O proêmio da *Eneida* – composto pela proposição (primeiros sete versos) a sintetizar o trecho e, pela invocação à Musa (quadra restante), separada da proposição (ao contrário dos proêmios homéricos) –, obedece à convenção épica e alude aos proêmios homéricos (além de conter modificações provenientes da épica helenística):

Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris 1
Italiam, fato profugus, Lauinaque uenit
litora – multum ille et terris jactatus et alto,
ui superum, saevae memorem Iunonis ob iram;
multa quoque et bello passus, dum conderet urbem,
inferretque deos Latio: genus unde Latinum,
Albanique patres, atque altae moenia Romae. 7
Musa, mihi causas memora, quo lumine laeso,
quidue dolens regina deum tot uolvere casus
insignem pietate uirum, tot adire labores,
impulerit. tantaene animis coelestibus irae! 11
 (En. 1.1–7)

Armas canto e o varão que, êxul de Troia
 Primeiro os fados prófugo aportaram
 Na Hespérica Lavino. Em mar e em terra
 Muito o encontrou violenta mão suprema,
 E o lembrado rancor da seva Juno;
 Muito em guerras sofreu, na Ausônia quando
 Funda a cidade e lhe introduz os deuses:
 Onde a nação Latina e Albanos padres
 E os muros vêm da sublimada Roma.
 Musa, as causas me aponta, o ofensa nume,
 Ou por que mágoa a soberana déia
 Compeliu na piedade o herói famoso
 A lances tais passar, volver tais casos.
 Pois tantas iras em celestes peitos!²²

Segundo Vasconcellos, a proposição da *Eneida* evoca claramente aquela da *Odisseia* (reproduzida à pág. 16), porém remete-se também ao proêmio da *Ilíada* (p. 15) e à terceira maior obra-modelo, as *Argonáuticas*.

²¹ Na obra poética de Apolônio constam poemas hexamétricos sobre a fundação de cidades (de que restam apenas fragmentos), explorando-lhes o passado mítico – destarte mantém paralelo com a obra de Calímaco (vide *Aitia* 2, sobre a origem da Sicília).

²² Trad. de M. Odorico Mendes.

Em relação à *Odisseia*, são vários os pontos em comum: termos e um tropo se repetem sendo que Virgílio parece às vezes traduzir os versos homéricos, reproduzindo-lhes inclusive o andamento sintático. As semelhanças, porém, fazem mais ressaltar as diferenças de sentido: Odisseu inicia sua viagem errante *depois* de ter ajudado a destruir a cidade de Troia e seu povo, ao passo que Eneias, *profugus*, deixa a cidade arrasada comandado pelo destino, e viaja para fundar e construir uma cidade nova, a futura Roma, conduzindo os enéadas, os últimos representantes dos troianos e ancestrais do futuro povo romano. É por meio deste paralelismo que Virgílio torna claras as diferenças entre os dois heróis: Eneias é um fundador, e sua viagem, comandada pelo destino, tem um objetivo nobre. Note-se como o nome de Roma ocupa lugar importante e significativo na proposição – o último, final –, uma vez que constitui o fim último da errância de Eneias (Vasconcellos 2001: 112–15).

Ainda segundo Vasconcellos, Virgílio estabelece no início da proposição as duas partes que compõem seu *epos*:

arma uirumque cano

reproduzindo logo no primeiro hemistíquio do primeiro verso, a estrutura bipartida da obra. Por *arma*, Virgílio refere-se metonimicamente à chamada parte iliádica da *Eneida*, os combates travados por Eneias no Lácio para fundar a cidade (livros 7–12); e por *virum* à odissíaca, a errância do herói até chegar à Itália, enfrentando a ira de Juno (livros 1–6). A seguir (vv. 1–4) apresenta a síntese da primeira parte, para depois (vv. 5–7) versar sobre a segunda, fazendo uma síntese das batalhas e indicando sua finalidade: a construção de uma cidade e a introdução nesta dos deuses troianos, possibilitando o surgimento futuro de Roma, tema que permeia o poema, enunciado em profecias e em falas divinas.

Ao passo que é clara a retomada do proêmio da *Odisseia*, a alusão de Virgílio à *Ilíada*, no proêmio, é textual e mais sutil – sua proposição reproduz o mesmo número de versos do proêmio iliádico e, como no poema homérico, evoca o motivo, mencionando as guerras e a ira de Juno, que por sua vez evoca aquela de Aquiles, além de elementos rítmicos e sonoros sobre que não nos deteremos neste trabalho.

Vasconcellos (2001: 119) destaca que, na *Ilíada* e na *Odisseia*, a invocação é fundida à proposição (dirigida à *Téa*, na primeira e à *Moûsa*, na segunda), e Homero pede que a deusa cante por meio de sua poesia o canto que será o poema; Virgílio, por sua vez, usa do verbo *cano* em primeira pessoa, assumindo-se como a fonte primeira

de seus versos, e invoca a Musa apenas para que ela, filha da Memória, lhe *recorde* as causas da malevolência de Juno.

E é neste ponto que o poeta se remete a Apolônio, que não invoca a Musa, mas dirige-se a Apolo no seu proêmio (p. 20), sob cuja inspiração o poeta *se recordará* da saga a ser narrada. E, conforme vimos, nos proêmios homéricos a invocação e a proposição estão entretecidas, na *Eneida*, distintas (a proposição seguida da invocação); também nesse aspecto, o proêmio virgiliano se aproxima daquele das *Argonáuticas*, em que a proposição está dividida em duas partes, separadas por um relato que esclarece o motivo primeiro da expedição. Apolônio dirige-se no primeiro verso do proêmio a Apolo, conforme explicado, para invocar as Musas somente no último.

Desta maneira, Virgílio evoca em seu proêmio os dois poemas que constituem sua fonte primeira, e também remete às *Argonáuticas*, convidando o leitor a partilhar de uma leitura em profundidade, intertextual, atitude que permeará toda a obra, e que se faz sentir desde a escolha de seu título. (Vasconcellos 2001: 112–22). E ao afirmar "eu canto", afirma-se como autor legítimo do poema – caminho que Ovídio, depois dele, trilhará –, não mais mero recipiente pelo qual a Musa sopra o seu canto ou dependente de um deus para cantar.

E quando o poeta invoca a Musa, o pedido que faz a ela é simples, apenas que o esclareça a respeito dos motivos da mágoa da deusa Juno; sendo que estes, bem como seu persistente antagonismo para com os troianos, eram conhecidos há muito pela audiência versada na tradição grega: Homero detalha os antecedentes da mágoa de Juno na *Ilíada*. Vale citar Vasconcellos:

... a relação de Virgílio com seu hipotexto é sempre complexa: envolve reelaboração, confronto e incitamento à identificação dos "desvios", jamais imitação mecânica e passiva. Temos insistido em que a presença de outros textos sob seu texto se destina a gerar sentidos, numa dialética a que o leitor não deve ficar alheio sob pena de empobrecer decisivamente sua leitura. Partícipe ativo de uma decifração que compreende operações tais como a identificação do hipotexto e a análise do sentido que a superposição de textos faz brotar, o leitor implícito é constantemente provocado a comparar e distinguir. Permanecer no hipertexto, em leitura que não engloba as "fontes", é condenar-se a não desfrutar de muitas riquezas, mais ou menos acessíveis, da significação, como também o é [...] a mera identificação dos passos imitados pelo poeta, se não atingirmos o cerne da *ars* virgiliana: criação de sentido pelo confronto do(s) subtexto(s) integrado(s) à estrutura da obra (2001: 126).

Conforme visto acima, ao afirmar *fert animus* na proposição de *Metamorfoses*, Ovídio se coloca como sujeito que determina a matéria de seu *epos*, participando de jogo alusivo ao buscar a novidade. E o primeiro termo da invocação conclama os

deuses em seu conjunto para colocar o poema em movimento, dado que participam ativamente na obra, como protagonistas que são em grande parte das histórias, notadamente os começos. Segundo Feldherr, o fato de que Ovídio inicialmente parece subordinar a criação de seu poema ao mundo exterior (*mutatas formas in noua corpora dicere*), fazendo-a dependente das mesmas forças animadoras (os deuses, criadores do mundo real) para desenrolar-se, a presença enfática dos pronomes pessoais reiterados nos dois últimos versos do proêmio – como em Apolônio e Virgílio –, geram uma força subliminar contrária em direção à distância e à separação, a indicar o papel do próprio autor na criação e definição do mundo que descreve (Feldherr 2010: 2).

1.3 *mutatas dicere formas*

Retornando à proposição de *Metamorfoses*, o uso do plural pelo poeta – *mutatas formas in nova corpora* –, sugere uma unidade composta para o poema, ou seja, os vários mitos que, interligados, formarão o todo. E o verbo utilizado para falar sobre essas formas – *dicere*, ou seja, no sentido mais amplo, "dizer", "contar", "narrar" – além de indicar tratar-se de um *epos*, poema narrativo, e sugerir, talvez, uma elocução menos elevada que a da épica heroica, é um termo cuja acepção é elaborada na tradição poética latina, o que procuraremos mostrar a seguir.

Segundo Predebon (2006: 14), "*dicere* prende-se a *deiknumi*, "indicar", e a *dike*, "justiça", "aquilo que se *indica* e proclama como justo", tal como se vê em latim *ius dicere*, donde *iudex*, "juiz", e, como revela a cognação, significa exatamente "indicar pela palavra" – quer em sentido religioso, quer em sentido jurídico, quer, ainda, em sentido poético – e por consequência ou particularização significa "narrar".

Na épica tradicional, de registro elevado, que narra os feitos de reis e heróis, consta geralmente o verbo *cano* que, basicamente, em sua acepção mais geral, significa "cantar". Como curiosidade, Quintiliano ilustra a definição de um tropo com este exemplo:

Nam id eius frequentissimum exemplum est: 'cano canto', < et 'canto > dico', ita 'cano dico': interest medium illud 'canto'. (Inst. 8.6.38)

Pois este é um exemplo utilizadíssimo dela: *cano* equivale a *canto*, < e *canto* > a *dico*, logo *cano* equivale a *dico*: *canto* é o termo do meio.

Quintiliano provavelmente se refere a uma dada acepção de *canto* (OLD, s.u. 4a): dizer ou recomendar com premência repetidas vezes; falar extensivamente acerca de algo. Usa *cantari* neste sentido nas *Inst.* 8.3.76 – um dos exemplos citados na entrada do dicionário.

Cano é o termo de elocução elevada que aparece no proêmio da *Eneida*, moldada na tradição homérica. Já *dissero*, com o sentido de (em acepção literária) "arranjar", "pôr em ordem", "examinar", "arguir", "discutir", (ou mais frequentemente) "falar", "discursar", "tratar acerca de algo", "dissertar"²³, é usado no *epos* de Lucrécio:

<i>Quod super est, uacuas auris animumque sagace</i>	50	Às lições da natureza traz, ó Memmio
<i>semotum ad curis adhibe ueram ad rationem,</i>		Socegada a razão, atento o ouvido,
<i>ne mea dona tibi studio disposta fidei</i>		Dons, que por ti dispuz com fiel cuidado,
<i>intelecta prius quam sint, contempe reliquas.</i>		Antes que os bem profundos, não rejeites.
<i>nam tibi de summa caeli ratione deumque</i>		Sobre as razões dissertarei contigo
<i>disserere</i> <i>incipiam et rerum primordia pandam</i>	55	Da ordem do ceos, da essência das deidades,
<i>unde omnis natura creet res, auctet alaque,</i>		Explicar-te-hei os átomos primeiros
<i>quoue eadem rurso natura perempta resoluat</i>		De que os entes construe, aumenta e cria
<i>quae nos materiem et genitalia corpora rebus</i>		A natureza, que às antigas formas,
<i>redunda in ratione uocare et semina rerum</i>		Quando destruídos são, manda volvel-os.
<i>appellare suemus et haec eadem usurpare</i>	60	Tenho de lhes chamar primeiros corpos,
<i>corpora prima, quod ex illis sunt omnia primis.</i>		Princípios, corpos genitais, matéria,
(<i>Da Nat.</i> vv. 1. 50–61)		Visto que dëlles se origina tudo. ²⁴

Como se pode notar, *dissero* é termo mais apropriado à natureza do discurso didático de Lucrécio, de cunho filosófico e científico.

Nas *Geórgicas* 1. 5, Virgílio usa *cano*; *canimus* consta em Valério Flaco e em Lucano; Estácio, na *Tebaida*, *canam*; nos *Fastos* 1. 2, obra em versos elegíacos de registro elevado, que o próprio Ovídio compara à épica, consta *cano*. Na épica homérica, *aeide*, na *Ilíada*, corresponde a *cano*, e *ennepe* foi traduzido por *insece* por Lívio Andronico – *inseco* é o termo que mais se aproxima semanticamente de *dico*, pois significa dizer, narrar. Excetuando-se as *Metamorfoses*, o verbo *dico* aparece no proêmio *al mezzo*, no livro 7, da *Eneida* e na tradução – não literal – da invocação da *Odisseia* feita por Horácio. Este a refere na *Arte Poética*, como exemplo do que um poeta poderia fazer para não incorrer no equívoco da pomposidade, da afetação desnecessária. Para tanto, usa de sua própria tradução:

²³ *A Latin Dictionary*, Lewis & Short.

²⁴ Trad. de Antonio J. de L. Leitão.

*Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte:
dic mihi, Musa, uirum, captae post tempora Troiae
qui mores hominum multorum uidit et urbes (Ars P. 140–2)*

Quão mais corretamente este, que nada prepara ineptamente: / "**Diz**-me, Musa, o varão que, após o tempo de Troia capturada, / viu cidades e os costumes de muitos homens"²⁵.

Horácio aparentemente opta por *dico* por considerá-lo registro mais adequado, talvez por ser mais natural, espontâneo – menos estudado²⁶.

A sexta bucólica virgiliana (vv. 3–8), ao retomar em várias passagens o fragmento dos *Áitia*, *Aos Telquines*, de Calímaco, sugere haver uma diferença, seja de elocução ou semântica, no emprego de *cano* e *dico*: o primeiro "canta" reis e batalhas, o segundo "diz" singelo poema:

*Cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem
uellit et admonuit: 'pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ouis, deductum dicere carmen.'
nunc ego (namque super tibi erunt qui dicere laudes,
Vare, tuas cupiant et tristia condere bella)
agrestem tenui meditabor harundine Musam.*

Como eu **cantasse** reis e batalhas, Cíntio puxou-me a orelha e advertiu-me: 'ao pastor, Títiro, pingues ovelhas cabe pascer, **dizer** singelo poema.' Agora eu (pois terás quem deseje **dizer** teus louvores, Varo, e funestas guerras celebrar) pratico, com tênue flauta, agreste Musa²⁷.

A passagem indica haver nuances a distinguir os dois termos, que devem ser exploradas. O poeta relata que "cantava" reis e batalhas, à maneira da tradição épica, e é aconselhado por Apolo – pois que era um pastor e assim caberia a ele compor éclogas, poesia campestre –, a usar o termo mais adequado, *dicere*, possivelmente por ser menos solene, mais apropriado ao seu *epos*. Segundo esta conjectura, *cano* seria usado para referir especificamente matéria heroica, o *epos* de elocução elevada, enquanto *dico* seria mais adequado a outros modos de poesia épica. Mas há outra hipótese a levantar.

A distinção parece clara na passagem supracitada, no entanto, o próprio poeta emprega *dico* no proêmio à segunda metade do poema, a parte iliádica da *Eneida* (obra em doze livros), notadamente guerreira. No proêmio à obra como um todo, no livro 1, o poeta usa o termo *cano* (conforme p. 28). Na divisão central do poema,

²⁵ Trad. de H. Penna e Sandra Bianchet.

²⁶ Em conformidade com seus preceitos, nas odes 1.6.5 e 1.19.12 Horácio usa *dicere* para referir a matéria da *Iliada* e da *Odisseia*; na ode 4.15.1, endereçada a Augusto, ao relatar sua tentativa frustrada por Apolo de alçar-se à épica guerreira, usa *loqui*, também menos elevado.

²⁷ Trad. de A. Predebon (2006: 17)

porém, ao iniciar a metade iliádica – a parte mais heroica, posto que guerreira e que, portanto, deveria ser tratada com maior elevação –, Virgílio emprega *dico* na proposição, após pedir inspiração à Diva:

*Tu uatem, tu, diua, mone. **Dicam** horrida bella,
Dicam acies actosque animis in funera reges
Tyrrhenamque manum totamque sub arma coactam
Hesperiam. Maior rerum mihi nascitur ordo. (En. 7.41–4)*

"Tu o teu uate, ó Diua,
Tu inspira! **Direi** hórridas guerras,
Exércitos **direi**, e reis levados
Pela ira à morte, e os esquadrões Tirrenos,
E toda a Hespéria em armas reunida.
Maior se me apresenta ordem das cousas".²⁸

A passagem tem elocução elevada, como atesta o vocabulário e a invocação à musa. E o proêmio introduz a parte mais importante – *maior rerum ordo* – da matéria da *Eneida*, em que o herói concretiza os feitos a que estava destinado, culminando na fundação de Roma. Aventaremos uma explicação para o uso de *dico* no proêmio em questão.

O herói de Virgílio, embora dotado de muitos traços do herói homérico, também prefigura o ideal distintamente romano: a imagem do prófugo a deixar as ruínas de Troia levando em segurança consigo os deuses penates, o filho pela mão e o pai nos ombros, fizeram dele modelo exemplar. Obediente à vontade divina e devotado à família, o herói aos poucos aprende a sacrificar a felicidade individual e a glória pessoal aos chamados do dever cívico – a *pietas*, valor maior romano, o distingue.

Nota-se, na primeira parte da obra, que Eneias amiúde é retratado como herói sem muito entusiasmo, nostálgico, a olhar para trás, a seu passado troiano, em vez de olhar ao futuro romano, adiante. Ele se vê oprimido por dúvidas, ansiedades, e pelo peso da responsabilidade pelas pessoas que traz consigo. Após sete anos a vagar errante, quando a visão dos campos da Ausônia que busca parece finalmente a seu alcance, Eneias perde o pai e se desvia da rota: é então, quando sua força de vontade atinge o ponto mais baixo, que aporta na orla cartaginesa e terá de resistir ao mais

²⁸ Trad. de Barreto Feio.

poderoso obstáculo a se antepor ao cumprimento de seu destino romano na parte odisseica do poema.

Sua visita ao submundo, no livro 6 (último livro da parte odisséica), após chegar à Itália, faz com que possa dar um último adeus a esse passado e que vislumbre a promessa futura de um povo romano como uma forma de compensar sua perda. É um marco divisório: Eneias compreende que o objetivo de sua busca é estabelecer as fundações para erguer algo novo e grandioso (e não simplesmente construir uma cópia da cidade de Troia).

Na metade iliádica do poema, Eneias aparece mais consciente de que a tarefa não será cumprida sem maior esforço e comprometimento de sua parte: deve demonstrar mais independência frente à vontade divina – deixar de ser mero joguete – para poder tomar o crédito por seus feitos. Como que a emular a mudança na atitude de seu personagem, é possível que Virgílio tenha optado por *dico* como forma de afirmar também sua própria vontade (em detrimento da inspiração divina) e autoridade, pelo relato dos acontecimentos a partir deste ponto, que passam a ser considerados quase como históricos: Eneias triunfa sobre os habitantes da região, desposa Lavínia, filha do rei Latino, funda a vila de Lavínio, no Lácio, e tem por sucessor seu filho Ascânio, ou Iulo, que erguerá Alba Longa e de quem descenderão Numitor, Rômulo e a linhagem de Julio César – a *gens Julia*; acontecimentos, é bom lembrar, que não são narrados diretamente mas anunciados em profecias, etc.

É nesta parte do poema, também, que a vitória do protagonista começa a prefigurar o triunfo do próprio Augusto – filho por adoção de Júlio César, logo, descendente direto de Eneias –, e que cresce a relação entre eventos desenvolvidos no poema e acontecimentos históricos reais, fazendo com que a percepção da distância histórica entre eles seja atenuada pela intrincada correlação de detalhes engendrada pelo poeta.

Finalmente, a utilização de *dico* por Virgílio parece estar ligada ao fato de que, a partir desse ponto, ele está a narrar eventos que, supostamente, se passam não mais no tempo mítico – tempo em que os deuses mantinham pleno domínio sobre as ações dos personagens –, mas em um tempo que o poeta almejava que fosse percebido já como histórico. A inclusão de elementos que prefiguram situações ocorridas na Roma augustana só faz reforçar a sensação de veracidade que o poeta deseja incutir ao que relata no poema. E o termo *dico*, então, se faz presente para emprestar autoridade ao que é narrado, a autoridade conferida pelo próprio poeta a narrar eventos "históricos".

Esta hipótese é embasada por Habinek, como veremos a seguir – a distinção entre *cano* e *dico* será retomada logo adiante.

Thomas Habinek conceitua canto – *carmen*, sem restringir-se ao *epos* – como fala ritualizada, e acresce que até os mais rigorosos defensores das tradições e gêneros individuais no mundo romano aceitam como canto todo o domínio das letras cuja apresentação era oral – ao menos a ponto de não negá-lo. A questão da ritualização – Habinek defende *carmen*, (canto, *song*) como sendo a fala, *sermo*, ritualizada –, é justamente a emergência, no decorrer do tempo, da autoridade do canto (Habinek 2005: 57), sendo que o funcionamento do sistema cultural romano baseava-se na distinção crucial entre fala ritualizada – canto –, e a fala usada na comunicação cotidiana.

Habinek distingue *loquor* – usado para a atividade corriqueira da comunicação humana –; e *cano* (e seus derivativos *cantus*, *cantio*, *canticum*, *carmen*) – a fala tornada especial pelo uso especializado da dicção (2005: 61), metro regular, acompanhamento musical, figuras de linguagem, matéria mítica ou religiosa, em um contexto socialmente bem constituído de *performance*, ou pronúnciação. Com efeito, o *cantus* (*song*, em inglês) seria a fala que sofreu esta ritualização. O canto abrangia um amplo escopo de discurso ritualizado, incluindo elementos de poesia, a narração de histórias e também a impreciação (aquela já transformada em gênero poético).

Para ilustrar a diferença entre canto (*cano*) e fala (*loquor*), Habinek faz uso do mito de Minerva com as Musas, ao final do livro 5 (mito que voltará a ser analisado adiante). Uma das Musas, Urânia, começa por dialogar com a deusa por meio da fala comum, explicando à deusa o motivo pelo qual as pegadas, pousadas em um galho acima, não param de emitir sons muito parecidos com a voz humana. Relata que as Piérides, também nove, quando eram mulheres mortais, haviam desafiado as Musas a competir com elas no canto, sua especialidade.

O canto da Piéríde, relatado por Urânia no poema, contém matéria marcadamente ultrajante aos deuses. Quando, por sua vez, Calíope canta, e longamente, a matéria é elogiosa aos deuses, e sua fala é relatada no poema em discurso direto. A Piéríde é descrita a cantar por um breve período – o verbo *cano* é usado uma única vez – *canit*, v. 319; e Urânia conclui seu relato sobre a pronúnciação: *hactenus ad citharam uocalia mouuerat ora* ("Até este ponto ela movera os lábios soantes ao som da cítara", v. 332). A Piéríde – conforme versão das próprias Musas, detalhe importante –, perde a disputa; e não poderia ser de outra forma.

Depois da derrota, as mortais são transformadas em aves que lutam para alcançar a habilidade mais básica para a comunicação, ou seja, o domínio da fala.

É o contexto, a pronúncia com acompanhamento musical, e o peso da autoridade – sua força de convencimento, ou não –, que diferenciam os discursos da Musa Calíope do de suas rivais, uma vez que não diferem pelo metro (o hexâmetro da narrativa ovidiana), nem pela dicção. O conteúdo não canônico transforma a pronúncia da Piéride em mera vocalização: à medida que perde sua autoridade, sua identidade enquanto canto (*carmen*) se esvai, pois não domina os rituais.

Habinek afirma que, neste episódio, em poucas centenas de linhas, Ovídio delinea elementos importantes do sistema de performance verbal – notadamente a oposição entre canto e fala – que caracteriza a cultura romana. Na sua conclusão, também se encontra ilustrado outro aspecto do sistema, com o uso do verbo *dico*, que pode, segundo ele (Habinek 2005: 63), ser traduzido por "expressar com autoridade" ou "insistir na validade de", ratificando Predebon (pág. 31), conforme o verso:

*At Nymphae uicisse deas Helicon colentes
concordi dixere sono (Met. 5.663–4)*

As Ninfas, então, unânimes, declaram [ou seja, expressam com autoridade sua opinião, segundo Habinek] que as deusas que habitam o Hêlicon haviam vencido por seu som harmonioso.

Uso corroborado pelos primeiros versos do livro 6,

*Praebuerat dictis Tritonia talibus aures;
Carminaque Aonidum, iustamque probauerat iram, (Met. 6.1–2).*

A tais histórias professadas com autoridade Tritônia dera ouvidos; e aprovara os cantos das deusas Aônias e sua justa ira²⁹.

Os comentários anteriores feitos pelas Musas podem ser denominados *dicta* porque Minerva os aceita como verdadeiros e válidos, ou seja, do ponto de vista da principal figura da narrativa, eles são dotados de autoridade – tanto o canto das Piérides que elas reportam como o canto repronunciado de Calíope, a Musa maior. Nas palavras de Habinek:

²⁹ Tradução baseada na interpretação de Habinek.

Qualquer *carmen* pode ser tomado como um *dictum*, embora nem todo *dictum* é necessariamente *carmen*. *Dico* constitui o empenho do agente em transferir o poder implícito na ritualização para além dos limites do próprio rito (Habinek, 2005: 63).

Habinek ressalta que a inter-relação entre *carmen* e *dicere* – com o primeiro termo enfatizando as características do canto que o diferenciam da fala, e o segundo chamando atenção para sua autoridade, ou a autoridade daquele que o pronuncia ou usa com autoridade como parte de sua própria pronúncia – torna-se como que um *topos* na tradição poética latina (Habinek 2005: 65–6).

Voltando aos termos analisados, segundo Habinek, *dico* enfatiza a validade ou autoridade de uma pronúncia, *cano* aponta para suas características estéticas e contexto de pronúncia e *carmen*, derivado de *cano* – palavra três vezes usada em relação ao canto da Musa, mas não aplicada ao da Piérade – aponta para as características do canto que o diferenciam da fala (2005: 63). Habinek ainda define o termo *cantus*, usado duas vezes para referir o canto das Musas: uma vez quando Urânia pergunta a Minerva se esta gostaria de ouvir a repetição do canto de Calíope (*Met.* 5. 334), e uma vez ao anunciar o fim da pronúncia do canto previamente pronunciado, quando outorgara às Musas a vitória. *Cantus*, segundo Habinek,

... é o termo preciso para o canto re-pronunciado, como foi o de Calíope, que na versão original era *carmen*, mas como repetição é *cantus*. Embora *cantus* seja fala ritualizada, marcada nesta instância pela dicção, contexto, e musicalidade, sua autoridade é secundária àquela do canto original, ou *carmen*. (...) No episódio ovidiano, a Musa narradora define a ação da cantora original como *cano* e sua repetição como *canto* (Habinek 2005: 64).

Na narrativa ovidiana estão implícitas noções relativas à diferença entre fala (*loquor*) e canto (*cano*), bem como diferenciações mais sutis no âmbito do canto, como entre as *performances* autônomas e as imitativas, e entre o aspecto ritualizado do canto e o domínio do ritual, levadas para novos contextos (Habinek 2005: 59).

Convém acrescentar que o verbo grego ἔπω, a que corresponde *dico*, usado por Ovídio, encontra-se presente no início do poema *Alexandra*, de Lícfron, e duas vezes em Hesíodo, na invocação da *Teogonia* (vv. 104–115) (Predebon 2006: 15):

Dizei (ἔπατε)... (v. 108)

Estas coisas dizei-me (μοι εἴπατε)... (v. 114) (trad. JAA Torrano)

Hesíodo pede às Musas que "digam" a ele a origem dos deuses e da terra: nota-se que o sentido auferido ao termo por Habinek não discrepa. E a referência de Hesíodo a si próprio como o autor de seu poema é mais uma maneira de emprestar autoridade ao seu relato. De acordo com Most, esta opção "valida a verdade de seu discurso poético por ancorá-lo a um indivíduo humano específico, nomeado, no qual somos convidados a confiar porque o conhecemos". E o seu relato, em que descreve sua iniciação poética, esclarece como um simples mortal pode ter acesso à sabedoria, de ordinário, inacessível, que abrange personagens, tempos e lugares impossivelmente remotos de qualquer experiência humana (Most 2006: xxii).

Hesíodo é frequentemente mencionado, ao lado de Homero, como o outro principal representante da visão de mundo antiga. Segundo West (2008: viii-ix e xvii), embora haja em sua obra alusões passageiras à lenda da guerra de Troia entre outras, e a poesia épica sobre o assunto lhe fosse certamente familiar, isto não significa que conhecesse a *Iliada* e a *Odisseia* tal como chegaram até nós (em verdade, West acredita que foram compostas *depois* dos poemas hesiódicos).

Seus poemas usam do mesmo metro hexâmetro e da repetição de fórmulas da tradição homérica, bem como do dialeto jônico, embora não fosse natural da Jônia. Na opinião de West, é provável que tenha optado pelo *epos* de molde homérico por ser o mais adequado aos poemas de amplo espectro que tinha em mente. Escrevia de maneira mais uniforme e concisa que Homero, mas valendo-se do mesmo tipo de fórmulas repetidas e dos mesmos adjetivos e advérbios ornamentais. É claro e objetivo, quase sempre: apenas eventualmente usa frase ou outra de elocução mais heroica, tal como "aos que lavram o mar de ínvios caminhos"³⁰, possível influência da poesia composta em Delfos (West 2008: viii-ix e xvii).

Hesíodo representa o modo suave e elegante de compor, tanto em Quintiliano (*Inst.* 10.1.52) como em Dionísio de Halicarnasso (*De compositione verborum* 23.9). Após eleger Homero como, de longe, o melhor dos poetas épicos, Quintiliano avalia:

Raro adsurgit Hesiodus magnaue pars eius in nominibus est occupata, tamen utiles circa praecepta sententiae, leuitasque uerborum et compositiones probabilis, daturque ei palma in illo medio generi dicendi (*Inst.* 10.1. 52).

³⁰ *Teogonia*, v. 440, trad. JAA Torrano.

Raramente Hesíodo é elevado, e grande parte de sua obra é ocupada por nomes; contudo, no que toca suas frases elaboradas, são úteis, a leveza de suas palavras e da composição, admiráveis. É dada a ele a palma naquele gênero médio de discursar.

De modo geral, seu *epos* é, de fato, sensivelmente menos elevado no tocante à elocução ou modo. E não tratou de guerras, de heróis e de reis, tal a épica homérica: compôs um *epos* não guerreiro. Assim, pode-se dizer que inovou no modo e matéria.

Com base nos exemplos elencados acima, é possível aventar que Ovídio, ao optar por *dicere* no proêmio de *Metamorfoses*, estaria se alinhando à épica hesiódica – mediado, naturalmente, pela poderosa influência de Calímaco –, de elocução média, como modelo para o modo de seu *epos*. Exatamente como queria Horácio em sua versão menos pomposa e mais elegante da *Odisseia*. Também não é improvável que fosse sua intenção auferir maior autoridade à própria iniciativa – como Virgílio no proêmio do livro 7 –, nos moldes expostos por Habinek. E enfatizar o alcance que adquire esta autoridade própria para relatar eventos passados seja no tempo mítico, intermediário ou histórico.

1.4 *nam uos mutastis et illa*: o papel dos deuses

A invocação,

..... *di, coeptis (nam uos mutastis et illa)*
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen.

Deuses, os meus começos – pois vós mudastes estes também– impulsionai, da primeira origem do mundo aos meus tempos tecei abaixo o ininterrupto poema.

também apresenta várias informações programáticas. Ovídio não invoca apenas uma Musa ou deus; estes são invocados no plural, ou seja, Ovídio invoca o conjunto dos deuses – uma vez que tantos comparecem na obra –, para que deem força aos seus versos recém-iniciados. Como informação adicional, no segundo hemistíquio do segundo verso, o parêntese, o autor declara terem os deuses já interferido em seus versos, conforme veremos adiante. Em seguida os invoca para que "teçam abaixo" – *deducite*, termo pleno de conotações, o que também será desenvolvido adiante –, do princípio do mundo até seu próprio tempo, o seu poema, qualificado pelo próprio autor como *perpetuum carmen* (canto contínuo).

Tratando do próêmio de *Metamorfoses*, Anderson (1993: 109) mostra uma maneira diferente de compreendê-lo, que traz à luz a arte do poeta. Segundo ele, conforme descrito acima (item 1.1), Ovídio leva o leitor a crer que seu ânimo – sua alma ou espírito, sua vontade, ou seja, ele próprio –, ruma em direção à novidade. O leitor só se dá conta de que *nova* é um adjetivo referente a *corpora*, no verso seguinte, transformando a compreensão da frase. Mal se reajusta, o leitor é precipitado no parêntese que, segundo Anderson, tem sido mal-compreendido há talvez mil e quinhentos anos. Isto se explica pois em todas as fontes anteriores ao quinto ou sexto século lê-se *illas* na última posição do segundo verso, portanto qualificando o termo *formas*, e não o termo *coeptis* – o que fez com que, por vários séculos, a leitura do parêntese levasse a crer, ineptamente, que Ovídio dava crédito aos deuses por causar as metamorfoses.

Segundo Anderson³¹, a leitura correta é o neutro plural *illa*, referindo-se então a *coeptis*, "começos". (E assim está na recente edição das *Metamorfoses* de Tarrant, de 2004, em que se baseia o presente trabalho).

*In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illa)
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen. (Met. 1.1–4)*

Minha determinação me leva a contar as formas transformadas em novos corpos. Deuses, os meus começos – pois vós mudastes estes também – impulsionai, da primeira origem do mundo aos meus tempos tecei abaixo o contínuo poema.

O novo sentido explica por que este parêntese se encontra em posição tão importante, na invocação do próêmio. Segundo Anderson, Ovídio pede ajuda dos deuses para o seu poema quando este se inicia, porque os deuses muitas vezes exerciam seu poder para alterar um poema logo de saída. E os deuses não se fizeram de rogados, agiram de pronto: alteraram, com efeito, o poema; já o demonstra o parêntese. Explica-se: após ter construído um hexâmetro convencional no primeiro verso e, tendo em mente que a expectativa do leitor – dado o histórico elegíaco do poeta –, seria que concluísse um dístico com um pentâmetro, ao escrever o parêntese perfaz outro hexâmetro, gesto único em sua carreira; um gesto que transforma as expectativas da audiência e a forma

³¹ Este afirma basear-se em argumento de Kenney (1976) e Kovacs (1987).

poética de sua obra de *elegos* para *epos* (Anderson 1993: 109). O parêntese, então, representa o momento mesmo da mudança, a transformação em tempo real, a forma incorporando a matéria (o esclarecimento de que os deuses alteraram seus começos).

Outra interpretação possível – apenas uma nuance – para o parêntese em questão, que não anula a supracitada, seria entendê-lo como "(pois vós também os mudastes)", o que reforçaria a ideia de que o próprio autor teria feito as escolhas relativas ao gênero seu poema – contando, *também*, com a cooperação divina –, ele próprio teria determinado a mudança métrica, com certo auxílio divino.

Convém notar como a menção ao papel dos deuses no proêmio de *Metamorfoses* – sua primeira experiência com versos hexâmetros, o metro épico de registro elevado –, nos remete ao papel do deus Cupido na primeira de todas as suas obras – *Os Amores* –, obra elegíaca composta em dísticos (versos desiguais), o metro próprio para os poemas de temática amorosa. A elegia – antes de o próprio Ovídio haver lhe conferido a posição relevante que ocupa frente à épica –, era considerada um gênero ligeiro – *exíguo* –, ou tênue (na acepção de "leve", "fugaz") e, por conseguinte, de menor importância, conforme se depreende da passagem da *Arte Poética*, de Horácio:

*Versibus impariter iunctis querimonia primum,
post etiam inclusa est voti sententia compos;
quis tamen exiguos elegos emiserit auctor
grammatici certant et adhuc sub iudice lis est. (Arte Poética, 75 – 8)*

Em versos desiguais unidos primeiro [esteve] o lamento;
depois, [neles] incluiu-se também a expressão de um voto satisfeito.
Sobre que autor, porém, criou as tênues³² elegias,
disputam os gramáticos e até agora o litígio está sub iudice³³.

No "Epigrama do próprio autor", que precede *Os Amores* – que poderia ser traduzido por "Epigrama do poema ele próprio", exemplo de sua invariável atitude lúdica –, o poeta brinca:

*Qui modo Nasonis fueramus quinque libelli,
tres sumus; hoc illi praetulit auctor opus.
ut iam nulla tibi nos sit legisse voluptas,
at levior demptis poena duobus erit.*

Tínhamos sido, há pouco, cinco livrinhos de Nasão,
Três agora somos; o autor preferiu esta àquela obra.
Se, por acaso, não tiveres prazer algum em nos ler,
Ao menos, retirados dois, a pena será mais leve.³⁴

³² A elegia era considerada um gênero menor, menos elevado, que a épica.

³³ Trad. por J. A. de Oliva Neto.

Este epigrama (como faz o proêmio de *Metamorfoses*, mas de maneira indireta e mais sutil) também sugere alguns aspectos a ser privilegiados na obra, tais como a brevidade e a leveza, valores da poesia alexandrina que Ovídio emulava. (A graça do epigrama é resgatada nas *Metamorfoses*, quando Ovídio compõe não três, mas quinze livros). Agora, ao início do poema propriamente dito:

*Arma gravi numero violenta bella parabam
edere, materia conveniente modis.
par erat inferior versus – risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.
"Quis tibi, saeve puer, dedit hoc in carmina iuris? (Amores, 1.1–5)*

Armas e violentas guerras em ritmo grave eu me preparava / para cantar com uma matéria adequada ao metro. / Semelhante era o verso inferior, Cupido riu, / dizem, e surripuiu um pé. / “Cruel menino, quem te deu este direito em poesia?

No início de *Os Amores*, o poeta declara que estava inclinado a escrever um poema épico – gênero mais elevado, logo importante, com matéria heroica e versos hexamétricos –, mas que – *dicitur*, dizem³⁵ –, o deus Cupido teria rido, certamente de sua presunção, ou seja, o deus não considerara que o poeta houvesse sido talhado para tal, ou que estivesse à altura da empresa proposta. E portanto lhe impusera outro metro. No quinto verso, dirigindo-se diretamente a Cupido, o poeta, depois de confirmar o direito do deus menino, acusa-o – já que dono de um reino muito poderoso – de querer usurpar mais poderes. Depois da reclamação, Cupido verga seu arco e lhe diz: "Toma, vate, o que cantar"³⁶, e dispara as setas certas. O poeta se comisera, pois é tomado pela chama, e o Amor passa a dominar seu peito. Logo aceita compor em dísticos, dá adeus às guerras cruéis e seu metro e, invocando a Musa da elegia, pede que lhe cinja as têmporas de murta.

Desta forma, é possível entender o proêmio das *Metamorfoses* – o parêntese, principalmente – e, logo, o todo da obra, como a resposta de Ovídio a *Os Amores*

³⁴ Ambas traduções de *Os Amores* por Lucy Ana de Bem.

³⁵ "Mediação narrativa" nas palavras de Oliva Neto. A expressão, e similares, é conhecida também como "nota de rodapé alexandrina". Frequentemente funciona como "dizem [meus antecedentes literários]": a nota de rodapé insinuada sublinha a alusividade dos versos, intensificando sua demanda de ser interpretados como um sistema de alusões (David Ross 1975:78). Segundo Hinds, trata-se de uma figuração de alusão enquanto atividade de estudiosos, que frequentemente converte em linguagem cifrada uma declaração de alinhamento com as tradições acadêmico-poéticas de Calímaco e a Biblioteca de Alexandria. (Hinds 1998:2).

³⁶ Tradução da autora.

(1.1–5 supracitado). Recebe a ajuda dos deuses, sim, mas para transformar seus dísticos em hexâmetros, e Cupido não mais define o seu gênero: ele mesmo escolhe o caminho da épica. Mas o deus do Amor continuará a segui-lo de perto.

Aspecto que chama a atenção é que a primeira transformação narrada em *Metamorfoses* é sofrida por Apolo – o deus da poesia, que dispensa o modo poético ao poeta nos *Áitia*, de Calímaco. Este deus, que pela bravura vencera a serpente monstruosa Píton, é transformado em um deus vencido pelo Amor; e o responsável pelo primeiro amor de Apolo, quem o vence em força, é novamente o deus-menino. A soberba de Apolo (*Met.* 1.461–2),

"	... /	"	... /
<i>tu face nescio quos esto contentus amores</i>		Contenta-te em, com teu facho, excitar não sei	
<i>irritare tua, nec laudes adsere nostras!"</i>		que amores, nem queiras tomar os meus louvores". ³⁷	

provoca a ira de Cupido, que retruca (*Met.* 1.463–5):

<i>filius huic Veneris 'figat tuus omnia, Phoebe,</i>	Diz o filho de Vênus: "O teu arco, Febo,
<i>te meus arcus'ait; 'quantoque animalia cedunt</i>	tudo atinge, e a ti eu; como os animais valem
<i>cuncta deo, tanto minor est tua gloria nostra.'</i>	menos que um deus, tua glória é menor que a minha".

Pode-se perceber o poeta defendendo a matéria de seu *epos*, por isso inovador, em detrimento da épica guerreira. E que as setas desferidas por Cupido, no início de sua atividade poética, ainda não perderam seu efeito. E pode-se também perceber certa identificação do poeta com o deus da poesia, ambos dominados pelo Amor.

Assim, Ovídio modifica a tradição do *epos* que herdou e essa mudança é a metamorfose que paira sobre todas as outras narradas ao longo do poema. Se nos *Amores* há a metamorfose do verso épico em elegíaco, mas a matéria épica, transfigurada, está presente ao longo da coleção, nas *Metamorfoses*, o verso elegíaco se transforma em épico, mas a matéria e o matiz elegíaco permeiam o poema.

O que também merece atenção é que, tanto nas *Metamorfoses* como nos *Amores*, conforme visto acima, o autor declara terem os deuses um papel na determinação do metro – um papel que fora determinante no primeiro de seus poemas, como relata no início de *Os Amores*, e nas *Metamorfoses*, como demonstra no parêntese. Nas *Metamorfoses*, a voz que fala invoca os deuses para impulsionar – *adspirate* – seus começos, acrescentando – e comprovando em tempo real – que estes mesmos começos acabam de ser:

³⁷ Traduções de *Metamorfoses* por Raimundo Carvalho.

1. também transformados pelos deuses, junto com as formas transformadas em novos corpos, na primeira interpretação;
2. transformados por eles, os deuses, *também* – ratificando, assim, o peso da decisão do próprio autor na escolha. Como se, talvez, por considerar-se a esta altura poeta mais experiente, ou mesmo por não ver mais sentido na convenção, o autor não mais necessitasse obrigatoriamente de invocar auxílio divino para a determinação de gênero e matéria. O que ele deixa de explicitar no proêmio (mas elide propositalmente), todavia, em mais uma instância de *lasciure*, é o fato de que em seu *epos*, o amor, a matéria da elegia, gênero que mais lhe apraz trabalhar, continua sendo a matéria, a força dominante – determinada por ele apenas.

Como hipótese complementar, poderíamos também inferir que o autor, ao mencionar os seus começos, está, também, referindo-se a *Os Amores*, ou simplesmente trazendo à lembrança do leitor a mudança efetuada por Cupido n'*Os Amores*. E assim, recorda seus leitores do fato de que sua postura permanece a mesma, a despeito da mudança de gênero. A matéria, bem como a atitude do poeta, permanece – *Ovidius lasciure solet...* para lembrar Quintiliano.

Desta maneira, o recém-iniciado poema de Ovídio tem definidos metro e matéria, ou, por assim dizer, na terminologia contemporânea, "forma" e "conteúdo".

1.5 *prima ab origine mundi ad mea tempora*

Outra informação acerca do poema oferecida pelo autor no proêmio é a da ordem cronológica para os eventos narrados: o poeta deseja que os deuses conduzam o ininterrupto canto da origem primeira do mundo até seu próprio tempo. Com isto, segundo Otis, o poeta almejava bem mais que uma espécie de ligação entre as metamorfoses: ele visava uma estrutura definitivamente histórica, um movimento temporal desde a Criação ao império de Augusto (Otis 2010: 47).

Segundo Crump, esta disposição não se verificaria, pois a cronologia se mostra imprecisa e cheia de interrupções: o canto aparenta ser contínuo, sem sê-lo propriamente. O que, em verdade, não procede, pois esta nada mais é do que outra artimanha – em acepção positiva –, do poeta. E isto – uma façanha – não poderia ser conseguido de outra maneira, dado ser impossível abarcar em um único fio narrativo – mesmo em se considerando uma tapeçaria –, todos os eventos dignos de ser narrados que tiveram lugar, tanto em simultaneidade como em sequência, desde a origem dos

tempos. Otis admite que há, naturalmente, muitos saltos e desvios na sucessão temporal, além de muitas irrelevâncias, mas o importante a notar é que a ligação de episódios é muito mais que o mero esquema superficial que tantas vezes aparenta ser: a estrutura histórica está sempre presente, sustentando a narrativa, conduzindo o movimento constante do Caos até o tempo do autor.

Segundo Natividade, a narrativa cronológica encontra-se presente na épica latina desde Ênio e é anunciada a partir do título de sua obra: *Annales Maximi* era como se denominava os anais pontificais, ou seja, os registros anuais dos acontecimentos na Cidade, lendariamente instituídos pelo rei Numa Pompílio e publicados, segundo Cícero (*De Or.* 2. 52), somente em torno de 120 a.C. Tencionando narrar a história de Roma desde a queda de Troia até os seus dias (quando se autodeclarou a reencarnação de Homero, no sonho que abre o primeiro canto dos *Anais*), e utilizando o verso heroico desse poeta grego para a construção formal da sua poesia, Ênio foi além de Lívio Andronico, que havia traduzido a *Odisseia*; quando empreendeu a história desde antes do seu tempo e a narrou até o momento do seu testemunho, foi além de Nêvio, que havia escrito um poema épico sobre a Primeira Guerra Púnica. Infelizmente, dessa empreitada monumental, restamos o equivalente a cerca de metade do que teria sido um canto na obra original. (Natividade 2009: 10)

Ensejando abranger em *Metamorfoses* a história do mundo desde a origem primeira, conforme consta na invocação, Ovídio mais uma vez remete o leitor a seu modelo, Hesíodo, que fornece um relato abrangente das origens e da organização das divindades responsáveis pela estrutura – religiosa, moral e física – do mundo na *Teogonia* (a origem dos deuses).

O canto de Hesíodo parte da origem – *Chaos* – do princípio de todas as coisas que existem; relata como Zeus estabeleceu seu jugo sobre os outros deuses, e culmina no estágio em que Zeus detém o supremo poder e, depois de derrotar Tifeu (868), se incumbe de prover a justiça, o valor fundamental. O terreno está preparado, então, para que, como o rei de todos os deuses do Olimpo, Zeus possa finalmente distribuir as honras a cada um – o que é relatado sucintamente (88–85).

Segue-se então um catálogo dos sete casamentos de Zeus e dos filhos nascidos destas uniões; de outras uniões de deuses e mortais, outros nascimentos; seguido por

mais outro catálogo enumerando deusas que se uniram a homens mortais e com eles tiveram filhos – todos relatados com brevidade. Após dois versos de transição,

αὖται μὲν θνητοῖσι παρ' ἀνδράσιν εὐνηθεῖσαι
ἀθάναται γείναντο θεοῖς ἐπιείκελα τέκνα. (*Teog.* 1019 – 20)

Estas deitando-se com homens mortais / imortais pariram filhos símeis aos Deuses³⁸. segue-se o anúncio de uma nova lista de mulheres mortais,

νῦν δὲ γυναικῶν φύλον ἀείσατε, ἡδυέπειαι
Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο (*Teog.* 1021 – 22).

Cantai agora a grei de mulheres, vós de doce voz
Musas olímpíades virgens de Zeus porta-égide.

e assim termina a *Teogonia*, tal como nos foi transmitida: indicando uma continuação (Most 2006: xlviii).

No poema *Os Trabalhos e os Dias*, Hesíodo indica as consequências do poder de Zeus para a raça dos mortais. Nesta obra, são os homens os protagonistas. Se na *Teogonia* a perspectiva dos valores é dos deuses, que os incorporam sempre, e de modo incondicional, em *Os Trabalhos e os Dias*, os valores são sempre considerados do ponto de vista dos humanos, que no mais das vezes falham em viver em conformidade com a exigência divina e, por esta razão, são exortados a fazê-lo, para seu próprio bem (Most 2006: xlv). Assim, a primeira obra constitui uma cosmogonia, situada no que se costuma denominar de tempo mítico; a segunda é poema didático, e o tempo é aquele do poeta.

O *Catálogo de Mulheres*³⁹ constitui uma classificação geral das principais heroínas da mitologia grega, organizada de maneira genealógica, de um princípio a um fim bem definidos – chegando até Helena, e o período imediatamente anterior à guerra de Troia. Assim, fornece a contraparte humana à *Teogonia*. Seus pontos de partida são poucos, e deles são traçadas linhas de descendência que ligam todos os personagens e eventos, de modo a formar uma espécie de tratado historiográfico – extraordinariamente complexo, porém muito estruturado. Até se poderia falar de uma história unificada (Most 2006: liii– liv). Desta forma, é possível vislumbrar que Hesíodo projeta, com sua obra, um arco a abranger do caos primeiro até o limiar do

³⁸ Trad. de JAA Torrano.

³⁹ O *Catálogo de Mulheres* é obra atribuída a Hesíodo; inicia-se com versos idênticos aos últimos da *Teogonia* supracitados (no entanto, evidências sugerem um texto bem mais tardio).

tempo histórico – o que Ovídio busca reproduzir e superar em seu poema, ampliando o arco até o seu próprio tempo.

Tanto a *Teogonia* como *Catálogo de Mulheres* pertencem a uma classe de obras análogas, os chamados poemas-catálogo, que permeia várias culturas do mundo antigo; exemplos deste tipo de poesia são encontrados desde Homero – vide o catálogo das naus, na *Iliada* (2. 494–759), e a visita de Odisseu ao Hades (*Od.* 11. 235–330), passagem em que conversa com inúmeras mulheres amadas em vida por deuses, elencando os filhos gerados daquelas uniões. Este é outro aspecto em que Ovídio emula Hesíodo, pois é possível afirmar que *Metamorfoses* se insere na denominação, visto constituir um poema-catálogo, no caso, de histórias.

Ao passo que os eventos relatados na *Teogonia* pertencem ao tempo mítico, a obra de Calímaco, *Áitia*, inicia-se no tempo do rei Minos, o grande rei egeu, bem antes da guerra de Troia, portanto, mas a quem Tucídides se refere como "o homem de quem sabemos por relato que mais cedo estabeleceu uma frota", e cujo domínio marcou uma virada decisiva na história egeia (Fantuzzi 2002: 55). O fato de que a este episódio se seguem as histórias dos Argonautas e de Hércules e de que a obra, em quatro livros, termine com Ptolomeu Evérgete e Berenice, patronos do poeta, reforça a ideia de que o poeta tencionava compor uma história dos homens – uma continuação do poema hesiódico, porém com metro elegíaco.

Ovídio, por sua vez, propõe um poema abrangendo todo o arco temporal abordado por Hesíodo, mais aquele abordado por Calímaco, e mais aquele que avança e chega até seu próprio tempo. Seu *epos* inclui deuses, heróis e mortais, pois passa da origem do mundo ao tempo mítico, deste, aos primórdios da história, e de então, ao império de Augusto – é, portanto, o mais totalizante.

A influência de Hesíodo, segundo Ziogas (2011: 250), desenha-se logo no proêmio de *Metamorfoses*, pois a origem do mundo de que fala é o *Chaos*. O que Ovídio faz é recriar no seu poema toda a obra de Hesíodo: da *Teogonia* a *Os Trabalhos e os Dias* o faz por revisitar o mito hesiódico das cinco idades (*Os Trab.* 109–201; *Met.* 1.89–150). A decadência do homem leva Zeus a provocar o dilúvio e a humanidade é recriada por Deucalião e Pirra, os sobreviventes (história atestada no *Catálogo*⁴⁰ e nas *Met.* 1.348–415). Nos livros 1–5, a descendência do deus-rio, Ínaco,

⁴⁰ O autor declara saber que muitos consideram o *Catálogo de Mulheres* pseudo-hesiódico, porém, que isto não prejudica sua argumentação; ele trata Hesíodo como sendo o autor, importando para sua

é traçada – linhagem descrita no *Catálogo* (fr. 122–59 M-W). Tomando as *Metamorfoses* em seu todo, pode-se apreciar que nela delineiam-se as genealogias das principais tribos gregas – as Ináquidas, as Tebanas e Atenienses – junto com as Troianas, as únicas não-gregas do *Catálogo*, tratadas na última parte da obra de Hesíodo (Ziogas 2011: 250). As genealogias dos Dardânidas e dos Pelópidas conduzem ao episódio final do *Catálogo*, a sedução de Helena, o episódio que desencadeia a guerra de Troia – o tempo histórico em *Metamorfoses* se desenrola de Troia a Roma. Ovídio não se contenta simplesmente em reunir em um só poema as obras de Hesíodo – usa também de uma estrutura já presente na poesia hesiódica.

Ainda segundo Ziogas, não é somente na estrutura que Ovídio evoca o *Catálogo*, mas também no conteúdo. Deuses apaixonados por belas jovens é tópica recorrente nas *Metamorfoses* – a dimensão erótica no poema de Ovídio remete à tópica principal do *Catálogo* (fr. 1.1-5 M-W). Todos esses amores – Apolo e Dáfne, Júpiter e Io, Júpiter e Calisto, Apolo e Coronis, Hermes e Herse, Júpiter e Europa – derivam de episódios hesiódicos específicos. Estes são precedidos pela entrada programática de Apolo em *Metamorfoses* (1.416–51): depois de recriada a raça humana após o dilúvio, a terra produz a serpente monstruosa Píton, que é morta por ele; a luta do deus com o monstro reproduz a batalha de Zeus com Tifeu no final da *Teogonia* (821–85). Ambos os monstros são ofídios nascidos da terra, mortos por um deus do Olimpo (Ziogas, 2011: 250–52). Segue imediatamente a paixão de Apolo por Dafne, seu primeiro amor – agora o deus Cupido adentra *Metamorfoses*, mas como personagem – nos *Amores*, foi quem determinou o gênero; em *Metamorfoses*, além da alusão no proêmio acima mencionada – *meis coeptis* –, é o responsável pela primeira de todas as transformações.

Esta transformação, de um deus que luta contra um monstro para um deus enamorado, recupera a transição da *Teogonia* ao *Catálogo de Mulheres*, segundo Ziogas. O uso de material hesiódico e a transição pelas obras de Hesíodo vai se repetir no episódio das Musas, que fecha o quinto livro – Ziogas defende que qualquer menção às Musas do Hêlicon já constitui uma referência virtual a Hesíodo, e que a pronúncia de Calíope constitui um feito de poesia hesiódica (a ser tratado adiante). Argumenta também que a tapeçaria de Aracne é uma versão peculiar do *Catálogo de Mulheres* (Ziogas 2011: 252).

abordagem apenas que o *Catálogo* era atribuído a Hesíodo na Antiguidade. Adotaremos a mesma postura.

Propor-se a conduzir uma narrativa a partir da Criação até o império de Augusto e ser bem sucedido demonstra engenho. O poeta explicita uma intenção no proêmio que, evidentemente, não pode cumprir literalmente. Mas que acaba por cumprir: ao narrar as histórias, ligando umas às outras, o poeta mantém um sentido cronológico, porém, aliado a certa nebulosidade temporal, dificultando ao leitor a apreensão de uma cronologia precisa. No entanto, a indefinição resultante desta estratégia acaba por beneficiar a composição, enriquecendo a caracterização do tempo mítico, no qual grande parte das histórias têm lugar. Convém notar que, nos últimos livros, a sequência de acontecimentos, já percebidos como históricos, passa a ser tratada de maneira mais acurada; apesar disso, a multiplicidade e a variedade das histórias, aliada à presença de inúmeras digressões, esbate a nitidez da cronologia, fazendo com que o tempo histórico relatado também adquira um caráter lábil, de eventos sucedendo-se com rapidez e simultaneidade. E faz com que o poema, em seu todo, apresente uma qualidade evanescente.

Segundo Labate (2010: 20), o desenho das *Metamorfoses*, ao compreender toda a história, do Caos até o tempo do poeta, não exclui de seu escopo a matéria da *Iliada* e da *Eneida*, que percorre; o leitor verifica, entretanto, que o virtuosismo do poeta é empregado para iludir e desiludir, mais do que para reinterpretar aquele mundo épico. Se os heróis épicos das *Metamorfoses* são, sobretudo, os "heróis maiores" (Cadmo, Perseu, Meleagro, Hércules, Teseu, os Argonautas) a combater adversários fantásticos e monstruosos, não é somente porque um relato *ab origine mundi* devesse cumprir um longo trecho de seu percurso atravessando as gerações que haviam precedido aquela que combatera sob os muros de Troia. Depois que o grande *epos* virgiliano cantara a identidade de uma comunidade que encontrava no mito a justificação da história nacional, Ovídio deseja manter seu *epos* distante da história, propondo à comunidade romana uma nova identidade, coerente com o papel de capital de um império mundial: uma identidade universalística, com certeza sem limites de espaço e tempo, capaz de explorar, e absorver, e controlar também o território do exótico e do inverossímil (Labate 2010: 20).

1.6 *perpetuum carmen*: o *epos* ovidiano e a unidade

1.6a a unidade em Ovídio

"É possível sentir as diferentes posturas de Virgílio e de Ovídio relativas à épica ao analisar suas respectivas atitudes em relação à continuidade da narrativa. A

de Virgílio é contínua pela boa razão de que sua épica é uma unidade facilmente compreensível, uma unidade de elocução (metro épico sem matizes), de *ethos* (personagens bem definidos quanto a bem e mal), bem como de enredo. Mas a continuidade em Ovídio é como que uma necessidade imposta pela diversidade mesma de sua matéria, pela óbvia falta de um enredo abrangente. Ele tinha de, por conta e risco, preservar uma aparência de progressão contínua e movimento, mesmo ao saltar, por assim dizer, de um enredo a outro", explana Otis (2010: 74).

Conforme Murphy, na épica homérica e nas épicas tradicionais, (e aí se inclui a *Eneida*, de Virgílio), as partes são subordinadas a um único tema dominante; a nenhum episódio isolado é permitido assumir uma importância desproporcional, de modo que o tema dominante não corra o risco de ficar obscurecido. Em Ovídio esta proporção está ausente, pois desenvolve cada episódio, e os detalhes de cada episódio, apenas em função de si mesmos (Murphy 2003: 7). E passa de um episódio a outro valendo-se de transições por demais implausíveis e absurdas (Otis 1966: 80).

Ao propor abranger desde a origem do universo até seu próprio tempo e fazer da ordem cronológica o princípio de disposição das partes do poema, Ovídio opta, forçosamente, por não subordinar-se ao conceito de unidade preceituado por Aristóteles para a épica. O filósofo, na *Poética*, recomenda:

147. Quanto à imitação narrativa em verso, é claro que o mito deste gênero deve ter uma estrutura dramática, como o da tragédia; deve ser constituído por uma ação inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, una e completa, qual organismo vivente, venha a produzir o prazer que lhe é próprio.

148. Também é manifesto que a estrutura da poesia épica não pode ser igual à das narrativas históricas, as quais têm de expor não uma ação única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesses períodos a uma ou a várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente casual⁴¹. (*Poét.*, XXIII, 147–48)

Como Calímaco nos *Áitia*, Ovídio divergiu do conceito de unidade aristotélica. Inexiste, em *Metamorfoses*, o enredo único, tal como recomendado pelo filósofo; trata-se de uma extensa rede de fábulas, mais de 250 histórias variadas – *res diversissimas*, na avaliação que Quintiliano faria posteriormente (a ser comentada adiante) – que se articulam para formar o todo, umas emergindo de outras, sem quebra aparente de continuidade, formando *um* tecido narrativo de perfeita organicidade.

⁴¹ Trad. de Eudoro de Souza.

Existe, sim, outro conceito de unidade presidindo, além do aristotélico (que rege cada mito individualmente). E as articulações, os vínculos entre as histórias, são elaboradas de modo a esbater a *transitio* – de maneira que mal se percebe a passagem de um mito a outro, proporcionando uniformidade ao tecido e contribuindo para a fluidez da obra.

Ovídio, ao qualificar no proêmio o seu canto como *perpetuum*, indica que este abrangerá tudo, na inteireza, do começo ao fim (ver OLD, *s.u.*, 3b), ou seja, será contínuo. E, de fato, o autor logra conferir às inúmeras histórias um fio narrativo, mas este é apenas *supostamente* contínuo. E não poderia ser de outra maneira: do contrário, não seria possível dar conta da totalidade ambicionada. Seu canto não é contínuo; esta é mais uma brincadeira – em outra instância de *lasciure*. Convém retornar a Quintiliano:

...ut Ovidius lasciure in Metamorphosesin solet; quem tamen excusare necessitas potest, res diuersissimas in speciem unius corporis colligentem (Inst. 4.1.77)

...como Ovídio costuma ser desmedido nas *Metamorfoses*; mas a necessidade pode desculpá-lo porque reúne as coisas mais diversas sob a aparência de um corpo único⁴².

Segundo Oliva Neto, em se tratando da questão da unidade no poema, assim como se observa nos fragmentos restantes dos *Áitia*, pode-se notar que Ovídio – *deliberadamente* também –, *forja* uma aparência de unidade; o poeta, deixa transparecer que, à maneira de Calímaco, também sabia *não* compor um poema aristotelicamente unitário (Oliva Neto 2010: 13). E persiste na atitude de *lasciure* no uso inteligente das transições a propiciar uma continuidade aparente, e no nevoeiro cronológico produzido. Esta é sua brincadeira, ou o desregramento, a dissolução.

1.6b emulando os poemas cíclicos

Ao inspirar-se tanto no aspecto irônico e erudito da poesia helenística, bem como na forma dos epílios para suas narrativas breves, Ovídio parece seguir e, ao mesmo tempo, desafiar – dada a extensão de *Metamorfoses* –, os parâmetros alexandrinos vigentes. Seu poema, como um todo, o conjunto das inúmeras histórias interligadas, assemelha-se, sob certos aspectos, aos épicos cíclicos, desprezados pelo círculo alexandrino. Esses poemas – a que a épica calimaquiiana se contrapunha –, eram constituídos por uma coleção de breves épicos antigas gregas, principalmente

⁴² Trad. de J. A. de Oliva Neto

dos séculos VII e VI a.C., artificialmente ligadas e dispostas em série, de modo a conformar uma narrativa una, a abranger desde o começo o final da guerra de Troia.

Dado que as *Metamorfoses* também se compõem de breves histórias ligadas – aqui, por artifícios engenhosos –, e se propõem a narrar todo o arco da história desde a criação do mundo até o período augustano, podemos inferir que Ovídio tivesse em mente estabelecer um paralelo entre as *Metamorfoses* e esses poemas; sua opção pela ordem cronológica, ainda que *aparentemente* vaga, além de reforçar a unidade do poema contribui para assemelhá-lo aos cíclicos. Distingue-se dos poetas cíclicos, porém, pois compõe *Metamorfoses* com toda a erudição e minúcia preceituada por seu modelo, Calímaco. Em cada uma das mais de 250 histórias, dado o refinamento da matéria e da elocução, segue à risca o padrão helenístico. Segundo Murphy, *Metamorfoses* é uma obra única pelo fato de que a elegância alexandrina em escala diminuta se casa à grande escala da forma épica (Murphy 2003: 7). É um grande poema composto de pequenas partes: imenso porém episódico. Desta forma, ao mesmo tempo, emula – imita e inova – o ciclo épico e, ao fazê-lo, emula Calímaco, por desafiar sua postura crítica frente aos cíclicos, enquanto compõe um *epos*, no detalhe, rigorosamente alexandrino.

Poder-se-ia até dizer que Ovídio parodia (do grego *parodia*), de modo sofisticado, os dois modos épicos. A paródia grega envolvia a imitação, mas uma imitação feita para ser reconhecida enquanto tal e feita com o intuito de divertir. Presente na comédia antiga, bem como nos diálogos platônicos, o gênero podia meramente expor uma obra a críticas e ao ridículo por exagerar suas características; mas podia também explorar o humor da incongruidade – usando do exagero apenas de modo a facilitar o reconhecimento –, por emprestar a elocução de um gênero a um conteúdo totalmente alheio. É o que ocorre nas *Metamorfoses*, com uma diferença: Ovídio, usa da paródia a seu modo⁴³ – convém lembrar que a imitação dos antigos deve-se sempre à admiração (OCD, *s.u.*, *parody*, *Latin*). Sua obra, em vez de referir um gênero mais elevado em um mais baixo, como costumavam fazer as paródias latinas (como, por exemplo, as sátiras), refere um gênero desdenhado pelos poetas alexandrinos – o poema cíclico – e, por emprestar-lhe seu engenho, eleva-o,

⁴³ Ovídio usa constantemente deste recurso no decorrer do poema: a paródia de diferentes gêneros. Um exemplo complexo de modo lúdico de lidar com diferentes matérias e tipos de discurso encontra-se no episódio do discurso de Pitágoras (15. 75-478), a ser comentado adiante.

devolvendo-lhe assim o prestígio. Desta forma manipula, inverte, ou brinca, com os gêneros, proporcionando mais um viés à afirmação de Quintiliano supracitada (p. 52).

1.6c emulando o epílio

Calímaco, nos versos iniciais do fragmento programático *Aos Telquines*, afirma ser criticado por não ter feito um *epos* no sentido estrito – "um [único] contínuo canto à glória, aos reis, heróis / em versos mil, milhares"– e "desenvolver um *epos* mínimo", como um menino. O poeta está, em verdade, defendendo o tipo de *epos* (por vezes, contemporaneamente, denominado *epyllion*, "épica miniatura", ou até de épica "menor") em voga na Alexandria do século III a.C. e, posteriormente, em Roma: um *epos* breve e muito especializado, que surgiu em contraposição aos moldes da épica tradicional.

Um dos fenômenos marcantes da história da poesia grega com respeito à épica heroica, à poesia hexamétrica e à elegíaca, segundo Fantuzzi, é o fato de que estes gêneros continuaram a fazer uso do artificialmente híbrido modo homérico – as palavras raras, formas alternativas, variedade dialetal e a quase infinita riqueza métrica e prosódica continuaram a ser usadas por poetas por mais de um milênio, chegando até Nono (*fl.* 450–70 d.C.) e seus sucessores. A regularidade que os textos homéricos exibiam por meio de seu manifesto caráter formular, continuou sendo imitada e exagerada por poetas que escreviam em versos datílicos. Já no século V a.C., há evidências de que a formularidade dos poemas homéricos começa a ser percebida como peculiarmente característica da épica heroica e de que passa, possivelmente, até a incomodar, a ponto de ser ironizada por poetas cômicos⁴⁴ (Fantuzzi 2004: 247).

Assim, a eliminação do peso da solenidade das fórmulas homéricas, bem como de sua extensão exagerada, torna-se o ponto central da nova poética do período helenístico, que consistia em almejar um ideal comum, caracterizado pela *leptótes* – fineza, delicadeza, sutileza de espírito (a ser comentada adiante) –, ornado por meio do uso controlado de termos raros, homéricos ou não. Segundo Gutzwiller (2008: 33), o termo grego, usado em *As Rãs* com referência a Eurípedes, significava, etimologicamente, "descascado", "desvestido" e, daí, "delicado", e "fino". Em

⁴⁴ Cratino (*PCG* 355), por exemplo, zombou de Homero por seu excessivo uso da fórmula τοῦ δ' ἀπαμειβόμενος (προσέφη), "em resposta a ele, ele falou", recorrente uma centena de vezes na *Iliada* e na *Odisseia*.

Calímaco o termo significava, mais precisamente, "refinado", no sentido de passado em peneira fina, de modo que o que permanece é acurado, delicado, selecionado.

O subgênero da épica breve compreende poemas bem menos longos – de cerca de 500 a 2000 versos – que as épicas tradicionais produzidas por Homero, Apolônio, Nêvio, Ênio e Virgílio. Hesíodo novamente comparece: segundo Crump, a forma conhecida por épica hesiódica inclui todos os seus poemas, pois todos apresentam o mesmo modo: são primeiramente didáticos, compostos para instruir, como *Os Trabalhos e os Dias*, ou para registrar informações, como os poemas-catálogo. Nestes poemas, passagens épicas foram inseridas com o provável fim de propiciar variação e evitar a monotonia, e o fato de que os dois poemas-catálogo que chegaram até nós, a *Teogonia* e o *Escudo de Héracles*, são em grande parte narrativos, é significativo. A épica hesiódica – poema-catálogo –, difere daquela de Homero em todos os aspectos, exceto pelo idioma e pelo metro. Sua importância na história da épica se dá pela substituição do enredo único por episódios breves, bem como pela introdução de digressões. Assim, o *Escudo de Héracles* e as épicas didáticas, todos poemas breves, foram precursores modelares para os poetas helenísticos (Crump 1931: 6–7).

Calímaco, segundo Gutzwiller, reinventou a poesia grega para o período helenístico, idealizando o novo modo poético que se manifestou intensamente na poesia romana. O escopo de sua obra foi imenso, a ponto de ser difícil classificá-la. A isso acresce o fato de que se gabava de sua *polyéideia* – a habilidade para compor em vários gêneros e dialetos –, ao passo que a matéria de sua poesia coincide muitas vezes com os tópicos de que tratava na sua extensa produção em prosa e na sua atividade de bibliógrafo. Sua intensa atividade gerava muita controvérsia, devido à sua poética inovadora e a seu espírito contencioso. Sua épica, *Hécale*, é muito representativa do gênero (Gutzwiller 2007: 60).

Breves e eruditos, os epílios eram muito elaborados no detalhe, precisos e refinados em lugar de grandiosos e pesados – o que gerou muitas críticas por parte daqueles com gosto mais eclético. Alusivos a obras de outros poetas, frequentemente continham digressões interpostas à história principal. E muitas vezes eram inovadores – como pelo uso de *áitia*, por exemplo.

Segundo Toohey, *Hécale* parece ter sido a origem do epílio. A narrativa é completamente inovadora: em vez de enfatizar, conforme esperado, o episódio da luta do herói, Teseu, com o touro, Calímaco opta, usando de sofisticada ironia, por quebrar a expectativa do leitor, e envereda por uma série de digressões relacionadas

vagamente à personagem do título e sua hospitalidade. E a um corvo. O foco narrativo se afasta das preocupações masculinas e heroicas em direção àquelas relativas ao erótico (ligadas ao relato do corvo) e, claro, ao ponto de vista de uma mulher. O contraste dos tópicos narrativos permite entrever tanto a vida rústica de Hécale como o heroísmo do triunfo de Teseu sobre o touro. O ponto de vista oscila dramaticamente entre os vários personagens. O modo narrativo oscila também: a violência da tempestade que determina o encontro de Teseu e Hécale contrasta com a domesticidade da condição desta, o *páthos* de sua história contrasta com o da história de Teseu. A narrativa passa por acentuadas variações de teor genérico e técnico – por exemplo, ela pode ser alusiva, consistindo apenas de ligeira menção, ou pode concentrar em pontos vívidos ou ainda expandir-se em descrições elaboradas.

O objetivo do poeta é fornecer dois *áitia*: a origem do nome da região de Hécale (denominada por Teseu, em sinal de gratidão) e a origem do culto a Zeus Hecaleio (também por gratidão). Tanto o nome da região como o culto a Zeus existiam no tempo de Calímaco: a erudição, carregada de ironia, é evidente. Esta, acrescida ao jogo do intelecto e à transformação do caráter do herói (cujo exemplo mais notável está no caráter conferido a Jasão, por Apolônio nas *Argonáuticas*)⁴⁵ estão entre os traços distintivos da épica helenística de influência calimaquiiana. E o significado desta última para o gênero épico é imenso, uma vez que remodela e reavalia a noção do heroico (Toohey 1992: 102–3).

Havia, no período helenístico, poemas breves constituídos simplesmente por narrativas sequenciais, acerca de matéria mitológica ou heroica, que diferiam da épica tradicional basicamente apenas por sua extensão. Havia também um tipo mais elaborado, que tinha por característica conter uma – pelo menos uma (Crump 1931: 23; Hollis 1990: 25) – ou mais digressões⁴⁶ dentre a história principal, aspecto que representava uma verdadeira inovação. Este é o que interessa para o presente trabalho. Segundo Williams, os meios de incorporar estas digressões no poema variavam, podendo estas ser entretecidas ou justapostas; ou poder-se-ia trabalhar uma série de histórias, porém valendo-se de algum expediente artificial que as interligasse

⁴⁵ O comportamento de Jasão, o herói (ou anti-herói) da épica (ou anti-épica) de Apolônio, tem sido variadamente interpretado: fraco, oblíquo, fora de foco, passivo ou mesmo uma espécie de *love hero* (Beye), manipulador das afecções alheias em benefício próprio. Fernando Rodrigues Jr (2010) aborda a questão em profundidade.

⁴⁶ Segundo Crump: "A digressão é uma segunda história, em geral de grande extensão, contida na primeira e, frequentemente, sem conexão com aquela no tocante à matéria" (1931: 23).

(Williams 1968: 244). Estes eram os poemas enfaticamente eruditos, alusivos, inovadores – também pelo aspecto etiológico –, de autêntico cariz calimaquiano.

As *Metamorfoses*, por incorporar o modo de Hesíodo e os preceitos seguidos pelo círculo de Calímaco, também constituem um *epos* inovador – *In nova* ... –, tal como o foram os poemas de seus modelos. Ao entretecer breves histórias – algumas delas podendo até ser consideradas epílios, dada sua extensão – para formar um único tecido narrativo, provoca um efeito consoante com a brevidade e a leveza preceituadas por Calímaco. E do entretecimento de pequenos pedaços com o emprego de um tratamento sofisticado (os mecanismos artificiais para conectá-los, no caso, as metamorfoses), produz um poema longo, estruturado cronologicamente, como a épica cíclica – o que também constitui ironia, ao modo de Calímaco, ou seja, o antigo e o novo, e poéticas "aparentemente" opostas.

1.7 *adspirate e deducite*

Na proposição do poema, em vez de invocar uma Musa ou deus que lhe aponte a matéria, o poeta afirma que o seu próprio ânimo, ou seja, ele mesmo, o leva a falar de corpos mudados em novas formas. Infere-se daí que, para tanto, basta-lhe a própria determinação: não carece da ajuda divina. Como vimos acima (item 1.4), logo após a proposição, invoca os deuses, e mostra ao leitor a primeira forma transformada: o segundo verso do dístico elegíaco usual transformado em hexâmetro, ou seja, a transformação de sua poesia, que até então havia sido elegíaca, em *epos*: uma transformação considerável. Isto, por sua vez, implica que a primeira transformação a aparecer no poema – não meramente narrada, mas acontecendo em *tempo* real (e, literalmente) –, é de natureza poética. E assim, o leitor naturalmente infere que o poeta trabalhará o tema no decorrer da obra, dado que ele protagoniza no proêmio. O que, de fato, se confirmará: ao final da leitura cuidadosa percebe-se que, em muitas passagens da obra, o autor está também discorrendo sobre poética.

Temos assim, para resumir, uma dupla interpretação para a proposição do proêmio: a primeira relacionada às transformações físicas de seres em outras formas, as metamorfoses na sua acepção mais usual; e a segunda a mudanças relativas à sua poética, e ao papel nela desempenhado pelos deuses. O que se confirma pelo cotejo entre a proposição das *Metamorfoses* e a *d'Os Amores* (pp. 42–5).

E quando o autor fala *meis coeptis*, na verdade invoca os deuses para impulsionar seus hexâmetros (*noua corpora*), ou seja, sua épica recém-inaugurada nos primeiros dois versos – gênero novo e passo importante para ele. Ele também nos informa, ousamos aventar, que os mesmos deuses *também (et)* tomaram parte na primeira transformação – ou seja, admite que os deuses tiveram sua parte na transformação, sim; que esta não fora uma determinação *somente* sua (dele, autor – conforme afirma na proposição): condescende. Convém lembrar que desde o tempo de Hesíodo se creditava aos deuses definir o modo com que um poeta cantaria; e que era praxe admitir que continuassem a fazê-lo no seu próprio tempo.

Para resumir esquematicamente, o proêmio acomoda duas interpretações:

1. O ânimo do autor o leva a falar de formas transformadas em novos corpos (metamorfoses físicas em geral). Invoca os deuses no seu conjunto para impulsionar seus começos – pois os deuses também teriam participado das transformações dos começos (uma vez que foram agentes, na criação do mundo, os começos da obra) – e conduzir abaixo o seu canto contínuo da origem primeira do mundo até seu próprio tempo.
2. O ânimo do autor o leva a falar de formas transformadas (elegias) em novos corpos (hexâmetros): são transformações no âmbito da poética – esta interpretação é validada pela elucidação que Anderson fez do parêntese do segundo verso (item 1.4). Invoca os deuses para dar força aos hexâmetros recém-inaugurados, seus versos iniciais, e para que conduzam abaixo – *deducite*, referindo Calímaco, a ser tratado adiante –, o seu canto contínuo (*epos*), da origem primeira do mundo (referindo Hesíodo), até seu tempo, referindo todas as épicas precedentes de que se serviu como modelos, e incorporou, para criar a sua, a mais totalizante (aspecto a ser tratado em seguida).

Voltemos aos termos em questão. Ovídio invoca os deuses como agentes que são (pois já transformaram seu metro) e continuarão a ser (pois serão também os protagonistas da ação a ser narrada), para propelir seus inícios, impulsioná-los, dar-lhes rumo – *adspirate*. O termo, nesta mesma ocorrência, encontra-se dicionarizado, com o sentido de dar assistência, favorecer (ver OLD, *s.u.*, *aspiro* 7). Naturalmente, a ideia de inspiração poética divina – o *spiritus* –, também está contida no termo.

O termo *adspirate* também remete ao imaginário náutico, pois é verbo que pode designar o soprar dos ventos nas velas a impelir uma embarcação, sendo os ventos os principais responsáveis pelo progresso da nave mar afora – nesse sentido, fazem pela embarcação o mesmo que se cria fizesse a inspiração divina pela obra de

um poeta. O verbo, no proêmio, traz a ideia da viagem por mar como análoga à composição de uma obra poética, e a ideia da obra, enquanto embarcação, a avançar pelos campos equóreos rumo a um destino pretendido, ou seja, a bom termo. Podemos observar o autor valendo-se da imagem náutica na invocação dos *Fastos*,

*excipe pacato, Caesar germanicus, uoltu
hoc opus et timidae dirige nauis iter. (Fast. 1. 3–4)*

Aceita, César Germânico, de semblante sereno, / esta obra, e dá o rumo à nave hesitante.

onde também se subentende que a tarefa, grandiosa, é um desafio para o poeta. Ovídio usa da metáfora também no início do livro 2, sublinhando a importância que confere à obra em questão (ainda que composta em dísticos elegíacos) e, ao final do mesmo livro, indicando que tratará de outra matéria:

*nunc primum uelis, elegi, maioribus itis:
exiguum, memini, nuper eratis opus. (Fast. 2. 3–4)*

agora, versos elegíacos, por primeiro avança com velas maiores: / há pouco, eu lembro, éreis gênero pequeno⁴⁷.

*Venimus in portum libro cum mense peracto:
nauiget hinc alia iam mihi linter aqua. (Fast. 2. 863–4)*

Chegamos ao porto, pois com o mês termina o livro: / daqui navegue o meu bote outras águas.

O poeta também invoca os deuses – *deducite* – a tecer (OLD, *s.u.*, *deduco* 4) o canto abaixo – como tapeçaria, a trama contínua a descer pela urdidura –, desde a origem primeira do universo, da escuridão da massa caótica, até o seu próprio tempo. O termo *deducere*, em sua acepção literal, quer dizer "conduzir abaixo"; também possui o sentido de "fiar fino", ou "tecer de modo fino", e assim era usado pelos poetas latinos para descrever a escrita de obras breves, elaboradas na filigrana, refinadas. *Deductus*, nesta acepção de *tecido com fineza* (leia-se "delicadeza", "tenuidade", "sofisticação"), encontra-se dicionarizado, sendo que é associado à elocução – *style* – (ver OLD, *s.u.*, 3), em referência tácita à tradição helenística. Desta forma, o termo *deductus* encontra-se estreitamente ligado ao termo grego *leptótes* e remete igualmente aos poetas alexandrinos. Por fim, *deducere* também possui acepção

⁴⁷ Trad. de Oliva Neto.

náutica (ver OLD, *s.u.*, 7), no sentido de conduzir uma embarcação – metáfora para seu *carmen* – ao mar, sair do porto, fazer-se ao mar.

Tanto Calímaco, como Apolônio de Rodes e Teócrito, distintos em termos de poesia e poética, valorizavam a *leptótes* – termo técnico da poética alexandrina. No Epigrama 27, acerca dos *Fenômenos* de Arato, Calímaco elogia o poeta por emular o canto (*aeisma*) e o modo (*trópos*)⁴⁸ de Hesíodo, considerado por ele o paradigma, pela matéria não guerreira e pela elocução não elevada (Oliva Neto 2010: 9):

Ἡσιόδου τό τ' αἶσιμα καὶ ὁ τρόπος: οὐ τὸν ἀοιδόν
ἔσχατον, ἀλλ' ὀκνέω μὴ τὸ μελιχρότατον
τῶν ἐπέων ὁ Σολεὺς ἀπεμάξατο: χαίρετε **λεπταί**
ῥήσιες, Ἀρήτου σύμβολον ἀγρυπνίης. (Epigrama XXVII Pf.)

Poesia é o canto, o modo de Hesíodo: ao menor
aedo não, porém, creio, ao que em *epos*
há mais fino moldou-se o poeta Sólio; salve!,
gráceis linhas, vigília e afã de Arato⁴⁹.

Calímaco saúda de Arato as gráceis, delicadas (*leptái*) linhas, testemunhos de sua vigília. Segundo Gutzwiller (2008: 33), Calímaco deixa claro que as palavras de Arato são refinadas não apenas porque imitam Hesíodo seletivamente – o de mais fino, em termos de *epos* – mas também porque resultam do trabalho intenso de um erudito: o termo "vigília" denotando tanto as observações noturnas requeridas para o poema *Os Fenômenos*, sobre astronomia, bem como as horas de trabalho noturno que possibilitaram a composição deste (Gutzwiller 2008: 33).

A apresentação mais completa dos preceitos calimaquianos, porém, encontra-se no fragmento *Aos Telquines*, nos *Áitia* (fr.1). O termo relativo a *leptótes* comparece duas vezes, primeiro nos versos 10–11, quando o autor preceitua "versos tênues" (ἀν καταλεπταλέην [ῥήσιες]) – segundo Oliva Neto, a expressão significa literalmente "linhas escritas em detalhe", "minuciosamente"; é também empregada como título das "obras menores" de Arato (Oliva Neto 2010: 17).

E comparece também (o termo é o adjetivo *leptalén*), quando Apolo, deus do canto, aconselha Calímaco quando jovem poeta, qualificando a Musa ideal:

Pois quando por primeiro pus tabuinhas céreas
nos joelhos, Apolo Lício disse-me:

⁴⁸ Conforme Oliva Neto (2010: 9) *τρόπος* é termo técnico da retórica no que diz respeito à elocução.

⁴⁹ Trad. de Oliva Neto.

"o incenso, aedo, o mais espesso é o que convém
me dar, a Musa, amigo, **delicada**⁵⁰. (*Aos Telquines*, vv. 21 – 24)

Apolo segue aconselhando o poeta a trilhar a via estreita em detrimento da estrada usada por muitos carros – alusão de Calímaco a Píndaro – imagem já utilizada por este no *Peã a Apolo*, em que o deus urge os poetas com a mesma imagem: que não seguissem nas batidas estradas de Homero (fr. 52h. 10–12)⁵¹.

De forma que *deducite* é termo de grande abrangência semântica no proêmio das *Metamorfoses*. Segundo Galinsky (1997), "Em toda sua brevidade – Ovídio sabia ser conciso quando queria –, o proêmio é programático. O termo *nova* sugere um novo empreendimento: um *carmen* que é *perpetuum* na tradição épica e *deductum* à maneira calimaquiiana".

E *deductum* também traduz *denekès* – contínuo, como o fiar da lã, ou o seu tecer – adjetivo que qualifica 'áeisma (canto) em *Aos Telquines*, v. 3: o uso do termo implica que Ovídio fará épica, o que Calímaco recusara. E esta, o seu *epos*, é *supostamente* una (unidade aristotélica) visto que, de fato, não o é – dado serem inúmeros os mitos –, mas é uno à sua própria maneira, inovadora. E é contínuo (como aquele que Calímaco, segundo acusam os Telquines, *não* fez). E é essa a viveza de Ovídio no proêmio, sua esperteza, instância notável de como brinca – *lasciuit* – com o gênero.

O termo *deductum* também pode ser compreendido à luz da segunda interpretação do proêmio, relativa às transformações poéticas no poema. Seria como se Ovídio, ao incorporar elementos das épicas de vários poetas, houvesse invocado os deuses para que conduzissem abaixo (*deducite*) o seu canto contínuo (*perpetuum*) – todo, do começo ao fim –, usando como metáfora para ele a tapeçaria: um canto em que o poeta incorpora – e, portanto, comenta criticamente – diferentes épicas, desde a homérica – lá em cima, no início da linha do tempo, ou do tecido –, passando pela poesia de Hesíodo, Calímaco, Apolônio, até aludir às épicas latinas de seus predecessores mais imediatos, notadamente as de Ênio, Lucrécio (a ser abordado mais adiante) e Virgílio. É como se o poeta as entretencesse todas – as obras de Homero, Hesíodo, Calímaco, Apolônio, Lucrécio, Catulo, Virgílio –, para produzir seu poema.

⁵⁰ Trad. de Oliva Neto.

⁵¹ Calímaco usa a imagem da estrada também no Epigrama XXX, programático, em que declara detestar o poema cíclico.

Em relação a Virgílio, Ovídio não só o incorpora, como o desenvolve, elaborando detalhes constantes da *Eneida* não levados adiante pelo autor. Por exemplo, no primeiro canto, na abertura da obra, e no último, próximo à conclusão, em duas falas Júpiter profetiza que o herói Eneias será divinizado; porém, a divinização não se encontra relatada na *Eneida*. No canto 1, Júpiter tranquiliza Vênus:

*Parce metu, Cytherea; manent inmota tuorum
Fata tibi; cernes urbem et promissa Lauini
Moenia, sublimenque feres ad sidera coeli
Magnanimum Aeneam, neque me sententia uertit.*
(En. 1.261–4)

Não tenhas medo Citeréia: imotos
Os destinos dos teus se te conservam.
De Lavínio a cidade e os prometidos
Muros verás; será por ti aos astros
O magnânimo Eneias sublimado:
E deste meu propósito não mudo.⁵²

E, no canto 12, fala a Juno, que observava de uma nuvem:

*Junonem interea rexomnipotentis Olympi
Alloquitur, fulua pugnas de nube tuentem:
Quae jam finis erit, coniunx? quid denique restat?
Indigetem Aeneam scis ipsa, et scire fateris,
Deberi coelo fatisque ad sidera tolli.* (En. 12. 791–5)

Entretanto o rei supremo a Juno fala,
Do prélio espectadora em nuvem roxa
"Findas? que resta, esposa? Tu confessas,
Deve indígete Eneias, manda o fado,
Sede no Olimpo ter, subir aos astros"⁵³.

Ovídio toma destas indicações para elaborá-las, no livro 14:

*adsensere dei, nec coniunx regia uultus
inmotus tenuit placatoque adnuit ore;
tum pater "estis" ait "caelesti munere digni,
quaeque petis pro quoque petis: cape, nata, quod optas!"* (595)
*fatus erat: gaudet gradesque agit illa parenti
perque leues auras iunctis inueta columbis
litus adit Laurens, ubi tectus harundine serpit
in freta flumineis uicina Numicius undis.
hunc iubet Aeneae, quaecumque obnoxia morti,* (600)
*abluere et tacito deferre sub aequora cursu;
corniger exsequitur Veneris mandata suisque,
quicquid in Aenea fuerat mortale, repurgat
et respersit aquis; pars optima restitit illi.
lustratum genetrix diuino corpus odore* (605)
*unxit et ambrosia cum dulci nectare mixta
contigit os fecitque deum, quem turba Quirini
nuncupat Indigetem*⁵⁴ *temploque arisque recepit.* (Met. 14.592–608)

⁵² Trad. de Barreto Feio.

⁵³ Trad. de Odorico Mendes.

⁵⁴ Título obscuro aplicado a certas divindades, referindo deuses locais em oposição a estrangeiros (OLD, s.u., *Indiges*).

Os deuses anuíram, e a esposa do rei não manteve o olhar (592)
 impassível, mas aquiesceu, com a expressão apaziguada.
 Então o pai disse: "Sois ambos dignos da dádiva celeste,
 tu, a que pedes, e aquele por quem pedes: toma filha, (595)
 o que desejas". Tal dissera. Ela rejubila e agradece ao pai,
 e, levada pelas leves brisas no carro da junta de pombas,
 aterra no litoral laurente, onde, coberto de canas, serpenteia
 o Numício e suas águas fluviais em direção ao mar vizinho.
 Ordena-lhe que lave de Eneias e leve para o fundo do mar, (600)
 na silenciosa corrente, tudo o que nele está sujeito à morte.
 O cornífero deus executa a incumbência de Vénus,
 e lava-o com as suas águas, e limpa de Eneias tudo
 o que tinha de mortal: apenas fica com a sua melhor parte.
 Purificado o corpo, a mãe ungiu-o com um perfume (605)
 divino, e tocou-lhe nos lábios com ambrósia misturada
 com doce mel, e tornou-o um deus que o povo de Quirino
 chama de Indígete e que recebeu com um templo e altares.⁵⁵

Assim, Ovídio, explora e desenvolve aquilo que Virgílio sugere, mas não canta: e perfaz a divinização de Eneias nas *Metamorfoses*, concretizando as profecias de Júpiter na obra de seu predecessor ilustre. Ao fazê-lo, se vale do mesmo procedimento que Virgílio adotara ao compor sua épica: Virgílio resgata Eneias, personagem na *Iliada*, alvo de uma profecia, fato cuja continuidade não fora explorada por Homero. (Para não mencionar o fato de, com vistas a emular seu modelo, ter baseado as duas partes de sua obra na *Iliada* e na *Odisseia*, respectivamente).

Eneias faz sua primeira aparição na *Iliada* como líder guerreiro – é apresentado no livro 2, secundando Heitor, o comandante supremo dos troianos, filho de Príamo e Hécuba. Eneias, nobre filho de Anquises e Afrodite, filha de Zeus, é o líder dos dardânios, povo mais antigo, aliado, que vive nas encostas da cidadela – troiano também, portanto. Ao ousar combater Aquiles, no livro 20, convencido por Apolo, é livrado da morte por Posídon:

"Conduzamo-lo então nós para longe da morte,
 para que não se enfureça o Crónida, se Aquiles
 o matar. Pois está fadado que ele sobreviva à guerra,
 para que desprovida de esperma não pereça a raça de Dárdano,
 a quem o Crónida amou mais que todos os filhos,
 que lhe foram gerados por mulheres mortais.
 Entretanto o Crónida pôs-se a odiar a raça de Príamo;
 e agora será a Força de Eneias a reger os Troianos,
 assim como os filhos de seus filhos, que de futuro nascerão." (*Il.* 20.293-308)⁵⁶

⁵⁵ Tradução de Paulo Farmhouse Alberto.

⁵⁶ Trad. de Frederico Lourenço.

É a partir deste acontecimento descontinuado no poema homérico que Virgílio inventa seu caminho; e Ovídio, em operação análoga, inventa uma parte do seu (livros 14 e 15). Importa salientar, segundo Otis, que quando Ovídio "imita", ou se refere a Virgílio nas *Metamorfoses*, ele claramente não busca rivalizar com ele no seu modo épico elevado; o que Ovídio faz, é demonstrar quão diferentemente ele pode tratar a mesma matéria. Com esta postura, Ovídio deixa claro que não é Virgílio, que seus valores em termos de poética são sensivelmente diferentes, e que seu modo épico é produto de um desígnio poético totalmente distinto (Otis 2010: 73–4). E é esta postura que ele abraça na elaboração de todo o poema, buscando, a partir de épicas anteriores à sua, inovar.

Segundo Vasconcellos, trata-se de um processo de *imitatio* não incomum na literatura latina, e não raro na obra de Ovídio – o autor parte de um modelo mais recente e, através deste, retoma aspectos de um modelo anterior, da fonte mesma deste último:

Trata-se de englobar o *continuum* histórico de um texto, sua história como matriz de outros textos, em processo que vai do texto original à fonte e vice-versa simultaneamente. (Vasconcellos 2001: 126)

A emulação de Virgílio descrita acima serve de exemplo para ilustrar como o fio, ou a trama (novamente o termo relativo à tecelagem) épica, é "deconduzida" – desde o topo, em Homero, até o tempo de Ovidio, na sua parte final, entretecida às épicas modelares intermediárias. Ovídio emula – vale dizer: busca equiparar-se e superar – Virgílio por entretecer a *Eneida* a seu poema; e assim – naturalmente que de maneiras diversas –, emula todos os predecessores que admira, de Virgílio a Hesíodo e, conseqüentemente, sua contraparte, Homero (ou vice-versa). Desta forma, ao somar, referindo cada um deles – notadamente Hesíodo e Calímaco –, supera-os ao produzir épica inovadora.

As características da épica de Ovídio indicadas pelo proêmio, deixam claro que o poema não se enquadra na definição de épica no "sentido mais restrito de poema hexamétrico com narração bélica e, pois, heroica, mas apenas canto partícipe do *epos* mais amplo", abrangendo as narrativas hexamétricas como um todo, em conformidade com argumento de Oliva Neto (2010: 13). Segundo o autor, ela relaciona-se de maneira análoga ao *epos* que Calímaco preceitua no Epigrama 27, e a que se refere como "canto", de que Hesíodo seria o paradigma: matéria não tão

somente guerreira, caráter etiológico, e o "modo" (*tropos*), que diz respeito à elocução média, não-elevada, adequada à matéria.

... *primaque ab origine mundi*
ad mea perpetuum deducite tempora carmen.

E com isto, se nos revela mais uma nuance semântica para *deducite*, no comentário de Oliva Neto:

" ... e trouxe de alto a baixo [isto é, por completo e na elocução, mais baixa por não-heroica] este contínuo canto desde a primeira origem do mundo até meus tempos" (Tradução e comentário de Oliva Neto, 2010: 13).

Ou seja, *deductum* refere-se também ao registro mais baixo de seu *epos*, em oposição ao elevado de Virgílio e Homero, acima na trama.

Por fim, o verbo *deducere*, como *adspirare*, também possui acepção náutica (OLD, *s.u.*, 7), no sentido de conduzir uma embarcação – metáfora para seu *carmen* – ao mar, sair do porto, fazer-se ao mar. conforme ilustrado em:

[...] *iubet ille carinas / in freta deduci* (*Met.* 6.444–5)
ordenou que as naves / fossem lançadas ao mar

e, no próprio mito estudado, quando o barco de Ceix acaba de zarpar, no sentido de desfraldar as velas :

carbasa deducit uenientesque accipit auras (*Met.* 11:477)
desfralda / desenrola/conduzi abaixo o velame a acolher as brisas que chegam

Desta maneira, no proêmio, o poeta usa duas metáforas náuticas da poesia. Primeiro, caracteriza o poema como embarcação: os deuses são invocados (*adspirare*) para impulsionar a partida da nave com sua inspiração, invocação esta que, aqui, constitui mero *topos*, uma convenção épica; em seguida são invocados para desfraldar (*deducite*) – soltar do alto para baixo – o poema, como se fazia com as velas (e como é feita uma tepeçaria), de modo a acolher as brisas que chegam – seja o sopro divino, seja a inspiração de seus vários modelos. Ponto curioso constitui o fato de que as velas, na Antiguidade, "eram feitas de linho, não de um único pedaço, mas de retalhos costurados uns aos outros, para dar mais força" (Casson 1971: 48; 233–5). Tal como o

poema de Ovídio, ao fazer uso de outras épicas: as *Metamorfoses* são um tecido de ecos dos predecessores gregos e latinos no gênero épico.

Outro aspecto que relaciona o poema a uma nave é o fato de que o entrelaçamento, tanto do madeirame da estrutura bem como das tábuas de fechamento dos cascos das naves, mantinha para os antigos uma relação com a tessitura, daí *texta carinae* (*Met.* 11.524). Segundo Griffin (1997: 217), a metáfora é encontrada desde Ênio (*Alexandre* 43–4, ed. Jocelyn 1967, *iamque mari magno classis cita / textitur*), que nos *Anais* (504 ed. Skutsch 1985), descreve um estaleiro como *textrinum*. Em Catulo 64.10 consta *texta carinae* e, na *Eneida*, Virgílio escreve *texamus robore navis* (*En.* 11.326). Ovídio escreve *textitur et costis panda carina suis* (*Ep.* 16.112), e nas *Metamorfoses* constam *texta carinae* (11. 524) e *in pinea... / texta* (14.530–1).

2. As filhas de Mínias (4. 1–803)

2.1 acerca do tecer

Aliás, um dos aspectos mais belos da *Iliada* é a consciência revelada do próprio valor da poesia. Da primeira vez que nos é apresentada a personagem de Helena, no Canto 3 da *Iliada*, vemo-la a tecer uma grande tapeçaria, representando as batalhas que gregos e troianos travaram por sua causa (vv. 125–28). É a mais antiga *mise en abîme* da história da literatura, em que a macro-estrutura de uma obra literária é refletida e sintetizada, em ponto pequeno, algures dentro do próprio texto (*Iliada*, trad. de F. Lourenço: 22).

O processo de produzir o fio a partir do velo na roca pelo giro do fuso no volante, seguido pelo processo também artesanal da tecelagem em padrões e cores variadas, constitui uma das técnicas de artesanato mais antigas da cultura humana. Fiar e tecer, atividades desenvolvidas principalmente pelas mulheres, são muito mencionadas na literatura. Segundo Crowfoot (1936–7: 38), eram aspectos tão comuns da vida cotidiana, que poetas e dramaturgos confiavam que sua audiência captasse quaisquer alusões, argutas ou fantasiosas, relativas a todo e qualquer instrumento ou operação ligados a elas. Sendo que constituem um processo criativo e contínuo – a partir da matéria prima natural bruta, como a lã, o linho e o algodão, são criados fios e tecidos –, fiar e tecer foram muito utilizados como símbolos para a criação do mundo e do desenvolvimento humano, e acabaram se transformando em imagem a simbolizar a criação e a ordem cósmica, governada pelo destino, geralmente com a cooperação dos deuses.

Seguindo o exemplo de muitos poetas, a começar por Homero – e, mais importante aqui, por ser mais próximo, Lucrécio –, Ovídio usa no próêmio, e em variadas instâncias no decorrer de *Metamorfoses*, de termos relativos à arte da tecelagem para referir-se à composição de versos, equiparando, assim, o ato de compor ao de tecer⁵⁷.

Segundo Snyder (1983: 37–8), o uso por Lucrécio, no *De Rerum Natura*, de imagens derivadas do ato de tecer, é consistente. Por meio do uso repetido de termos como *exordia* – cujo significado mais antigo era justamente "urdidura", a parte primeira da tecelagem, daí a derivação do significado para "começo" –, *textura* e *texere*, para citar apenas alguns, Lucrécio mantém a imagem do tear cósmico da natureza presente para o leitor nos seis livros. Um exame das ocorrências de imagens relativas ao ato de tecer em sua obra mostra que o tear foi auxiliar para Lucrécio não apenas na moldagem de sua ideia de mundo, mas também para com a percepção do seu próprio papel no entretecimento das palavras para descrever esse mundo a seus leitores (Snyder 1983: 37–8). A proeminência do ato de tecer como fonte de imagens pode ser notada logo no começo da apresentação de sua teoria atômica no livro 1. Imediatamente após a introdução o poeta anuncia:

*hunc igitur terrorem animi tenebrasque necessest
non radii solis neque lucida **tela** diei
discutiant, sed naturae species ratioque.
Principium cuius hinc nobis **exordia** sumet,
nullam rem e nihilo divinitus umquam.* (Lucr., 1. 146–150).

Que o terror, então, e as trevas da alma, / nem os raios do sol nem as brilhantes **teceduras** do dia / dispersem, mas a observação da natureza e suas leis. / Cujo fundamento tomará para nós **os fios do urdume** a partir deste ponto: / coisa alguma jamais é criada a partir do nada pela agência divina.

Na tradução acima, elaborada com vistas a este trabalho, optou-se por enxergar no termo *tela* (v. 147) a ideia de tecido e o termo *exordia* (v. 149), como consequência, foi vertido na acepção de "urdidura, ou seja, o início do processo de tecer, em que se urde a lã no tear, por dispor os fios na vertical (donde *ordia prima*, *primordium*). É

⁵⁷ O tear vertical era o modelo usado tanto na Grécia como em Roma para a produção de tecidos e tapeçarias. Consistia de uma estrutura alta, posicionada verticalmente e travada na horizontal na parte superior, de onde pendia um conjunto de fios dispostos paralelamente na vertical, denominado *urdidura* ou *urdume*, que se mantinha esticado por meio pesos de ferro atados na parte inferior (vide ilustração, p. 2). A tecelagem começava na parte superior, à medida que a urdidura era trespassada transversalmente, com auxílio de uma agulha denominada *navete*, por um segundo conjunto de fios, conhecido por *trama*; cada carreira da trama era então compactada às carreiras acima com um pente de modo a produzir uma teia ou tecedura firme, de onde era conduzida abaixo (Snyder 1983: 38).

preciso salientar, no entanto, que os estudiosos de regra interpretam *tela* como o plural de *telum*; o sentido seria, pois, "os brilhantes dardos do dia", como na versão abaixo:

Que o terror, então, e as trevas da alma, / nem os raios do sol, nem os **dardos** lúcidos da manhã / dispersem, mas a observação da natureza e suas leis. / Cujo fundamento terá para nós o seu **início** a partir deste ponto: / coisa alguma jamais é criada a partir do nada pela agência divina.

Embora no século I a.C. o termo *exordium* já houvesse adquirido a acepção relacionada à arte da retórica de "princípio de um discurso", sua acepção literal não se encontrava em desuso; Quintiliano usa o termo em ambos os sentidos, o literal (*Inst.* 5.10.71), e o retórico (*Inst.* 4.1.1), onde ensina que o começo de um discurso é denominado *exordium* em latim e *prooímium* (προοίμιον) em grego, e diz preferir o termo grego porque indica de maneira mais direta a natureza introdutória desta parte do discurso.

Snyder salienta, no entanto, que o autor da *Retórica a Herênio* usa o termo *exordium*. Na passagem de Lucrécio acima, o uso do plural *exordia*, sugere, a seu ver, que Lucrécio pensa fundamentalmente na acepção primeira do termo: *exordium* deriva de *exordior*, "armar a urdidura", ou "iniciar uma teia ou tecedura", e o plural parece traduzir-se melhor por "fios do urdume". Lucrécio está estabelecendo as fundações para embasar sua teoria dos átomos e não simplesmente proclamando que está prestes a fazer um discurso sobre sua teoria dos átomos (Snyder 1983: 39–40).

No *De rerum natura* (5. 1350–60), ao discorrer acerca das origens do homem e do desenvolvimento humano, Lucrécio também aborda a história das vestimentas e a tecelagem. Afirma que a proteção amarrada ou costurada (provavelmente se refere a peles de animais) precedera a vestimenta tecida, e que a criação do tecido é posterior ao domínio do uso do ferro, pois que o tear era produzido com elementos deste material, sendo que por nenhum outro método poderiam ser obtidos seus componentes tão polidos e as travessas sonantes. Acresce que a natureza teria compelido os homens a tecer a lã, antes das mulheres: explica-o pelo motivo de que o gênero masculino como um todo sempre se distinguira pelo engenho e por possuir de longe mais recursos⁵⁸. Este estado de coisas teria permanecido até, por fim, o rude lavrador desdenhar de tais labores e concedê-los ao âmbito feminino, tomando para si trabalho

⁵⁸ Curiosamente, uma afirmação do mesmo teor é feita por Sócrates, em *A República*, de Platão (455c); na passagem em questão, porém, Sócrates admite que, tanto a tecelagem como o preparo dos alimentos são exceções em que as mulheres se saem melhor.

mais pesado com que enrijecer membros e mãos. Assim, o manuseio delicado dos fios e do tear foi relegado às mulheres, conforme Lucrécio – até que poetas como ele o tomassem de volta para si.

A longa tessitura narrativa que Ovídio logra urdir nas *Metamorfoses*, por meio das inúmeras histórias entretecidas para formar a narrativa contínua – referindo-se frequentemente a episódios anteriores e posteriores e desenvolvendo histórias umas dentro das outras –, faz com que o resultado final tome, literalmente, a forma de uma tapeçaria complexa. Ovídio não apenas fia (o que seria o caso se narrasse uma única história, do começo ao fim), mas tece uma trama sofisticada, e são variadas as instâncias em que usa desta representação no seu poema para referir a obra em si – tal como outros poetas antes dele, em particular Lucrécio, que é emulado em certas passagens de *Metamorfoses* (conforme se verá adiante), bem como para comentar sobre seu modo de composição, o que abordaremos a seguir.

Em se tratando de atividades ligadas ao tecer, podemos também arrolar a tríade de entidades que alocavam a cada homem sua sina. As palavras gregas usadas para designar o destino – *moira*, *aisa*, *moros*, *morsimos*, *heimartai* – apontam para o "quinhão", ou "porção": aquilo o que cabe ou deveria caber a uma pessoa ou coisa, do todo que é compartilhado. A parte que cabia a cada pessoa, acreditava-se, lhe era alocada, ou vinha, por ocasião do nascimento (*Il.* 20.128, 24.209–10; *Od.* 7.198), sendo que a parte mais importante, o destino universal dos homens, era a morte, da qual nem mesmo os deuses podiam protegê-los; e no que os deuses se diferenciavam por serem imortais. Os caminhos do destino podiam parecer erráticos; no entanto, existia um princípio regulador da ordem certa, apropriada – a ordem natural das coisas. Esta noção da ordem devida, *katà moíran* ("de acordo com o destino": o que incluía fatores como tradição, hierarquia social e etária), determinava todas as porções alocadas, inclusive as de destino e morte, o que se enquadrava em uma espécie de ordem pré-estabelecida do mundo (OCD, *s.u.*, *fate*). O destino alocado de maneira impessoal amiúde nada significava além do transcorrer ordeiro da sequência do enredo: estava fadado, por exemplo, que Odisseu eventualmente regressasse a Ítaca.

As senhoras do destino⁵⁹, – conhecidas como *Moirai* pelos gregos, ou *Parcae* pelos romanos – fiavam, mediam e cortavam o fio da vida (*Il.* 24.209–11, 20.127–28; *Od.* 7.196–98), entoando canções que prediziam os destinos dos recém-nascidos; daí,

⁵⁹ Sua genealogia enquanto filhas de Zeus e Têmis e sua personificação na trindade Cloto, Laquesis e Atropos provêm da *Teogonia* 904–5; e enquanto filhas da Noite, *Teog.* 217).

possivelmente, a origem para as acepções relacionadas de "tecer" e "cantar" o destino. A tarefa é análoga à do poeta frente ao seu *carmen*, aspecto acerca do qual parece ter consciência em diversas passagens. Ao transformar seu conjunto de histórias em uma história cumulativa do mundo, ao conduzir a história desde a criação do mundo a partir do caos até a criação de seu poema, é como se o poeta arrogasse para si um poder de decisão análogo àquele das tecelãs do destino.

2.2 as narrativas das Minieides

Depois de narrar a história de Cadmo e a fundação de Tebas no Livro 3, a triste sina de seu neto Acteão, o caso de sua filha Sêmele com Júpiter e sua morte causada pela intromissão de Juno, Ovídio estabelece o nascimento de Baco a partir da coxa de seu pai. Ao final do livro é narrada a história de Penteu, também neto de Cadmo, que se recusa a cultuar Baco e por isso sofre morte horrível. Ovídio termina o Livro 3 descrevendo o comportamento das mulheres tebanas, que reagem à morte de Penteu com cultos devotos a Baco: tendo aprendido com o alerta, elas se entregam aos ritos sagrados, queimam incenso e se curvam perante os altares do novo deus.

No início do livro 4, o narrador, de própria voz, em meio a uma frase, abandona a narrativa em terceira pessoa e passa a dirigir-se a Baco, entoando um hino (vv. 17–30). Em seguida, opõe às mulheres tebanas as filhas de Mínias, que teimam em persistir na sua atividade, como se fosse um dia normal, no feriado consagrado ao deus. As Minieides opõem-se ao culto a Baco na cidade (Orcómeno, próxima a Tebas, também na Beócia, cujo fundador e governante é seu pai); Alcítoe, inclusive, nega o fato de Baco ser filho de Júpiter, atitude mais temerária que a de Penteu em Tebas.

Toda a cidade – o narrador inclusive – se entrega às orações e hinos a Baco; somente as Minieides ficam em casa em intempestiva aplicação à atividade de Minerva – a tecelagem. Segundo Anderson, não se trata de reverência a Minerva, em um dia que não lhe cabe; elas estão, de certa maneira, usando o seu nome em vão: o nome de Minerva constitui um tropo (antonomásia) para a atividade de tecer, uma das esferas prediletas da deusa (Anderson 1997: 415). As irmãs ficam em casa fiando lã, formando novelos, fixando teares, e apressando as servas em suas tarefas. Recusam a festa de Baco em favor de seu trabalho costumeiro.

Enquanto tecem, uma delas, conduzindo o fio abaixo – *deducens* (v. 36) – com o polegar (possivelmente a estabelecer a urdidura), sugere tornar mais leve o trabalho

de suas mãos por meio de uma conversa variada – *uario sermone* (v. 39) –, e que, alternadamente, umas contassem histórias enquanto as outras escutam. Segundo Anderson, o termo *uario* acena para a *uarietas*, a busca da novidade e da variedade, qualidade valorizada pelos poetas alexandrinos (1997: 415) – e notória no poema ovidiano.

O termo *deducere* comparece novamente associando o tecer e o compor, tranferindo para a poesia termos relativos ao tecer e vice-versa. As irmãs, aqui, trabalham paralelamente ao poeta; tanto os discursos narrativos assumem o lugar das respectivas teceduras, como a tecedura representa o compor poético. Note-se que a filha não nomeada propõe que contassem histórias enquanto arranja os fios do urdume – *exordia* – os começos da narrativa:

e quibus una leui deducens pollice filum (Met. 4. 36)

Então uma delas, esticando o fio abaixo com o polegar

A mesma moça então, hesita entre algumas histórias contendo metamorfoses, mas diz decidir-se pela história de amor de Píramo e Tisbe (e que relata a origem dos frutos vermelho-escuros da amoreira) por ser pouco conhecida – há que se recordar sua intenção de privilegiar a *uarietas*.

*hoc placet; hanc, quoniam uulgaris fabula non est,
talibus orsa [est] modis lana sua fila sequente:* (Met. 4.53–4)

Isto agrada; esta [história], uma vez que não é muito recontada,
desta maneira começou a ser tecida, a lã seguindo seus fios:

O motivo da escolha – ser pouco conhecida – no entanto, não parece tão importante, dado o contexto narrativo. Segundo Anderson, mesmo sendo verdadeiro para sua audiência, o motivo não deixa explícita a verdadeira razão por que Ovídio inclui a história: este é o primeiro relato no poema de amor exclusivamente humano (Anderson 1997: 411) – é aí que reside a novidade. Ainda conforme Anderson, quando ela menciona que não é *uulgaris*, está a emular Calímaco, e escolhe uma história realmente surpreendente.

E a história de Píramo e Tisbe, de *páthos* marcadamente intenso, vem a se tornar uma das mais conhecidas de Ovídio, dadas as percepções sobre este assunto que contém. Ela não desafia diretamente os mitos de Baco, mas é irreverente por insistir na importância dos seres humanos, de seus sentimentos e de suas atividades.

Papel análogo têm as Minieides: a importância que dão ao seu trabalho, o fato de não se deixarem melindrar por um temor difuso relativo ao deus, espelha a atitude de Ovídio como poeta.

Píramo e Tisbe, diferentemente dos deuses, não são amorais e autocentrados: eles se matam por amor, para unir-se ao ser amado na morte, única instância com poder de separá-los. Um nada é sem o outro; o que buscam não é o prazer egoísta, mas a união permanente de corpo e alma (Anderson 1997: 417). E a história de amor, que carece da sutileza alexandrina e neotérica por apresentar passagens de violência escabrosa, acaba sendo transformada ao seu final em um retrato heroico de Tisbe, fortalecida pelo amor que a possui.

A primeira moça termina a narrativa e, após breve intervalo, é a vez de Leucônoe. Esta anuncia seu assunto sem a hesitação inicial externada pela irmã que a precedera: contará sobre os amores do Sol, Leucótoe e Clície. Principia por narrar sucintamente a já conhecida história do amor entre Vênus e Marte, narrada pelo aedo Demódoco na *Odisseia* (8. 266–89), e também por Ovídio n' *A Arte de Amar* (2.561–92). Por ser o deus que vê tudo primeiro, o Sol flagra a deusa com Marte e revela o que viu a seu marido Vulcano, que, após certa perplexidade, vinga-se por meio de sua arte, uma rede, expondo o par ao vexame e à chacota dos imortais. Na narrativa de Leucônoe, a natureza delicada da rede é enfatizada por meio de símile ligada ao ato de tecer:

... *extemplo gracilis ex aere catenas*
retiaque et laqueos, quae lumina fallere possent,
elimat. non illud opus tenuissima uincant
stamina, non summo quae pendet aranea tigno; (Met. 4.176–79)

... sem tardar, gráteis correntes de bronze / e redes e laços, que pudessem passar despercebidas aos olhos / lima. Os mais finos fios de lã de um urdume não sobrepujariam a obra, nem aquela que a aranha faz pender do elevado teto;

É interessante notar que aqui Leucônoe compara a extrema fineza da malha divisada e produzida por Vulcano para flagrar o adultério de Vênus aos "mais finos fios" e à obra – refinada, pois – que pende do teto, a teia da aranha (tema a ser retomado adiante). E convém lembrar que Homero, na *Odisseia*, também descreve Hefesto a "tecer" a armadilha feita de correntes finíssimas – possibilitando a leitura de que a rede de Hefesto pudesse ser de natureza narrativa, uma trama de intrigas, por exemplo.

Vênus então, como vingança por tê-la denunciado, afeta com igual amor aquele que atentou contra seus amores ocultos: faz com que o Sol se apaixone por Leucótoe, com funestas consequências.

À noite, às custas de um disfarce escuso, o Sol aproxima-se da virgem – que tecia com suas servas:

.... *et inter*
bis sex Leucothoen famulas ad lumina cernit
levia versato ducentem stamina fuso (Met. 4.219–21).

...Aqui vislumbra / Leucótoe entre doze servas, ocupada a fazer girar o fuso / e a fiar os delicados fios de lã à luminosidade das candeias.⁶⁰

A jovem se apavora, deixa cair roca e fuso das mãos; o Sol reassume a própria forma e usual esplendor e a seduz. Enciumada, pois amava o Sol, Clície informa o ocorrido ao pai de Leucótoe que, como punição, enterra a moça – que jurava inocência de braços estirados à luz do Sol, como que a pedir ajuda –, viva. O Sol, que nunca presenciara algo tão doloroso desde a morte de Faetonte, tenta em vão reanimar Leucótoe com o calor de seus raios. Como o destino se opõe – dado que já estava morta –, o Sol impregna o corpo da jovem com néctar celeste e este dissolve-se, impregnando a terra que a cobre de perfume: desta terra haveria de irromper a árvore do incenso. Depois do ocorrido, o Sol não mais procura Clície que, tomada pela loucura causada pela rejeição, deixa-se definhando até morrer – e assim, dá origem ao heliotrópio, que, embora preso pelas raízes, volta-se sempre para o sol, pois preserva inalterado o amor. Clície, diferentemente de Leucótoe, desejava intensamente o Sol; e se torna outra vítima de seu dito amor (em verdade, inepto e egoísta). A força do amor de Clície faz ressaltar a tenuidade do amor do deus.

O narrador concentra-se na reação das moças à história complexa de Leucótoe para efetuar a transição de um mito a outro: ao fim da narrativa extraordinária, que prendera a atenção de todas, algumas exclamavam que tais coisas não poderiam acontecer, outras que os deuses podiam tudo – mas que Baco não constava entre eles. Alcítoe é a próxima e, de pé, correndo a lançadeira por entre os fios da urdidura, toma a palavra.

⁶⁰ Trad. de Paulo Farmhouse Alberto. Segundo Anderson (1997: 435), a cena é belamente colocada por Leucônoe, pois ilustra sua própria situação, apesar de não ter anoitecido ainda na Beócia. O *versus aureus* ou *golden line* (v. 221) capta bem a cena das tecedeiras, que possui característica de fórmula na poesia antiga. Ainda segundo Andersen, na literatura romana, tecer com as próprias servas representava atividade quintessencialmente casta (ao menos para a audiência masculina).

De início, ostensivamente rejeita várias histórias (*praeteritio*, novamente), todas passadas em localidades gregas, por serem demasiado conhecidas. Escolhe uma que se passa na Cária, cidade na região da Lícia, a qual garante ser agradável por ser novidade (...*dulcique animos novitate tenebo* (v. 284)) – comparece mais uma vez a preferência pelo novo, de que Ovídio compartilha. Mas conta uma história terrível, o amor da ninfa Sálmacis pelo jovem filho de Hermes e Afrodite.

Alcítoe, como perfeita calimaquiana (Anderson 1997: 441), começa por propor uma etiologia acerca de como Sálmacis (entidade elusiva, ao mesmo tempo ninfa e fonte) adquiriu a má reputação de emascular os homens que nela se banhassem. E parte para contar como Sálmacis – ninfa sem interesse algum pela castidade ou pela caça, atributos de Diana valorizados pelas ninfas em geral –, agressivamente assedia e violenta o jovem e belo filho de Hermes e Afrodite, que vem nadar.

Ao investir contra ele nas águas, exclama: "Venci, e ele é meu!" (o termo *uincere* é expressão bastante utilizada por ocasião de estupros, tais como o de Filomela por Tereu ou o de Calisto por Júpiter) e corre a abraçá-lo. Segue então violento embate, e Alcítoe descreve a ninfa com três símiles: como uma serpente, quando a ave régia⁶¹ a agarra e arrebatada para o alto, a qual, pendurada, lhe envolve a cabeça e garras com seu corpo e as asas com sua cauda; ou como a hera⁶² tantas vezes entretece – usa *intexere*, termo ligado à sua própria atividade –, longos troncos; ou como um polvo agarra e prende o inimigo submerso, estendendo tentáculos para todos os lados. É interessante notar como a sequência dos símiles ilustra as fases do embate amoroso: primeiro o jovem a levanta, como uma águia, e a ninfa procura envolvê-lo para imobilizá-lo; em seguida, ela procura coagi-lo com abraços afetuosos; por fim, o mantém submerso como se quisesse afogá-lo, revelando sua perversidade. Os termos *hostem* (v. 366) e *continet* (v. 367) denotam embate (Anderson 1997: 451).

Como o jovem resiste ainda, ela clama pela ajuda dos deuses, pedindo que nunca deixem que ele dela se separe, nem ela dele. E os deuses ouvem a prece perversa e egoísta. Segue então a metamorfose monstruosa e os dois, unidos, se tornam um, com uma só feição e forma. Os poderes efeminadores da fonte decorrem da prece que Hermafrodito, em seguida, faz a seus pais, quando percebe o que as

⁶¹ A águia, ave dos reis e, portanto, de Júpiter, segundo G. Rosati (2007).

⁶² Segundo Anderson (1997: 451), a hera enrodilhada é um símbolo convencional do devoto amor feminino, sem conotações negativas em latim. É a única das comparações que não denota conquista agressiva.

águas lhe causaram. O pedido, moralmente condenável, talvez possa ser explicado pela infiltração da ninfa no jovem.

Segundo Anderson, Ovídio põe Alcítoe a nomear o jovem somente no final da história, como faz com outros nomes reveladores em sua obra; a demora em usar o nome longo e bizarro possibilita que seja usado uma única vez, e no momento preciso em que o jovem se torna o que o nome mítico significa (1997: 455).

Quando Alcítoe termina, as filhas de Mínias perseveram em lidar com suas tarefas, desdenhando o deus e profanando o dia sagrado. Súbito, tamborins invisíveis ressoam estridentes em seus ouvidos, e reverberam trombetas de cornos curvos e tilintam címbalos de bronze; o ar rescende a mirra e açafrão. Inacreditavelmente, os teares, em que o tecido pendente se transforma em hera de videira, começam a esverdear; parte da tapeçaria (que não foi descrita enquanto tal, mas que podemos visualizar portando os motivos das histórias contadas) se transforma em videira, e o que eram apenas fios se transformam em brotos espiralados; do urdume sai folhagem da vinha e a púrpura contida nos fios empresta brilho às coloridas uvas de Baco. No lusco-fusco do final do dia – hora dos morcegos – toda a casa começa a tremer e nos aposentos resplandecem fogos. As irmãs procuram fugir da luz e se esconder, mas, na escuridão, uma membrana se estende por sobre seus membros e envolvem seus braços formando asas. Esforçam-se para falar, mas seus queixumes transformam-se em gritos agudos.

As três narrativas que Ovídio designa às Minieides, segundo Anderson, evidenciam-lhes irreverência, mas seus conteúdos levantam questões sutis acerca dos méritos relativos de deuses e mortais no âmbito poético ovidiano. Elas podem ter sido arrogantes e tolas por desafiar Baco tão frontalmente, mas suas narrativas sugerem algo análogo ao que o narrador das *Metamorfoses* vem procurando sugerir ao longo do poema: que os afetos, especialmente o amor, e o sentido de ética, são particularmente mais intensos entre os mortais do que entre os deuses. Desta forma, as suas histórias acabam por constituir um desafio à divindade em geral mais revelador do que elas mesmas poderiam protagonizar. E quando se transformam em morcegos, sua culpa é facilmente verificável, mas não se podem ignorar as poderosas implicações das histórias que elas, de maneira praticamente inadvertida, narraram (Anderson 1997: 411).

As narrativas das Minieides não trazem – conspicuamente –, o tema da vingança divina que comparece nas histórias tebanas do Livro III, mas centram-se no

tema da paixão amorosa entre mortais – e o modo particularmente intenso como as mulheres se deixam tomar por ela –, tratada de modo sério e patético. A única instância de amor divino narrada é a paixão não de todo convincente do Sol por Leucótoe; e esta é uma transição para a malfadada história do amor de Clície: após enfatizar a impotência do deus para salvar a amada, a narrativa acaba por centrar-se na amante rejeitada, no seu ciúme e sofrimento desesperançado. E a metamorfose é fruto unicamente de sua própria tristeza. A história de Píramo e Tisbe prescinde da interferência divina, e a metamorfose que traz (a cor da amora) é puramente acidental. Na história de Sálmacis e Hermafrodito, as metamorfoses decorrem de preces atendidas dos dois. São basicamente histórias de paixão desmedida: a separação de amantes pela morte, e a morte como união destes; o sofrimento por amor e o desejo incontrolável feminino negado.

Não se sabe a fonte da história de Píramo e Tisbe; sua localidade, porém, é dada, pois a moça é descrita como a mais linda donzela – uma beleza de contos de fadas, exóticos – de todo o Oriente, e o par habitava casas em propriedades contíguas, na cidade em que, dizia-se, Semíramis murara com tijolos de barro: Babilônia. Em relação à segunda história, não há evidências de que algum autor grego ou romano jamais a tenha contado, e a novidade do relato acrescida à sua localidade persa, convida a intuir que deva ter vindo da mesma arca de histórias exóticas que as outras irmãs parecem explorar. Alcítoe hesita entre várias histórias passadas em paragens gregas, porém rejeita-as em favor de uma que se passa na Cária, ao sul da Lídia. A história, professa, também interessará pela aprazível novidade, embora seja difícil precisar sob que aspecto a novidade apresentada possa ser julgada agradável.

As irmãs expressam claramente uma preferência pela novidade – um critério calimaquiano também valorizado por Ovídio, conforme já visto –, o que nos leva a pensar que desejam algo diferente, exótico, que desperte o interesse e, assim, afaste suas mentes do culto a Baco que toma conta da cidade. Mas esta insistência na novidade pode ser vista diferentemente: não é impossível que seja a presença do próprio deus que se insinua no ambiente de trabalho e na tecedura, e cuja influência se faz notar nas próprias escolhas das Minieides para as histórias, emprestando a estas, ou à tapeçaria que produzem, as suas localidades e cores.

O deus Baco

diferencia-se já por sua gestação e nascimento. Era percebido como homem e animal, era homem e afeminado, moço e velho, é o mais versátil e elusivo dos deuses. Seus mitos e cultos são frequentemente violentos e bizarros, um desafio para a ordem social estabelecida. Ele representa um

mundo encantado e uma experiência extraordinária. Sempre em movimento, é o deus mais epifânico, montando felinos, navegando o mar, e até usando asas. (...) E, mais importante, ao passo que acadêmicos modernos consideram Dioniso inevitavelmente como um constructo da imaginação grega, aos olhos de seus cultuadores antigos ele era um deus – imortal, poderoso e que se auto-revelava.

(...) Entre os gregos, o deus cujos mitos e rituais subvertem as identidades normais de seus seguidores adota ele mesmo uma persona fluida, baseada em ilusão, transformação e na presença simultânea de características opostas (ver OCD, *s.u.*, *Dionysus*).

Na história de Penteu, Baco já agira de maneira invisível. No mito das Minieides, o próprio narrador se mostra, já de início, sob sua influência: ao passar sutilmente do relato em terceira pessoa (a descrição do culto das mulheres tebanas) para um pronunciamento na segunda pessoa (4.17–30), como que emenda um hino a Baco de própria voz à narrativa. Ao descrever como as tebanas em transe invocam o deus por seus inúmeros nomes, o poeta passa, diretamente, a cultuar o deus, como se também participasse da celebração. O hino é exortatório, respeitoso, e associa Baco ao Oriente.

Temos então mais um motivo para o colorido exótico das histórias, além da emulação ovidiana a Calímaco, principalmente na narrativa de Alcítoe, descrita por ela como agradável – *dulcis* –, mas cujo conteúdo a aproxima mais do torpe: sente-se a força do deus já em operação. Ao final, a presença de Baco definitivamente invade.

Se voltarmos à passagem de Barolski citada no início deste trabalho

Quando Ovídio escreve sobre muitos contadores de histórias, ele assume suas personas. Ele próprio é um contador de histórias escrevendo sobre contadores de histórias (Barolski, 2014: 17).

poderíamos dizer que, neste mito, Ovídio assume as personas das Minieides, e ilustra como essas personas, por sua vez, são transformadas dada a força irradiada pelo deus, que se aproxima aos poucos, para finalmente chegar e tomar posse. Sentir-se-ia o poeta também identificado a Baco? Poderia estar a ilustrar como a poesia épica aos poucos, afasta-se de sua matéria usual, para aproximar-se de esferas novas?

A imagem do ato de tecer acompanha em paralelo a narração das três irmãs: a tapeçaria vai se formando à medida que são contadas as histórias, e sendo dotada de imagens com uma coloração mais forte que a costumeira, até adquirir contornos realmente exóticos – *in noua* – com a proximidade do deus. Quando a presença de Baco se concretiza, ela própria sofre uma metamorfose, dado ser protagonista: a tapeçaria – ou a narrativa – transforma-se em videira, planta símbolo do deus. O representado torna-se real.

A matéria presente no mito das Filhas de Mínia – em que a narrativa, ou *epos*, tem um papel central –, será por sua vez retomada de outras maneiras no mito de Minerva com as Musas, e no mito de Aracne, comentados a seguir.

3. Minerva e as Musas (5. 294–678)

Ao final do Livro 5, arrematando o primeiro terço da obra, Ovídio relata outro episódio enfocando a questão da narrativa, situado na última subdivisão do primeiro terço do poema, constituído pelo conjunto de histórias referentes às vinganças dos deuses, a sublinhar-lhes a injustiça. O poeta apresenta Minerva no Monte Hélicon, lar das Musas hesiódicas, em conversa com uma delas, que lhe descreve o encontro recente com as toscas – *stolidas* – donzelas, filhas de Píero, rei da Emácia (v. 302). As presunçosas Piérides, teriam desafiado as Musas quanto a seus talentos poéticos e estas, não sem certo constrangimento – na versão da própria –, teriam aceitado competir. As Musas heliconídeas⁶³ são descritas pelo narrador como *doctas sorores* (v. 255): segundo Anderson, estas, enquanto cantoras exemplares, possuem o trunfo considerado ideal pelos poetas romanos contemporâneos, isto é, são eruditas na tradição alexandrina (Anderson 1997: 521).

A Musa então relata como a moça que lhes propusera o desafio – sem nem tirar a sorte com as irmãs, a denotar agressividade –, entoa seu canto ao som da harpa. É a Musa heliconíade que relata o canto da Piéríde, em apenas treze versos (5.319–31). O discurso narrativo da deusa, quase todo não mimético, comunica que o canto da Piéríde versara sobre a batalha mitológica dos deuses contra os gigantes, conferindo a estes honra imerecida e aos deuses um papel pouco digno, beirando o ridículo, pois descreve como haviam fugido para o Egito e se disfarçado sob formas enganosas de vários animais – em tentativa de etiologia, traço pretensamente calimaquiano –, para escapar de Tifeu⁶⁴. O fato de que a Piéríde é descrita a narrar viesadamente matéria hesiódica – a gigantomaquia –, destaca sua tentativa de

⁶³ Segundo as fontes mais antigas, o lugar das Musas era na Piéria, ao norte do Monte Olimpo, e no próprio monte: estas estão associadas aos vates da Trácia, Orfeu, Tâmiris e Museu; a região parece ter sido o seu primeiro lar. Um segundo grupo, mais ao sul, na Beócia, as Musas do Monte Hélicon, são identificadas por Hesíodo com as Musas do Olimpo e da Piéria, talvez por alguma conexão subjacente entre as duas regiões, mas possivelmente porque o jovem poeta achasse a associação conveniente, como um meio de enaltecer a própria reputação, pois descreve-se como pastor no monte em questão (OCD *s.u.* *Muses*).

⁶⁴ Em Apollod. 1.6.3, os deuses fogem para o Egito em pânico, tomando a forma de animais (em ref. ao teriomorfismo egípcio) (OCD *s.u.* *Typhon*).

subverter a poesia das Musas do Hélicon. O mesmo episódio, com o viés convencional, ou seja, abertamente favorável aos deuses, já fora recontado sucintamente pelo narrador no início do poema (1.151–62).

Anderson (1997: 529) esclarece que a gigantomaquia era um dos mitos mais conhecidos na Grécia e os nomes dos participantes bem como os episódios das batalhas variavam de acordo com suas diversas representações, sendo que, em geral, Zeus, Hércules, Posídon e, mais tarde, Atena, eram os protagonistas. Este mito, nos seus primeiros estágios, parecia representar a tópica da tribo que busca destronar os deuses; em estágio cultural posterior, a luta da civilização contra a barbárie ou, de modo mais geral, a ordem *uersus* a desordem. Segundo sugere Anderson, poderiam representar, mais especificamente, Atenas contra as hordas persas ou, ao tempo de Ovídio, a Roma augustana contra o seu passado egoísta e autodestrutivo. Ao enobrecer os gigantes e escarnecer dos deuses, então, a Piéríde – conforme o relato da Musa –, teria praticado uma patente inversão de valores, facilmente perceptível pela audiência de Ovídio. Convém notar, entretanto, que os deuses nas *Metamorfoses* também não comparecem como personagens dignos de respeito e que a Piéríde em questão está a desenvolver certos temas já abarcados pelo próprio autor (Anderson 1997: 529).

Após troca de gentilezas, Minerva pede à Musa que recante, na ordem em que fora entoado, o *epos* que Calíope – Musa especialmente da épica e da eloquência, escolhida pelas irmãs para representá-las (no que seria o procedimento adequado) –, teria apresentado em resposta ao desafio das Piérides. Segundo a Musa, Calíope teria se levantado, os cabelos coroados de hera, e acompanhado com cordas o seu *epos* (5.341–661) – note-se, com toda a propriedade –, precedido por um breve hino à glória de Ceres (implicitamente contradizendo a narrativa da Piéríde, que apresentara a Terra como inimiga dos deuses); o hino teria contido a seguinte proposição:

*Illa canenda mihi est. utinam modo dicere possim
carmina digna dea! certe dea carmine digna est. (Met. 5.345)*

É ela que devo cantar. Possam somente ser dignos da deusa
as canções que entoar! Decerto a deusa é digna de ser cantada⁶⁵.

⁶⁵ Trad. de Farmhouse Alberto.

Calíope – sempre conforme sua irmã –, naturalmente não invoca deus ou Musa para inspirar seu canto, ela mesma define sua matéria. É de notar, no entanto, que a proposição é oferecida como o faria um poeta "inspirado", ou obrigado a cantar dada matéria inspirada por uma Musa (Anderson 1997: 533). Neste caso, no entanto, a autora do canto é a própria – fato que induz a divagações. Constatase que Calíope canta como se inspirada e sabemos que, sendo ela a própria Musa, não poderia sê-lo; ou inspira-se a si mesma; ou deixa-se inspirar pela matéria que ela mesma se propõe a cantar, o que é basicamente a mesma coisa. Parece estar usando de uma fórmula. Isto concorre para dar visibilidade ao fato de a inspiração recebida pelos poetas ter se tornado, no decorrer do tempo, apenas uma tópica. Passa a ser um artifício, uma afetação talvez, cuja função seria velar a verdadeira origem do canto, ou seja, o engenho do poeta; ou que ela nada mais é do que este engenho, sob outro nome.

O *epos* de Calíope também é ambíguo, contendo características da épica tradicional e aspectos helenísticos. Segundo Ziogas, "a performance de Calíope é um *tour de force* de poesia hesiódica". Seu canto é apresentado como um hino a Ceres, celebrando a agricultura, para em seguida focar-se na matéria de *Os Trabalhos e os Dias* (com que Hesíodo teria derrotado a épica guerreira de Homero em afamado certame). E a narrativa propriamente dita inicia-se com a morte de Tifeu (5.346–61), passando para a paixão de Dite por Perséfone, reiterando desta maneira a transição da *Teogonia* para o *Catálogo* (Ziogas 2009: 252).

Anderson é de opinião que o canto, reproduzido *ipsis litteris* por sua irmã (destarte um vero *cantus*, conforme conceitua Habinek, acima), causa certo desconforto por ser muito longo (315 versos) e complexo – tantas as histórias, algumas conhecidas, outras não –, e por sua estrutura narrativa carecer de foco e coesão. Ovídio, como faz em relação a muitas outras passagens do poema, confia na familiaridade da audiência com mitos antigos⁶⁶, neste caso, o mito narrado no hino homérico a Deméter, que serve de base comparativa para a narrativa de Calíope. Segundo Anderson, o esquema estrutural:

...indica que a Musa não sabe como produzir uma narrativa de efeito; ela não se abstém de se envolver em histórias secundárias de metamorfoses, que nos distraem da suposta narrativa principal e apresentam aspectos pouco enaltecedores tanto de Ceres como de Prosérpina. Longe de ser apresentada como amorosa e maternal, a Ceres deste hino soa egoísta e leniente consigo mesma, rápida para punir os outros, inclusive uma criança tola. A Musa acaba por projetar sobre a deusa uma personalidade que

⁶⁶ Conforme demonstrado por S. Hinds em *The Metamorphoses of Persephone. Ovid and the Self-Conscious Muse*. Cambridge, 1987.

se adequa às suas próprias atitudes perversas e mesquinhas, um paradigma de deusa poderosa e vingativa que, em ação nas Musas, transformará as Piérides em gralhas malvadas e desafinadas. Assim, acabamos por questionar o veredicto das ninfas aquiescentes do Hélicon: foi uma vitória merecida da poesia? Não será talvez o poeta das *Metamorphoses*, Ovídio, em vez da Musa, quem coloca as questões acerca da verdadeira poesia e da autêntica divindade? (Anderson 1997: 526)

A patente falta de engenho por parte de Calíope no canto reproduzido pela irmã e oferecido por Ovídio ao leitor na voz do narrador de seu *epos* – Ovídio deixa em aberto que o *cantus* possa ser fiel –, corrobora o partido ovidiano de que a inspiração da Musa não é condição suficiente para propiciar a boa composição, mas, sim, o engenho do poeta. E é possível que o poeta tenha colocado o canto de Calíope a cargo da irmã da Musa em sua narrativa de modo a não ter que arcar pessoalmente com todo o ônus da inversão de valores que apresenta ao leitor.

Como era de se esperar – pois que em conformidade com o esperado, a ordem natural das coisas –, as Musas, segundo a narradora, foram julgadas vitoriosas pelas ninfas do Hélicon. Calíope ainda diz em discurso direto que, como se não bastasse terem sido derrotadas, as Piérides ainda se revoltassem ameaçadoramente, ela mesma anunciara a decisão de não refrear seu ressentimento e puni-las. É vingativa, como o fora Ceres em seu canto. A irmã segue relatando que as Piérides, então, zombam e escarnecem das palavras ameaçadoras de Calíope e são então transformadas em pegas, aves que produzem som estridente; e, mesmo na condição de aves, insistem na antiga tagarelice – uma forma de justiça poética – no viés das Musas. Este mito remete à história do aedo Tâmiris, relatada na *Iliada* (2.595–600), já mencionada, ao mito de Coronis (*Met.* 2. 531–632), e particularmente a Hesíodo.

Segundo Anderson, o narrador não dá ênfase à personalidade das competidoras e centra a atenção basicamente nas narrativas, em particular no canto de Calíope, com suas metamorfoses digressivas (1972: 151); não obstante, o desafio às nove Musas feito pelas nove irmãs, as Piérides, ciosas de seu número, é reforçado pela seguinte advertência:

"desinite indoctum uana dulcedine uulgus / fallere ... ;" (*Met.* 5.308–9)

"Parem de enganar o vulgo inculto pela melosidade vã"

que, antes de mais nada, alude à *Teogonia*:

ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι. (vv. 27–8)

sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações.

O certame tem lugar no Monte Hélicon, local cujas associações poéticas já haviam sido bastante exploradas pelos poetas alexandrinos ao indicar sua filiação ao modo épico de Hesíodo, e Ovídio enfatiza o elemento hesiódico do lugar – a alusão à *Teogonia* sugere que as Musas no mito são aquelas de Hesíodo; as jovens Piérides, então, poderiam ser consideradas como pretensas Musas, rivais (cf. nota 63).

A advertência das Piérides, à primeira impressão, parece trair-lhes a desfaçatez. No entanto, é a Musa heliconídea que relata os fatos a Minerva – o que por si já introduz um elemento de desconfiança. E este elemento é potencializado quando o leitor se dá conta de que é a versão da Musa, sim, mas na voz do narrador do poema. E que por trás de tudo está Ovídio. De quem, afinal, e para quem, é a advertência? Sem dúvida, o leitor se depara com um confronto entre duas posturas poéticas, porém as posturas permanecem ambíguas.

Conforme Habinek (2005: 58–9), a história da rivalidade entre Musas e Piérides é uma entre várias no poema cujo foco reside na supressão de vozes rebeldes. Não parece ser por acaso que a história se encontra na posição que ocupa dentro da obra (final do primeiro terço do poema), em que, *grosso modo*, nos é dada a formação da ordem olímpica. O mito antecipa o silenciamento de Aracne, no início do livro 6, e ocupa posição estrutural análoga à do mito de Orfeu ao fim do livro 10 (final do segundo terço da obra) e início do 11. E também trata do poder e das limitações do canto. Em suas palavras,

Aparte qualquer significado político ou autobiográfico que queiramos impor a uma história de castigo divino tendo por motivo um cantar inadequado, tal como relatado pelo poeta exilado Ovídio, o episódio das Musas e suas rivais cristaliza em poucas centenas de linhas os elementos principais do sistema de performance verbal que caracteriza a cultura romana. Encontram-se implícitas na narrativa de Ovídio distinções entre o canto e a fala cotidiana, bem como diferenciações mais sutis, no domínio do canto, entre performances autônomas e derivativas, e entre aspectos ritualizados do canto e o desempenho ritual do canto levado em outros contextos. Distinções estas que, conforme veremos, caracterizam o sistema de performance oral romano dos seus primórdios em diante, sublinham as reflexões romanas sobre o canto em suas origens, e fornecem marcos referenciais para a compreensão das disputas históricas pelo desempenho e, como consequência, pelo poder político e social no mundo romano. (Habinek 2005: 58–9).

Segundo Anderson, o processo da narrativa do episódio possibilitou a Ovídio introduzir uma opinião dissidente e deixar seus ouvintes em dúvida quanto à superioridade das Musas como poetas e como pessoas (Anderson 1997: 525). Ainda

que o próprio narrador ratifique que as mortais zombam da ameaça da Musa, Ovídio deixa que a dúvida permaneça – quanto a Calíope como especialista no canto, e quanto às Piérides: se eram realmente toscas e não souberam compor nem perder, ou se sua narrativa era de fato superior e se sentiram injustiçadas, no caso, com razão.

4. O mito de Aracne (6. 1–145): um *epos* inovador

No livro 6, a representação da competição entre deuses e mortais – tal como no episódio anterior –, é levada adiante. As histórias de tópica similar estão habilmente justapostas, porém, são narradas de maneira bem diversa. Segundo Anderson, no livro 5, o narrador não dá ênfase à personalidade das competidoras e centra a atenção basicamente nas suas narrativas, em particular no canto das Musas com suas metamorfoses digressivas (1972: 151); não obstante, a advertência das nove irmãs toscas (p. 81), além de remeter à *Teogonia*, denota certa pretensão.

Convém notar mais uma vez que o conteúdo de sua crítica – a crítica *de per se* já é sintomática –, ao canto divino traduz alinhamento com a estética alexandrina e que as Piérides estão seguindo na trilha que Ovídio tomou para si.

Ao apresentar Aracne no livro 6, o narrador visa contrastar sua origem humilde com uma aptidão artística admirável no tear, habilidade cuja fama atravessava as cidades da Lídia – a localização já a sugerir o exotismo oriental, que remete às histórias das Minieides. A seguir o narrador oferece uma detalhada descrição da graça e destreza com que a moça trabalha ao tear (vv. 17–23), para em seguida, dirigindo-se em apóstrofe ao leitor, afirmar:

scires a Pallade doctam (v. 23).

dirias que fora ensinada por Pallas

Embora Aracne, orgulhosa, o negasse e, muito impudentemente, desafiasse a deusa. Minerva é reintroduzida na história: as duas vão competir para decidir quem tece a mais bela tapeçaria. O poeta trabalha a impudícia e a teimosia da jovem ao descrever como esta não muda sua atitude mesmo após algumas tentativas de persuasão por parte da deusa, que inclusive se revela enquanto tal. Devemos lembrar que a tecedura é uma das esferas prediletas da deusa, bem como o canto, conforme mencionado pela Musa no mito anterior:

*o, nisi te uirtus opera ad maiora tulisset,
in partem uentura chori Tritonia nostri (Met. 5.269–70)*

Oh! se o teu valor não te tivesse destinado a maiores feitos,
ó deusa do Trítónis, terias vindo fazer parte de nosso grupo.

Antes de centrar-se no certame e nas respectivas obras, o narrador sublinha mais uma vez a importância do processo de tecer ao descrever em detalhe o tear e os movimentos das duas tecelãs:

*Haud mora, constituunt diuersis partibus ambae
et gracili geminas intendunt stamine telas
(tela iugo iuncta est, stamen secernit harundo); 55
inseritur medium radiis subtemen acutis,
quod digiti expediunt, atque inter stamina ductum
percusso pauunt insecti pectine dentes.
Utraque festinant cinctaeque ad pectora uestes
bracchia docta mouent, studio fallente laborem. 60
Illic et Tyrium quae purpura sensit aenum
textur et tenues parui discriminis umbrae,
qualis ab imbre solet percussis solibus arcus
inficere ingenti longum curuamine caelum:
in quo diversi niteant cum mille colores, 65
transitus ipse tamen spectantia lumina fallit;
usque adeo quod tangit idem est, tamen ultima distant.
Illic et lentum filis inmittitur aurum
et uetus in tela deducitur argumentum. (Met. 6.53–69)*

Sem mais delongas, montam ambas em lugares separados
teares gémeos, e esticam a urdidura de delicados fios.
A urdidura é presa ao cilindro, o pente de cana separa os fios.
Entre eles, com pontiagudas lançadeiras, é inserida a trama,
que os dedos desembaraçam; os dentes talhados do pente
comprimem com um golpe a trama passada entre os fios.
Lançam-se à tarefa ambas, e, veste atada ao peito, movem
os talentosos braços com um afinco que engana o cansaço.
Ali entretecem a púrpura, que sentiu o caldeiro de bronze
tírio, e matizes delicados, imperceptivelmente mais suaves,
tal como, quando a chuva colide com os raios solares,
o arco-íris costuma tingir o céu com enorme curva,
e ainda que nele rebrilhem mil cores distintas, a **mudança** 65
de uma para outra ilude o olhar que as contempla, tanto
se parecem as adjacentes, porém as das pontas são distintas. 67
Ali também elas entretecem flexível ouro entre os fios,
e vão desenrolando uma história antiga⁶⁷.

Nos seis primeiros versos (vv. 53–8) Ovídio inclui uma descrição geral do processo de tecelagem, bem familiar a seus leitores: a montagem dos fios verticais do urdume e o entrelaçamento deste com a trama, que resulta nas tecedura propriamente

⁶⁷ Trad. de P. F. Alberto.

ditas. Neste processo, percebe-se que Ovídio está a metaforizar o próprio fazer poético, as teceduras a representar as próprias narrativas se desenrolando. Em seguida, quando se detém nas cores dos fios utilizados e descreve como é sutil a *transitio* – usa *transitus* no poema – entre a púrpura e os delicados matizes que dela se esbatem:

transitus ipse tamen spectantia lumina fallit (Met. 6.66)

a transição de uma a outra ilude o olhar que a observa

comparando a passagem de um tom a outro àquela entre as cores do arco-íris, está também a comentar a maneira como suas próprias narrativas se ligam a tantas outras nas *Metamorfoses*. Citamos Quintiliano (pp. 6; 52) agora na íntegra, sobre a *transitio*, referindo-se-se a Ovídio:

Illa uero frigida et puerilis est in scholis adfectatio, ut ipse transitus efficiat aliquam utique sententiam et huius uelut praestigiae plausum petat, ut Ouidius lasciuire in Metamorphosesin solet; quem tamen excusare necessitas potest, res diuersissimas in speciem unius corpus colligentem. (Inst. 4.1.77–8)

É realmente uma afetação pedante e pueril das escolas fazer com que a própria transição [do proêmio à exposição dos fatos, em um discurso] produza um efeito esperto, e por este truque buscar aprovação, como Ovídio costuma brincar nas *Metamorfoses*; mas a necessidade pode desculpá-lo, porque reúne as coisas mais diversas sob a aparência de um corpo único.

O trabalho é iniciado – *et uetus in tela deducitur argumentum (Met. 6. 69)* –, e a antiga história – ou a trama – é tecida fios da urdidura (*tela*) abaixo. Comparece novamente aqui o termo *deducitur* – presente no proêmio do poema e já comentado –, referente a *uetus argumentum*, que remete à poética alexandrina e denota "tecido com fineza" e "de modo contínuo", significando que o mito é contado, com refinamento e de modo contínuo, à medida que a trama avança tear abaixo. Depois da generalização, o poeta primeiro enfoca a representação pictórica de Minerva em elaborada écfrase:

70 *Cecropia Pallas scopulum Mauortis in arce*
 pingit et antiquam de terrae nomine litem.
 bis sex caelestes medio Ioue sedibus altis
 augusta grauitate sedent; sua quemque deorum
 inscribit facies: Iouis est regalis imago;
 75 *stare deum pelagi longoque ferire tridente*
 aspera saxa facit, medioque e uulnere saxi
 exsiluissefretum, quo pignore uindicet urbem;
 at sibi dat clipeum, dat acutae cuspidis hastam,
 dat galeam capiti, defenditur aegide pectus,
 80 *percussamque sua simulat de cuspide terram*

edere cum bacisetum canentis oliuae;
 mirarique deos: operis Victoria finis.
 ut tamen exemplis intellegat aemula laudis,
 quot pretium speret pro tam furialibus ausis
 85 quattuor n partes certamina quattuor addit,
 clara colore suo breuibus distincta sigilis:
 Threiciam Rhodopen habet angulus unus et Haemum,
 nunc gelidos montes, mortalia corpora quondam,
 nomina summorum sibi q̄ tribuere deorum;
 90 altera Pygmaee fatum miserabile matris
 pars habet: hanc Juno uictam certamine iussit
 esse gruem populisque suis indicere bellum;
 pinxit et Antigonem, ausam contendere quondam
 cum magni consorte Iouis, quam regia Iuno
 95 in uolucrum uertit, nec profuit Ilion illi
 Laomedonue pater, sumptis quin candida pennis
 ipsa sibi plaudat crepitante ciconia rostro;
 qui superest solu, Cinyram habet angulus orbem;
 isque gradus templi, natarum membra suarum,
 100 amplectens saxoque iacens lacrimare uidetur.
 circuit extremas oleis pacalibus oras
 (is modus est) operisque sua faci arbore finem. (Met. 6.70–102)

70 Palas retrata o rochedo de **Mavórcio**⁶⁸ na cidadela de Cécrops
 e o antigo litígio acerca do nome a dar àquela terra.
 Com venerável majestade, sentam-se os doze deuses
 nos seus altos tronos, tendo ao centro **Júpiter**. Cada cara
 identifica o respectivo deus. A figura de rei é a de Júpiter.
 75 Faz **o deus dos mares**⁶⁹ de pé, ferindo o escarpado rochedo
 com seu longo tridente, e da ferida da rocha irrompe
 um jorro de água salgada, penhor para reivindicar a cidade.
 A **si própria** dá um escudo, dá uma lança de afiada ponta,
 à cabeça dá um capacete, com a égide o peito é protegido.
 80 Retrata a terra, golpeada pela sua lança, a fazer brotar
 um rebento da verde e cinza oliveira, carregada de azeitona,
 e os deuses cheios de pasmo. Uma **Vitória** conclui a obra.
 Mas para que a rival em elogios perceba com exemplos
 o prémio que poderá esperar de ousadia tão tresloucada,
 85 nos quatro cantos acrescenta quatro cenas de contendas,
 luminosas pelas cores, decoradas com pequeninas figuras.
 Um dos cantos oferece o Ródope da Trácia e o Hemo,
 agora, montanhas geladas, outrora, corpos de humanos
 que usurparam os nomes dos mais excelsos deuses.
 90 Noutro canto, a pungente sorte da Pigmeia, há pouco mãe:
 vencendo-a numa contenda, Juno ordena que em grou
 se transformasse e declarasse guerra ao seu próprio povo.
 Retratou também Antígone, que um dia ousou competir
 com a esposa do grande Júpiter, e que pela rainha Juno

⁶⁸ Marte.

⁶⁹ Netuno.

95 foi transformada em pássaro. De nada lhe valeu Ílion,
 nem o pai, Laomedonte, impediu que, coberta de penas,
 ela, alva cegonha, se aplauda a si própria crepitando o bico.
 O canto que falta apresenta Cíniras, que perdeu as filhas:
 abraçado aos degraus do templo, outrora os corpos delas,
 100 e prostrado de roxo sobre a pedra, parece verter lágrimas.
 Bordeja os limites da tela com ramos da oliveira, a da paz.
 Este é o final. E assim conclui a obra com a sua árvore.⁷⁰ (*Met.* 6.70–102)

Na imagem pintada pela deusa o narrador ressalta a soberba de Minerva, que escolhe ilustrar a própria vitória contra Netuno – naturalmente dedicando esmero à própria aparência: escudo, lança e elmo –, em competição que decidiria o patronato da cidade de Atenas. Minerva organiza a cena com absoluta simetria: os deuses, majestosamente assentados em seus elevados tronos com Júpiter ao centro, são retratados cada qual com as próprias feições, a olhar para Netuno e a deusa – auto-representada em excesso –, cuja proeza é coroada por Vitória. A mensagem é clara: se ela vence Netuno, fato testemunhado por todos os doze deuses, quão mais fácil não será vencer uma simples mortal. E, ao usar a expressão *augusta gravitate* (v. 73), o narrador como que sugere uma comparação entre os deuses alinhados e Augusto com seu Senado. A que disputa observariam?

A descrição (vv. 70–102) da cena pictórica tecida por Minerva – a deusa é narrada a pintar – *pingit* –, é elaborada como écfrase. A expressão *Mauortis in arce* trai a filiação do texto: na écfrase do escudo de Eneias do *epos* virgiliano (*En.* 8.626–728) temos *Fecerat et uiridi fetam Mauortis in antro* (v. 630). Embora aqui a expressão seja "escópulo de Mavorte na cidadela Cecrópia", a semelhança da expressão na mesma sede métrica é notável.

Nos quatro cantos da tapeçaria são representadas cenas de presunção humana com a consequente punição divina. Nestas são fornecidos exemplos etiológicos: o Ródope e o Hemo, outrora corpos de mortais usurpadores dos nomes divinos, tornaram-se montanhas geladas; a Pigméia, há pouco mãe, transformada em grou; Antígone transformada em pássaro e as filhas de Cíniras transformadas em degraus de escadaria. Endereçadas a Aracne, as imagens apontam para a dor e o terror causados por desagradar aos deuses. As metamorfoses – apresentadas como uma aretologia, ou seja, um discurso a arrolar as excelências da deusa –, são para castigar os mortais e restabelecer a ordem. O tom é grave e ameaçador.

⁷⁰ Trad. de Farmhouse Alberto.

Segundo Pavlock, a tapeçaria de Minerva é claramente elegante e clássica, fazendo emanar a aura de privilégio e poder presente na épica tradicional – em particular a virgiliana. Tanto no teor imagético como na mensagem, ela se encontra alinhada com o espírito que rege a *Eneida*, conforme manifestado em miniatura na descrição do escudo de Eneias no livro 8 (Pavlock 2009: 5).

Nas bordas do trabalho Minerva tece sóbrios ramos de oliveira – *oleis pacalibus* (v. 101) –, o que Anderson define como uma ironia ovidiana (1972: 16): embora até hoje o ramo de oliveira seja visto como um símbolo da paz, à luz desta contenda, a paz conquistada é questionável, pois significa a paz conquistada pela ordem, esta imposta pela força. Anderson reforça que a composição da deusa é absolutamente convencional, perfeitamente centrada, equilibrada e emoldurada, com um conteúdo altamente moral e didático, não diferindo de certos exemplos remanescentes da arte clássica augustana (1972: 160).

A tapeçaria de Aracne, relatada em seguida, traz em tela histórias de deuses cheios de energia sexual tomando a forma de variadas criaturas, até do mundo dos metais, sempre com o intuito de iludir mortais indefesas como ela própria, e possui-las – ou estuprá-las –, uma após outra. A obra contrasta com a de Minerva em todos os aspectos, excetuando-se a maestria.

Maeoni elusam designat imagine tauri
Europam: uerum taurum, freta uera putares;
105 *ipsa uidebatur terras spectare relictas*
et comites clamare suas tactumque uereri
adsilientis aquae timidasque reducere plantas.
fecit et Asterien aquila luctante teneri,
fecit olorinis Ledam recubare sub alis;
110 *addidit ut satyri celatus imagine pulchram*
Iuppiter inplerit gemino Nyctei da fetu,
Amphitryon fuerit, cum te, Tirointhia, cepit
aureus ut Danaen, Asopida luserit ignis,
Mnemosynem pastor, uarius Deoida serpens.
115 *te quoque mutatum toruo, Neptune, iuuenco*
uirgine in Aeolia posuit; tu uisus Enipeus
gignis Aloidas, aries Bisaltida fallis,
et te flaua comas frugum mitissima mater
sensit equum, sensit uolucrum crinita colubris
120 *mater equi uolucris, sensit delphina Melantho:*
omnibus quis faciemque suam faciemque locorum
reddidit. est illic agrestis imagine Phoibus,
utque modo accipitris pennas, modo terga leonis
gesserit, ut pastor Macareida luserit Issen,
125 *Liber ut Erigonen falsa deceperit uua,*

*ut Saturnus equo geminum Chirona creavit.
ultima pars telae, tenui circumdata limbo,
nexilibus flores hederis habet intertextos. (Met. 6.103–128)*

- A da Meónia representa Europa, ludibriada pela aparência de um touro: dirias ser um touro real, um mar de verdade.
- 105 Ela parece contemplar as terras que se quedaram atrás e chamar para ali as companheiras, a ter receio de tocar nas águas que saltitam, a tirar para trás o pé temeroso. Teceu também Astéria, sendo à força apanhada pela águia, e teceu Leda, reclinada para trás sob as asas de um cisne.
- 110 Adicionou ainda de que forma Júpiter, disfarçado de sátiro, engravidou de dois gêmeos a bela filha de Nictéu; como em Anfitrião se tornou quando te possuiu, ó Tiríntia, e feito ouro enganou Dánae, e a filha de Asopo feito chama, feito pastor Mnemósine, a filha de Deo feito malhada cobra.
- 115 Também a ti, Neptuno, transformado em bezerro feroz, ela te pôs sobre a filha virgem de Éolo, sob a figura de Enipeu geras os Aloídas, como carneiro ludibrias a filha de Bisaltes; e a gentilíssima mãe das searas, de loiros cabelos, sentiu-te como cavalo; e como pássaro viu-te a mãe do cavalo alado,
- 120 a de cabelos de serpente; e Melanto como golfinho te viu. A todos conferiu o seu aspecto próprio e o aspecto dos locais. Ali estava também Febo na figura de um camponês, e mostra como envergou ora asas de gavião, ora pele de leão, como disfarçado de pastor enganou a filha de Macareu, Isse;
- 125 e como Líber ludibriou Erigone com um falso cacho de uvas; e como Saturno, na forma de cavalo, gerou o biforme Quíron. Os limites da sua tela, circundada com uma fina bordadura, apresentam flores entretecidas por entre retorcidas heras⁷¹.

Aracne aponta para a falta de caráter dos deuses; o rol de enganos – o que remete a um poema-catálogo – não deixa dúvidas. O caráter insidioso de Júpiter, que Minerva retrata como a imagem da realeza, é o mais explorado por ela (seguido por Netuno e Apolo, Baco e Saturno), que termina por acusá-lo de incesto (v. 114). A variedade das situações descritas torna sua representação diversificada e dinâmica. São também mitos de metamorfose, mas são os deuses que mudam de forma, com intuito sempre insidioso: visam enganar. A moça tece mais de vinte instâncias da violência sexual divina propiciadas por transformações; a matéria desafia frontalmente a visão da deusa, que enxerga em seus pares apenas dignidade e justiça. E a tapeçaria resultante dista muito da sobriedade.

⁷¹ Trad. de Farmhouse Alberto.

omnibus quis faciemque suam faciemque locorum / reddidit (Met. 6.121)

A todos conferiu imagem própria e a imagem dos locais.

Aracne também proporciona aspecto *e* entorno próprios a todos, ou seja, trabalha no detalhe, com refinamento – estética alexandrina. Representa os deuses tal como, ou mais fielmente, do que Minerva, concedendo à caracterização de seu comportamento, no que é mais baixo e humano, o mesmo esmero com que Minerva exalta-lhes apenas a dignidade. Nas bordas Aracne tece caules de hera, regularmente associada a poetas, enroscando-se a flores (v. nota 62). Além de remeter a Baco, como visto no mito das filhas de Míneas, a hera também é associada ao sentimento amoroso, como se vê em Catulo (61.31–5):

*ac domum dominam uoca,
coniugis cupidam noui
mentem amore reuinciens,
ut tenax hederæ huc et huc
arborem implicat errans.*

casada a esposa, em casa
de amor retém-lhe a mente,
que anseia o novo esposo
qual hera a ir laçando
aqui, ali o tronco⁷².

E também em Horácio (*Odes* 1.36.17–20), onde Damálide se enrosca mais forte que hera no tronco, sobre o qual se espalha para todo lado:

*omnes in Damalin putris
deponent oculos, nec Damalis novo
diuulletur adultero
lasciuus hederis ambitiosior.*

Todos em Damálide os lânguidos olhos pousarão, e Damálide, do novo / amante não será apartada, / mais enroscada que a lasciva hera.

Segundo Anderson (1972: 16), é possível que na versão original do mito Aracne inevitavelmente perdesse para Minerva, por não poder igualar a deusa em sua arte; e sofresse as consequências inevitáveis de sua derrota. No entanto, salienta, "a qualidade consistente das *Metamorfoses*, seja em mitos derivados de fontes de reconhecido mérito literário ou daqueles tão raros a ponto de desafiar quaisquer tentativas de identificar-lhes a fonte, atesta para o fato de que o talento poético de Ovídio dava forma a todas as histórias independentemente de sua origem" (Anderson 1972: 14).

⁷² Trad. de J. A. de Oliva Neto.

É interessante notar que, no mito, comparecem dois tipos de metamorfose propiciadas pelos deuses: uma efetuada para punir algum erro cometido pelos mortais, considerada como merecida, na perspectiva dos deuses, e que os mortais teriam por dever acatar; e outra efetuada pelos deuses com o mero intuito de promover um engodo e facilitar um ato criminoso – demasiadamente humano –, contra os mortais, metamorfose com viés baixo e insidioso, e que, na perspectiva de mortais como Aracne – e o próprio poeta –, deve ser desmascarada.

A obra de Aracne, ao narrar o comportamento dos deuses de buscar satisfazer seu desejo egoísta, é transgressiva, pois denuncia o uso imoderado de seus poderes. Ao tratar do ludíbrio é facunda, repleta de prazer e movimento, muitos corpos, formas, estupros, nascimentos, em fluxo caudaloso: assim, impressiona pela exuberância. Em vez de um tema único, centrado e harmonioso, ela produz um turbilhão de cenas, todas carregadas de *páthos*. As imagens tecidas soam análogas em sua virulência às que teriam sido cantadas pelas Piérides no mito anterior, e possuem mais força persuasiva. Segundo Anderson, a ênfase na vitimização das mulheres ajuda a preparar o leitor para a destruição aparentemente injusta de Aracne (1972: 164–65), inclusive por contribuir para que seja sentida como tal.

Apesar da *hubris* demonstrada pela moça, é perceptível a maneira como Ovídio parece se identificar com ela e sua tapeçaria que, como muitos já observaram, tem afinidades com seu próprio poema. Sua postura impia parece associada a uma forte convicção de que seu talento provém unicamente dela mesma, e não dos ensinamentos ou inspiração da deusa. O narrador o aponta bem: *scires* – "dirias" – *a Pallade doctam* (v. 23). Sua atitude arrogante decorre do fato de que acredita que a suprema qualidade de sua obra – acentuada pelo intenso *páthos* – fará com que a deusa se comova e deixe de cumprir suas ameaças. No entanto esquece, ou não sabe, dado que é jovem, que os deuses não se deixam envolver pelas paixões como acontece com os mortais.

A primeira cena tecida por Aracne é descrita em detalhe pelo narrador, como exemplo da qualidade que alcança. Aracne reproduz Europa sendo raptada por Júpiter, que para tanto toma a forma de um touro, mito já narrado na obra (cf. 2.833–75). No entanto, a imagem da moça sendo levada pelo touro tecida por Aracne é bem mais elaborada do que a narrada anteriormente pelo próprio poeta: *verum taurum, freta vera putares* (v. 104), "pensarias ser um verdadeiro touro, um mar de verdade", comenta o narrador, em apóstrofe, para endossar o engenho da tecelã. E a imagem da

moça a olhar para trás, para sua terra e as companheiras que se afastam, receando tocar as ondas com os pés temerosos é, de fato, a que o leitor levará consigo.

Non illud Pallas, non illud carpere Livor / possit opus (vv. 129–30)

Nem Palas, nem a própria Inveja poderia / achar defeito na obra

Nem Minerva, tampouco a Inveja personificada – há que notar a sinédoque a apontar que Palas está tomada pela inveja –, poderia achar defeito naquela obra. Aracne não é inferior à deusa enquanto tecelã: a narração o deixa claro. Conforme Anderson (1972: 168), a anáfora *illud ... illud* distingue Minerva do sentimento abstrato da inveja, porém o que o narrador parece sugerir é que ela, nem como artesã, tampouco como mulher invejosa, poderia apontar defeito naquela obra.

A deusa de cabelos dourados não suporta a excelência da arte da rival: destrói a tapeçaria e agride a moça com o instrumento de trabalho, atitude típica de quem se deixa tomar pela inveja. Deusa, usa de seu poder para punir Aracne pela – a seu ver – presunção. Não chega a eliminá-la, porém; transforma-a em aranha – e a toda sua descendência –, de modo que possam seguir na ocupação, porém, sem ameaçar sua supremacia. O narrador, ao descrever a metamorfose, não deixa de mencionar os delgados dedos da jovem – *exiles digiti* – e que também designam as longas e finas pernas da aranha, ainda uma vez referindo-se ao caráter "tênu" da estética alexandrina.

Segundo Pavlock, a tapeçaria de Aracne funciona como um análogo gráfico da narrativa tenuemente estruturada de Ovídio, também centrada em temas eróticos; e reflete uma poética sofisticada análoga ao *carmen deductum* alexandrino – Aracne compartilha com Ovídio do refinamento de Calímaco. Sua obra espelha *Metamorfoses*, como modelo em miniatura, trazendo muito de seu conteúdo e iluminando os modos pelos quais ela opera. Deste modo, Ovídio poderia estar a sugerir que as duas tapeçarias constituem versões de dois modos épicos diferentes – o tradicional, homérico, cujo representante mais próximo era a *Eneida* e o seu, das *Metamorfoses*. Ao dispor as teceduras em oposição, o poeta está a sugerir dois modos épicos desenrolando-se em tensão dinâmica – um lado pendendo em direção ao viés moral consistente com a épica enquanto gênero elevado, "oficial", o outro, em direção à jovem artista, vítima da ira divina (Pavlock 2009: 4–5).

À tapeçaria de Minerva corresponderia a épica tradicional, solene, heroica, cujos verdadeiros protagonistas são os deuses, a ordem estabelecida, a punir os humanos quando não lhes reconhecem a supremacia. À de Aracne, que não se dobra às ameaças da deusa, corresponderia o seu próprio modo inovador de *epos*, a narração em fluxo exuberante de seres constantemente em transformação; uma épica irreverente ao abordar, entre outras coisas, a relação dos deuses com os mortais, mais especificamente, os sofrimentos experimentados pelos homens – e, um tanto marcadamente, as mulheres – por causa do abuso de poder divino. Um *epos* que, natural, brota essencialmente do engenho do poeta – e que, no entanto, *sciremus a dis doctum*, "diríamos ter sido ensinado pelos deuses". É o bastante para que o poeta não deixe de lhes render a homenagem prescrita pela convenção épica. E, ao mesmo tempo que ilustra o confronto de tradições, promove a sua mistura.

Pavlock tece uma consideração singular acerca do desfecho do mito, a transformação de Aracne em aranha: embora duramente castigada por sua *hubris*, a metamorfose retém uma postura desafiadora simbólica. Retornando à narrativa de Leucônoe, filha de Mínias, Ovídio associa a teia de aranha tanto ao engenho ardiloso do artifício de Vulcano, como também à história, quando contada por uma mulher, que não compartilha com a ênfase dada por Homero (*Od.* 8.266–366) à pena que até uma deusa deveria pagar por adultério. A teia no poema, portanto, constitui um símbolo paradoxal: representa a harmonia, por sua simetria; mas encontra-se estreitamente associada a mulheres que representam forças divergentes, sublevadoras, das normas sociais tradicionais (Pavlock 2009: 6).

O mito de Aracne (6.1–145) tem localização importante em se considerando o todo da obra: ele inaugura o livro 6, ou seja, o segundo terço do poema. Convém lembrar que o poema, quanto à estrutura, pode ser dividido, com certa largueza, em três partes (Crump 1931: 274), que ocupam, cada uma, cerca de um terço da obra. Elas se seguem à introdução, que versa sobre a Criação e o Dilúvio. Na primeira parte são narrados os mitos acerca dos deuses, seus amores e vinganças, e a segunda versa sobre os heróis e heroínas. Convém notar que o mito de Aracne constitui de *per se* uma transição entre as duas partes, se tomarmos Aracne como heroína, e não mera mortal punida pela deusa (papel que coube às Piérides no mito anterior). E a terceira parte é a histórica, narrando da construção dos muros de Troia até o período augustano.

O que podemos observar é que, em ambos os mitos, o das Piérides e o de Aracne, a competição entre mortais e deusas se dá com base na criação poética, a narrativa oral e a pictórica, nas tapeçarias. No primeiro mito, o certame entre deusa e mortal se dá por meio da apresentação das respectivas narrativas, pela Musa; as épicas, seja em discurso direto ou reproduzido, são recontadas pela personagem. No segundo mito, por meio das tessituras produzidas por deusa e mortal, tapeçarias estas que, dada a elaboração do narrador ovidiano, ilustram duas maneiras distintas e concorrentes de compor poesia épica. E mais, o mito de Aracne, tomado em si mesmo, é superior na qualidade de *epos* às duas narrativas no livro 5: é superior à história da Piéride, apesar de compartilhar do seu viés e, principalmente, à de Calíope, a própria Musa da poesia épica. E assim temos mais uma instância do *lasciure* ovidiano: o poeta, enquanto tal, superando, de fato, as narrativas épicas das personagens míticas que apresenta em seu poema, uma delas ninguém mais que Calíope.

Todo o significado de seu modo particular de desenvolver o gênero – não por acaso análogo ao de Aracne, na inovação e na transgressão – bem como na ousadia necessária para tal –, são transmitidos ao leitor por meio da descrição, feita pelo narrador, da atitude insolente de Aracne perante a deusa, e da ira que esta atitude – e, principalmente, a excelência de sua tapeçaria –, suscitam em Minerva. Ovídio dá a seus leitores uma noção da irreverência de sua própria atitude e espelha a reação que seu *epos* poderia suscitar nos mesmos.

E, no ato de tecer – ou compor – o poema, o poeta coloca-se em situação equivalente àquela das *Fata*, a administrar os destinos dos mortais; é de notar que nunca deixa de mencioná-las e, desta forma, lhes presta homenagem. Assim, o poema toma a forma de tapeçaria ou manto e, por meio das imagens entretecidas, o poeta como que conduz, ele mesmo, a *ordinem seriemque causarum*, a sucessão ordenada das causas, ou seja, arquiteta, urde, como um deus, os destinos dos homens e do mundo – colocando o amor como o verdadeiro motor da ação.

5. O mito de Orfeu (10. 1–707)

Orfeu, figura mítica, tradicionalmente considerado filho de Apolo e de uma Musa, Calíope – sua mãe também aparece como Mênipe, filha do cantor mítico Tâmiris (p. 15) –, cujo canto tem poderes sobrenaturais, figura já no período arcaico

entre os Argonautas, a quem salva do canto das Sirenes por sobrepujá-lo, além de ter seu canto exaltado por inúmeros autores, de Íbico a Simônides. A partir do século V a.C., seu campo de atuação é ampliado e passa a abranger a poesia épica entre outras especialidades. Entre os latinos, comparece notadamente nas *Geórgicas*, de Virgílio (4. 453–527), na *Arte Poética*, de Horácio (391–93), e nas *Metamorfoses*, no livro 10 e início do livro 11.

Como personagem e, depois, como narrador, domina todo o décimo livro; primeiro, no mito acerca da morte de Eurídice, no dia de seu casamento, e de sua descida ao Hades para recuperá-la (1–147); depois, como narrador (148–739) de uma série de mitos eróticos. No livro 11 é narrada a sua morte.

O livro 10 inicia-se com a narrativa sucinta e destituída de *páthos* da morte de Eurídice, logo após o casamento com Orfeu – história bem conhecida pela audiência; Ovídio, contando com a sofisticação de seus ouvintes, restringe esta parte da narrativa ao mínimo. O vate, depois de chorar a morte da esposa entre os vivos, desce aos inferos para pedir por ela a Perséfone e Plutão,

umbrarum dominum pulsisque ad carmina neruis
sic *ait*: "o positi sub terra numina mundi, (10.16–7)

E, tangendo a lira para acompanhar o canto, / assim **disse**: Ó divindades do mundo subterrâneo [...] ⁷³

É curioso notar que o narrador relata Orfeu, cantor e poeta mítico por excelência, a *dizer* os seus versos – tal como o poeta afirma no próprio proêmio –, e isto quando o vate mítico presumivelmente mais haveria de se esmerar, pois que suplica – até esse momento –, pelo impossível: resgatar a amada do reino dos mortos. Seu canto, comovente à perfeição, conforme reza a mitologia anterior a Ovídio, teria convencido Plutão; mas o registro deste canto nas *Metamorfoses* surpreende pelo modo inovador.

Ovídio relata o episódio da morte de Eurídice de modo abrupto, e o motivo pelo qual Orfeu decide suplicar por ela aos deuses do submundo, – expresso no verso *ne non temptaret et umbras* (v. 12), a comunicar algo como: "tendo já a lamentado às súperas auras o quanto bastasse, o vate do Ródope, de modo a não deixar de tentar também com as sombras, ..." –, transmite mais atenção a peculiaridades do *ethos* de Orfeu, no que tem de mais humano – sua tenacidade e boa-fé – do que demasiado sofrimento. Ademais, ao passo que Virgílio, nas *Geórgicas* (4.471–84), pruden-

⁷³ Trad. de David Jardim Júnior.

temente evitou reproduzir o inefável canto por meio do qual Orfeu conquistou a morte, Ovídio – a omissão constitui uma tentação irresistível para ele⁷⁴ –, rende o *cantus* diretamente e por inteiro.

Na opinião de alguns estudiosos, Ovídio constrói deliberadamente um discurso pomposo, pouco convincente, pleno de esperteza sofisticada e destituído de comoção verdadeira. Mas há outra maneira de enxergá-lo. O aspecto a ressaltar é que, na versão ovidiana, Orfeu é retratado como vate que se utiliza do *lógos* como técnica de persuasão em seu canto, em lugar de buscar comover apelando aos afetos, o que seria de se esperar em se tratando de um poeta, da gravidade da situação, e de Ovídio. Aqui ele é comedido. Em vez de almejar convencer os deuses – e leitores – valendo-se do recurso ao patético, o Orfeu ovidiano obtém seu propósito ao percorrer em seu canto uma argumentação racional: busca persuadir pela *inventio*. Além disso, o vate prima pela brevidade, pela elegância na transmissão dos sentimentos e pela sinceridade que emana de seu canto. E o *páthos* se revela em várias passagens, a despeito da reserva com que está rendido:

[...] *per ego haec loca plena timoris*
per Chaos hoc ingens uastique silentia regni,
Eurydices, oro, properata retexite fata. (10. 29–31)

Por estas paragens carregadas de paúra, / por este Caos imenso e o silêncio deste vasto reino, / eu vos suplico: os fados precipitados de Eurídice tornai a tecer.

Cumpre notar o uso da metáfora ligada ao tecer para referir o desenrolar do destino. E ainda:

quodsi fata negant ueniam pro coniuge, certum est
nolle redire mihi: leto gaudete duorum." (10. 38–9)

Mas se os fados negam esta graça à minha esposa, estou decidido / a não retornar: alegrai-vos com a morte de dois".

Depois de invocar respeitosamente os deuses do submundo, Orfeu pede permissão para que possa falar a verdade apenas, sem rodeios:

si licet et falsi positis ambagibus oris / uera loqui sinitis, (10.19–20)
se é lícito e permitis falar verdade, e / por de lado rodeios e falsidades⁷⁵,

⁷⁴ Observação de Hill (1999: 166).

⁷⁵ Trad. de P. F. Alberto.

Percebe-se referência do personagem à fala das Musas, em Hesíodo, e à *vana dulcedine* (p. 81) acusada pelas Piérides no episódio de Minerva com as Musas. Orfeu os informa de que não desceu apenas para conhecer os Tártaros ou prender as Fúrias e, sem peias, expõe-lhes o motivo. Admite que tentara suportar o sofrimento, mas que Amor, deus bem conhecido no mundo superno, o vencera. Supõe – *auguror* (v. 27) – que o deus seria conhecido também nos íferos, lembrando a Plutão e Perséfone que, se a antiga história do rapto fosse verdadeira, ambos também teriam se unido por sua agência. Suplica que as sinas de Eurídice sejam tecidas novamente e, valendo-se de calculada chantagem às avessas, termina por ameaçar que, caso o privilégio não lhe seja concedido, está resolvido a não retornar ao mundo dos vivos – o que, em vez de uma ruindade, seria uma graça bem-vinda ao casal divino, pois abrigariam duas almas no lugar de uma só. Assim, está claro que Orfeu os convence pela razão, sim, mas também porque recorre a Amor que, mais uma vez, vence.

Otis (1970: 184–85) é de opinião que a história de Orfeu não é composição séria, mas feita para divertir; sugere que, ao fazer do seu discurso uma *suasoria*, Ovídio propicia uma alternativa jocosa à ênfase trágica do mito em Virgílio. Podemos arguir que o aspecto lúdico é, realmente, favorecido na épica ovidiana; mas que, neste caso, a estratégia parece ser outra. Orfeu, em Ovídio, confia que conquistará a boa vontade de Pluto e Perséfone por meio da argumentação sofisticada e inteligente, ao modo alexandrino – cumpre recordar que ele *diz* o seu canto – e não por meio da elevação e solenidade características da épica tradicional, ou por explorar *ethos* e *páthos*, tal como fica implícito nas *Geórgicas*. Enfim, mais uma vez Ovídio está a reproduzir, por meio de um de seus personagens, um *epos* alinhado ao seu próprio.

Segundo Anderson (1978: 475), não é que Ovídio tenha sido poeticamente inepto por não conseguir forjar uma situação de *páthos*; pelo contrário, o poeta opta não por comover, pois não deseja curvar-se à seriedade antecipada para a situação, *more suo*. Seu esforço é por interpretar o mito de maneira tipicamente autoral, levantando questões práticas acerca de seus fatos inacreditáveis, substituindo o teor demasiado patético da situação por erudito refinamento (Anderson 1978: 475).

Decerto Ovídio esperava remeter sua audiência à composição primorosa de Virgílio nas *Geórgicas* (G. 4.453–484), onde o amor de Orfeu é contado com profunda empatia, bem como seu esforço para resgatar Eurídice da morte e a paixão que o fez olhar para trás. E, principalmente, onde se destaca o modo – é *epos* de matiz

trágico – como o poeta rende, não o canto propriamente dito, mas apenas as impressões que este canto causara entre as sombras que ali jaziam:

*cantu commotae Erebi de sedibus imis
umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum,
quam multa in foliis auium se milia condunt,
Vesper ubi aut hibernus agit de montibus imber,
matres atque uiri defunctaque corpora uita* (475)

*magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,
impositique rogis iuuenes ante hora parentum,
quos circa limus niger et deformis harundo
Cocyti tardaque palus inamabilis unda
alligat et nouiens Styx interfusa coercet.* (480)

*quin ipsae stupere domus atque intima Leti
Tartara caeruleosque implexae crinibus anguis
Eumenides, tenuitque inhians tria Cerberus ora,
atque Ixionii uento rota constitit orbis.* (Virg. G. 4.471–84)

Comovidas pelo canto, das regiões mais profundas do Érebo vinham as tênues sombras, réplicas carentes de luz, tantas quantas as miríades de aves que se abrigam sob as folhagens quando a Noite ou uma chuva de inverno as espanta dos morros – homens e mulheres, as figuras, finada a vida, dos bravos heróis, rapazes e moças nubentes e jovens na pira estendidos ante os olhos de seus pais, a quem o limo negro, o junco disforme, o palude inamável e as águas vagarosas do Cócito circundam, e confinam os nove círculos do Estige. A própria morada da Morte e as profundezas do Tártaro quedaram pasmas, bem como as Eumênides, cujos cachos se entrelaçam de esverdidas serpentes, e Cérbero manteve-se três vezes boquiaberto e pararam a roda de Ixião e o vento.

A qualidade trágica do Orfeu virgiliano é sublinhada em símile (Virg. G. 509–15) que o compara ao melancólico rouxinol a lamentar a morte dos filhotes – a imagem remete também à figura de Procne (Met. 6.401–674): o poder do seu canto como suas limitações derivariam de seu foco no passado irrecuperável (Pavlock 2009: 165).

O narrador de Ovídio, no entanto, recusa-se a render a perda de Orfeu do mesmo modo, preferindo contornar as situações de *páthos* mais acentuado. Em contraste à atitude reservada de Virgílio, Ovídio narra todo o canto do vate. E mais, elenca também os efeitos do *carmen* nos habitantes do mundo das sombras, repetindo alguns dos próprios exemplos virgilianos, porém de modo mais contido:

Talia dicentem neruosque ad uerba mouentem (40)
exsanguis flebant animae; nec Tantalus undam

*captauit refugam, stupuitque Ixionis orbis,
nec carpsere iecur uolucres, urnisque uacarunt
Belides, inque tuo sedisti, Sisyphæ, saxo.* (45)

tunc primum lacrimis uictarum carmine fama est
*Eumenidum maduisse genas, nec regia coniunx
sustinet oranti nec, qui regit ima, negare,
Eurydicemque uocant ...* (Met. 10. 40–8)

Enquanto dizia tais palavras movido ao som das cordas, as almas exangues choravam. Tântalo deixou de buscar a água fugidia, a roda de Ixião parou, as aves não devoravam mais o fígado, as Bélides descuidaram de suas urnas, e tu, Sísifo, sentaste sobre a pedra. Então, dizem, pela primeira vez as faces das Eumênides⁷⁶, vítimas do canto, se molharam de lágrimas, e nem pode a rainha, tampouco aquele que governa as profundezas, recusar ao suplicante.

Nota-se que o narrador coloca Pluto e Perséfone na mesma categoria das sombras que governam: são igualmente cativados pelo canto e não tem outra alternativa a não ser ceder ao poeta.

O que Ovídio faz, é render exatamente a mesma situação que Virgílio descreve de modo trágico – elevado – nas *Geórgicas*; mas o faz de modo breve, elegante, erudito e calimaquiano – usando, inclusive, da nota de rodapé alexandrina *fama est* – e, talvez, de uma ponta de ironia.

A esposa do rei não pode recusar a súplica de Orfeu, nem ele que governa as profundezas. Eurídice é chamada, e é descrita a não tardar, pois era sombra nova, mancando ainda da ferida – um exemplo de minúcia na descrição da personagem feminina – percebe-se, a partir de então, que o matiz se aproxima do elegíaco.

Também a segunda morte de Eurídice é modificada por Ovídio. Nas *Geórgicas*, quando o casal se aproxima do mundo superior, Orfeu, inatento, é tomado de súbita loucura e olha para trás: todo seu esforço é perdido, o pacto é quebrado e três vezes um estrondo se faz ouvir nas águas estagnadas do Averno. Eurídice, em discurso direto (4. 494–8), recrimina o amado pela demência – *furor* – de que foi acometido, relata os cruéis fados a chamarem-na de volta e o sono de que já é tomada.

Em *Metamorfoses*, Orfeu, ao olhar para trás, é retratado como simplesmente humano – e não trágico –, por não conseguir, devido à insegurança, ao temor de que Eurídice dele se perdesse, observar a simples restrição que lhe fora imposta. E Eurídice é descrita pelo narrador onisciente a não ver por que recriminar o marido, uma vez que o motivo pelo qual falhara foi, simplesmente, por amá-la demais – como sempre, em Ovídio, Amor dá e Amor toma –; note-se o emprego sutil do viés feminino. E todo o discurso virgiliano de Eurídice é reduzido, nas *Metamorfoses*, a um simples *vale* – o mesmo recurso será utilizado na despedida de Ceix e Alcíone,

⁷⁶ Segundo Cícero (*Nat.* 3.46), as Eumênides eram também chamadas de "as Benevolentes", nome dado frequentemente às Eríneas porque os gregos evitavam pronunciar palavras de mau agouro e, assim, julgassem talvez aplacar-lhes a cólera. Ovídio, naturalmente, não se deixa intimidar.

adiante, em alusão intertextual dentro do próprio poema, a indicar ser aquela a última vez que se veriam em vida, sofisticação alexandrina.

Segundo Pavlock, após a dupla morte de Eurídice, quando entoa seu canto para as árvores e os animais, Orfeu revela verdadeiro poder como poeta alinhado ao modo ovidiano: as próprias árvores que compõem o cenário se comovem com seu canto (86–105), refletindo a ligação com a poesia refinada de Ovídio. As histórias que narra (148–739) também são tipicamente helenísticas, priorizando a temática erótica e a subversão de valores heroicos tradicionais; além disso, exibem um amplo escopo genérico que abrange desde elementos da tragédia àqueles da elegia erótica. Tanto na forma como na matéria, o canto de Orfeu se destaca como outra instância de narrativa a comentar aquela de *Metamorfoses* (Pavlock 2009: 89).

O mito adentra o livro 11, em cujo início é narrado como este encanta uma audiência e, depois, a sua morte, vítima de um ataque violento das Mênades (do latim *maenas*, oriundo do grego *mainás*, que significa "enlouquecidas, tomadas pela fúria"), mulheres dos Cícones, cultuadoras de Baco. Ovídio, no entanto, permite que o poder do canto de Orfeu perdure, mesmo após sua morte, quando narra as margens do rio a ecoar – e, assim, responder – a seu canto. Ao final, estende o mito, ao modificar mais uma vez a versão de Virgílio nas *Geórgicas*: acrescenta que os amantes se reencontram no Hades (vv. 61–5).

6. O mito de Pitágoras (15. 60–478)

Nos últimos cinquenta anos o interesse por este episódio mudou, de questões relativas à sua seriedade como afirmação acerca do embasamento filosófico das metamorfoses, e de suas implicações augustanas ou antiaugustanas, para questões de gênero e intetextualidade, ou seja, como Ovídio assimila, comenta e reescreve a tradição épica precedente. Segundo Hardie (1995), o significado do episódio de Pitágoras reside mais no âmbito da poética do que no da filosofia, no que denomina "a construção de uma história literária dentro do texto" (Hardie 1995: 212). Para ele, o discurso de Pitágoras no livro 15 de *Metamorfoses* envolve uma perspectiva que inclui toda a épica latina até o tempo de Ovídio. Myers defende que o discurso sugere um microcosmo do poema todo, ao combinar elementos mitológicos e elementos ligados a diversos saberes antigos (Myers 1994: 133); Segal, na trilha destes vieses, sugere que, no discurso de Pitágoras, Ovídio não apenas procura inserir-se na tradição

épica e afirmar-se como vate, mas também reflete, de modo lúdico, *more suo*, sobre a dita tradição – em mais uma instância de *lasciuire*. Isto ele faz, em parte chamando a atenção para as contradições existentes entre a perspectiva do seu Pitágoras lucreciano e aquela presente no seu próprio poema. Ovídio não projeta meramente sua própria *persona* poética em Pitágoras, mas faz de Pitágoras outra *persona* poética, a qual manipula com o mesmo engenho lúdico com que manipula tudo o mais na tradição (Segal 2001: 64–5).

Ao explorar as discrepâncias entre seu próprio modo de narrativa mitológica (que tem Calímaco e Virgílio como principais modelos), e a voz filosófico-didática de Pitágoras (com seus ecos de Empédocles e Lucrecio)⁷⁷, Ovídio destaca a original mescla dos diversos tipos de poesia hexamétrica em seu poema.

Desta maneira, o que pode parecer irrelevância jocosas, falta de habilidade ou até fracasso em Pitágoras, como voz didática persuasiva, é na verdade uma indicação das limitações de qualquer e cada modo retórico (no caso em questão a diatribe filosófica e seu desenvolvimento na poesia didática) e assim nos convidam a comparar e contrastá-lo com os outros modos retóricos e narrativos apresentados no poema em seu todo (Segal 2001:65).

Ainda segundo Segal, a forte presença de Lucrecio no episódio é, talvez, menos surpreendente que a do próprio sábio grego, em parte porque Lucrecio é um dos principais modelos de *epos* didático em latim para Ovídio e em parte porque ambos têm muitas afinidades em termos de sua matéria. Ambos poetas enxergam a condição humana com base em um arcabouço universalizante, que se estende por todo o tempo e todo o cosmos. Tanto Lucrecio como Ovídio (enquanto a voz que narra as *Metamorfoses*) se ocupam com o problema da permanência em um mundo instável, com os corpos sujeitos à mudança e – embora de maneira muito diferente –, com o sofrimento decorrente deste estado de coisas lábil e precário. O colorido lucreciano presente em *Metamorfoses*, entre outras coisas, fornece o pano de fundo contra o qual é permitido ao leitor apontar o caráter distintamente ovidiano deste mundo em transformação. Em contraste com as leis impessoais que regem o universo de

⁷⁷ Ao escrever DRN, quanto ao modo, Lucrecio aproxima-se da tradição épica hesiódica, o modo de Hesíodo (acima, pág. 39). Quanto à matéria, a exposição de doutrinas mais estritamente filosóficas ou científicas em metro épico, seguiu a tradição de poetas científicos como Empédocles e Arato,

de particular importância para acessar a influência em sua obra de escritores anteriores (Costa 1984: xiii). Poeticamente falando, sua maior influência foi Ênio, considerado o grande homem da poesia latina, mesmo no tempo de Lucrecio.

Lucrécio, a metamorfose no mundo de Ovídio é geralmente irreversível, irracional, imprevisível e inesperada; ela tem lugar mais no âmbito do mito do que na natureza, embora as metamorfoses etiológicas no poema contribuam para esbater esta distinção (Segal 2001: 66).

A presença de Lucrécio na obra é substancial no episódio da criação do livro 1; menos previsível, talvez, mas não de todo surpreendente, são os ecos da grande peste em Atenas, na história de Éaco sobre a peste em Égina, no livro 7; no episódio de Esculápio, no 15; e a presença dos *simulacra* de Lucrécio no mito de Narciso, no 3. A questão que permanece, segundo Segal, é por que Ovídio colocaria o seu "Lucrécio" na persona de uma voz cuja doutrina – a sobrevivência da alma e do caráter na metempsicose – é antitética a um pressuposto fundamental da filosofia lucreciana, ou seja, a dissolução imediata da alma em seus átomos constituintes após o advento da morte do corpo. Uma possível resposta seria que a discrepância entre elocução e matéria no discurso de Pitágoras reflete a atitude de admiração possivelmente ambivalente da parte de Ovídio para com seu grande predecessor na épica latina: Lucrécio (Segal 2001: 66–7).

Ovídio sobrepõe seus dois predecessores didáticos – Virgílio e Lucrécio – de modo a nos recordar como quão diversamente a mesma matéria pode ser trabalhada em diferentes modelos literários. Sua atitude de emular Lucrécio, contradizendo-o ao mesmo tempo em que o segue muito de perto – *oppositio in imitando* – chama atenção para a construção da persona poética do próprio autor (Segal 2001: 70 e 77).

Lucrécio parece optar por um procedimento análogo no *De rerum natura*. Segundo Sedley, muitas são as passagens da obra que remetem à obra de Empédocles, *Da Natureza*, aferidas com variados graus de precisão, sendo que, calcula-se, as 500 linhas que restam de sua obra representam apenas cerca de um décimo de sua produção. A reverência de Lucrécio por Empédocles fica evidente no peã laudatório (1.716–41) com que prefacia sua crítica à teoria empedocliana (e aristotélica) dos quatro elementos⁷⁸: a água, a terra, o ar, e o fogo – cuja presença (como o mar, a terra, o céu e as estrelas e o sol) pode ser atestada no proêmio do poema (acima à pág. 27). Naturalmente, Lucrécio opunha-se também à teoria da transmigração da alma. Sua dívida filosófica para com Empédocles devia-se basicamente à teoria dos elementos físicos imutáveis e à rejeição da visão de mundo teleológica (Sedley 2007: 60).

⁷⁸ Diferentemente de Aristóteles, que adotou sua visão, Empédocles era de opinião que essas formas de matéria eram imutáveis.

E Lucrécio, no seu proêmio, ainda segundo Sedley, não presta homenagem a Empédocles pelo conteúdo filosófico de sua obra: ao mencionar com aprovação suas descobertas no peã supracitado (1.732–3), expressa o respeito de um epicurista pelo trabalho dos filósofos pré-socráticos em geral, não apenas de Empédocles, louvando sua disposição de procurar causas físicas – em oposição a causas teológicas – para explicar os fenômenos cósmicos. Sedley defende que Lucrécio admira Empédocles de outra maneira: pela forma hexamétrica de sua obra – um *epos*. É como antecedente literário que o emula.

Há, de fato, muitas correspondências entre os dois poemas. Seus títulos mantêm marcada semelhança; ambos são dedicados a amigos; e ambos, a dada altura, invocam a Musa Calíope. A hipótese de Sedley é de que o proêmio de Lucrécio é, e foi designado para ser, uma emulação ao proêmio do poema físico de Empédocles, *Da natureza das coisas que são* (outra variante do título). Seu objetivo teria sido estabelecer, de saída, o manto poético grego preciso que ele desejava envergar. Em seu manifesto poético (1.921–50) e na sua apreciação da linhagem de Ênio (1.117–26) mostra-se tão interessado em declarar sua afiliação literária quanto os outros poetas romanos de seu tempo (Sedley, 2007: 72).

Ovídio, por meio de justaposições aberrantes de citação direta, exageros quase paródicos e inversão fundamental do sentido, não somente comenta acerca de seu lugar na tradição épico-didática, mas também sobre sua própria técnica de imitação ou emulação literária. A estratégia poética utilizada no episódio de Pitágoras, segundo Segal, seria armar um jogo de espelhos perturbador – verdadeiramente um *mise en abyme* – em que ele procede analogamente ao modo com que Lucrécio emula Empédocles, revertendo o procedimento, ao mesmo tempo em que clama para si, enquanto vate, um posto da mais alta dignidade (Segal 2001: 77).

Poder-se-ia aventar que o Pitágoras lucreciano de Ovídio – uma vez que lucreciano apenas na forma – fosse uma maneira às avessas, lúdica, de emular o Lucrécio empedocleano.

Conforme Segal, é característico de Ovídio que, no processo de apropriação, ele trate esse mesmo processo de maneira lúdica, e o revele mesmo enquanto brincadeira, pois tem ciência de que a matéria com que lida, como vate, constitui-se, em última instância, de *ficta* – fabricações. Ele permite a seu Pitágoras ascender ao patamar de um vate empedocleano-eniano-lucreciano, com seu modo elevado de exposição, apenas para furar o balão com a verdade aguda de que poetas trabalham

*O genus attonitum gelidae formidine mortis,
quid Styga, quid tenebras et nomina uana timetis
materiem uatum, falsi terricula mundi? (Met. 15.153–55)*

...nisi uatibus omnis / eripienda fides... (Met. 15.282–83)
a menos que aos vates toda / credibilidade deva ser negada

*Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignis
nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.
cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius
ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi:
parte tamen meliore mei super alta perennis 875
astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum,
quaque patet domitis Romana potentia terris,
ore legar populi, perque omnia saecula fama,
siquid habent veri vatum praesagia, vivam.* (Met. 15. 871–79)

104

Quando quiser, que esse dia, que não tem poder algum senão
sobre o meu corpo, ponha termo ao meu incerto tempo de vida.
Porém, na minha melhor parte, serei levado imortal 875
para lá dos altos astros, e o meu nome será indestrutível.
E por onde, nas terras subjugadas, o poder romano se espraia,
a boca dos povos ler-me-á, e por séculos sem fim, graças à fama,
(se os vaticínios dos poetas alguma verdade contêm), viverei.⁷⁹

Ovídio, ao final de seu poema, afirma que este desafiará o tempo; não o poema como objeto físico, naturalmente, mas enquanto produto do espírito humano, substância imutável, tão vivo nos dias de hoje quanto quando emergira da mente do poeta. Contudo, ao fazer a afirmação, o poeta coloca o fato de sua permanência em relação temática com todo o seu poema – da mesma maneira que ludicamente demonstrara, por meio do episódio de Pitágoras (comentado acima), que todas as coisas mudam, mas nada perece por completo, pois o espírito ou alma (*anima*), em essência imutável (15.169–172), pode assumir várias formas, mas por trás das variadas formas permanece inalterada a substância elementar.

Segundo Anderson (1963: 27), Ovídio não está a inovar quando afirma que sua obra há de sobreviver séculos afora; Horácio e Virgílio, em reverência a Augusto, aventaram algo parecido, mas apenas que sua poesia perduraria enquanto perdurasse a cidade de Roma. Ovídio, menos reverente, sabia, e o demonstrava, que não haveria *Roma aeterna* – justapondo-a a cidades decaídas no passado, de que nada da glória antiga restara além do nome (15. 421–35), parece indicar seus presságios para Roma. E, embora nos penúltimos versos do poema polidamente sugira que sua obra será conhecida onde quer que o poder romano se imponha, prediz para si mesmo uma permanência que nega à *Romana potentia* (vv. 877–79). Sem deixar de referenciar-se uma última vez às Musas hesiódicas – no último verso do poema, antes da última palavra: *vivam*.

O poeta proclama que, por causa de sua obra, sua morte não significa o fim, mas que, do melhor de si, *Metamorfoses*, a fama se incumbirá. Ele se vê transformado em suas próprias palavras, o poeta metamorfoseado na própria poesia – e que permanecerá na boca dos povos.

Conforme Segal (2001: 65), como a pessoa do poeta é constituída pela soma de todas as vozes e narradores presentes em seu poema, ele emerge como figura de grande complexidade. A ousada voz em primeira pessoa do epílogo, ignorando completamente as convenções épicas, intensifica esta complexidade, e obriga o leitor

⁷⁹ Trad. de P. F. Alberto.

a considerar a multiplicidade de vozes e personas poéticas jacentes por trás do "eu" que perfez a obra – *iam opus exegi* –.

II. O livro 11 e o mito em tela

É possível discernir, no tocante ao conjunto de mitos apresentados no poema, segundo Crump, uma introdução – longa descrição acerca da criação do mundo e do dilúvio –, e três divisões distintas na obra, de extensão similar. No primeiro terço da obra (livros 1 a 5), são narradas as histórias que versam sobre os deuses, seus amores e vinganças, que teriam ocorrido no que se entende por tempo mítico. Ainda nesse tempo, têm lugar as histórias sobre os heróis e heroínas, cujo tema dominante é o amor, tratadas na segunda terça parte do poema (livros 6 a 10). O terço final de *Metamorfoses* (livros 11 a 15) se passa já no tempo histórico propriamente dito: trata-se daquela parcela de acontecimentos ocorridos a partir do primeiro saque de Troia; deste ponto em diante a cronologia tradicional é cuidadosamente preservada, embora o desenrolar dos acontecimentos históricos seja frequentemente intercalado por mitos antigos (Crump 1931: 274).

A parte histórica começa a surgir a partir do livro 11, mesclada a histórias ocorridas no tempo mítico, e compõe-se de histórias relacionadas à épica cíclica troiana (11. 194 a 12. 622), histórias baseadas na matéria da *Eneida*, de Virgílio (12. 623 a 14. 608), e histórias que abarcam desde as lendas de Alba e de Roma até o tempo de Ovídio, conforme a proposição do poema (14. 608 a 15– 879).

Segundo Knox, para os gregos de épocas posteriores a Homero, a *Iliada* era história; mesmo Tucídides, com seu olhar crítico aos relatos de épocas passadas, aceitava como verídica a expedição pan-aquéia contra Troia, embora achasse ter Homero exagerado acerca de sua escala e importância⁸⁰. Mas, a despeito de toda desconfiança posterior, os gregos antigos, que conheciam e amavam o poema homérico não tinham dúvida alguma: a história começa com uma guerra (Knox, 1998: 23–4); e este começo era de fato apropriado às cidades-estado gregas pois, desde o seu surgimento, como comunidades organizadas, até a perda de sua independência política, estiveram quase que ininterruptamente em guerra umas com as outras.

⁸⁰ Knox deixa claro não restar dúvida de que, a partir do século 19, a historicidade da poesia oral foi colocada em cheque com argumentos, de fato, muito bem embasados.

Segundo Crump, quando a obra adentra o chamado "ciclo troiano", ela sofre uma mudança: "a estrutura, uma vez que lida com acontecimentos percebidos como decididamente históricos, se torna mais conectada, e é trabalhada em maior detalhe; há mais narração de episódios curtos e uma menor presença de epílios formais", ou seja, epílios de estrutura convencionalmente reconhecida, contendo uma história principal e uma ou mais digressões (Crump 1931: 214).

1. Mitos antecedentes

1.1 A morte de Orfeu (1–84)

O livro 11 inicia-se com um mito importante e significativo: é narrada a morte de Orfeu – cujo canto possuía poder divino; sua história anterior ocupa boa parte do livro 10. O primeiro episódio do livro 11 trata da morte do vate pelas mãos de bacantes enfurecidas, por causa de seu desprezo pelas mulheres após a morte de Eurídice. O episódio é importante por tratar da morte do canto e significativo por demarcar o início do rareamento das narrativas míticas e a introdução da história no terzo final da obra.

O livro inicia-se com Orfeu a cantar e encantar sua audiência, que é, na verdade, todo o mundo natural. Ovídio permite que a magia do seu canto permaneça após a sua morte, quando as margens chorosas do rio ainda respondiam à sua voz – sua cabeça seguiu flutuando rio abaixo com sua lira –, e ao seu instrumento: *respondent flebile ripae* (v. 53). Depois de chegarem ao mar, cabeça e lira foram conduzidas para a orla de Lesbos, berço de Safo, na segunda metade do século VII a.C., aclamada na Antiguidade como a décima Musa (*Ant. Pal.* 9. 506) – e que já é história. Ovídio também reverte a separação final de Orfeu e Eurídice nas *Geórgicas*, pois trama uma reunião do casal no Hades, um final feliz.

1.2 O episódio de Midas (85–193)

A morte de Orfeu é seguida por cerca de 100 versos que narram a história de Midas, nome de lendário rei da Frígia, figura cômica na tradição grega, e também de um histórico rei da Frígia (738–696/5 a.C.)⁸¹ – o que nos permite supor que o autor

⁸¹ As fontes para as datas provêm de Eusébio (260–339 d.C.), prolífico escritor da história cristã.

talvez desejasse superpor o Midas histórico ao mítico e, ao mesclá-los, abranger a transposição dos tempos no poema.

Além da conhecida história de seu toque, que transformava tudo em ouro, consequência de um pedido insensato a Baco, Ovídio narra também outro equívoco cometido pelo rei. Trata-se de uma contenda musical entre Pã, o deus pastor, com sua sirinx – flauta rústica de canas unidas com cera – e Apolo, que comparece com a cabeça cingida por louro do Parnaso, manto tingido com púrpura de Tiro e a lira incrustada de pedras preciosas e marfim da Índia. O narrador acrescenta:

artificis status ipse fuit. tum stamina docto / pollice sollicitat (Met. 11. 169–70)

o próprio porte era de artista. Então, com o duto polegar, dá vida às cordas

Ao declarar que a própria postura do deus era aquela de um artista, o narrador de Ovídio, dá a entender ser a arte – *ars* – ou o engenho adquirido, aprimorado pela prática, um motivo de orgulho, ostentado até por um deus. E em seguida ao qualificar o dedo que tange a lira – *doctus* –, remete à erudição helenística, defensora da *ars*, que inspirou nova vida ao *epos*. O verbo utilizado – *sollicitat* – além de "agitar", "instigar", "incitar", "mover", "perturbar", "tanger", possui acepção derivada (ver OLD, *s.u.*, 4a – verbete ilustrado pela própria passagem) de dar à vida a matéria inerte (no verso em questão, às cordas).

Segundo Frankel (1945: 96), no mito de Pigmaleão, Ovídio, dentre outras inovações à história, originou a ideia de que a estátua adquiriu vida pelo toque carinhoso do escultor, alinhando o desfecho a seu modo de pensar. Frankel nota o modo humoroso e inteligente e a ilimitada liberdade com que o poeta representa uma perfeição tal, que a própria natureza não será capaz de produzir; e exemplifica por lembrar como os personagens criados pelo poeta eram para ele como seres reais, com quem podia dialogar com fraterna empatia; e cita o mito de Deucalião e Pirra, em que o poeta, com grande sensibilidade, os descreve a amolecer e animar a pedra fria com o toque.

Retornando ao mito, ao ouvir Apolo tocar, Tmolo, o juiz da contenda ordena que Pã baixe sua flauta perante a lira. Apenas o rei Midas não concorda com a decisão. Apolo Délio, então, em mais uma instância de vingança divina, não tolera que orelhas (por extensão, os ouvidos) tão toscas preservem a forma humana e, como castigo por não saber reconhecer a verdadeira música, as transforma em orelhas de jumento. Algum tempo depois, o barbeiro do rei, por não suportar guardar o seu

segredo – as orelhas ocultas por um turbante –, escava um buraco, sussurra-o para dentro – *immurmurat* (cf. 11. 187), a retornar adiante –, e o enterra. Findo o ano, cresce ali um capinzal que, movido pela aragem, repete as palavras de quem o plantara.

Neste ponto, Pã deixa a história para não retornar. E Apolo segue para as terras de Laomedonte, onde os muros para uma nova cidade começavam a ser erguidos. Segue-se (11. 194–220) importante passagem de transição, na qual Troia – sua fundação e primeira destruição –, é abarcada no poema. Segundo Wilkinson, o episódio de Laomedonte é considerado importante por estudiosos, pois marca o início do processo histórico que leva diretamente à figura de Eneias, à fundação de Roma e, posteriormente, a Augusto (1958: 238–9).

1.3 A construção dos muros de Troia (Laomedonte e Peleu) (194–220)

Laomedonte, pai de Príamo, cometera dois perjúrios, segundo o narrador: não pagara o que ficara a dever aos deuses Apolo e Netuno, por terem lhe ajudado a erguer os muros da cidade; e também não recompensara Hércules⁸² por ter salvo sua filha. Segundo Griffin, a passagem de ligação – que contém duas metamorfoses: Apolo e Netuno tomam forma humana, e o sítio de Troia "vira mar" (*inque freti formam terras convertit* 11. 209), pela inundação advinda do castigo divino –, espelha, desta forma, o episódio do dilúvio no livro 1. Desta forma, representa também um novo começo – o da história, se bem que o poeta não procura enfatizar a passagem do tempo mítico ao histórico (Griffin 1997: 122).

Outra função narrativa para a passagem seria incluir uma menção a Telamão, como ajudante de Hércules, possibilitando ao narrador expandir a história a seu irmão Peleu (1997: 8). O raciocínio – simples – é o seguinte: Telamão fez por merecer Hesíone, a ser possuída por ele. Pois Peleu...

... / *nam coniuge Peleus*
clarus erat diua nec aui magis ille superbit
nomine quam soceri, siquidem Iouis esse nepoti
contigit haud uni, coniunx dea contigit uni. (11. 217–20)

⁸² A culpa pelo procedimento de Laomedonte é tópica na poesia romana (Hor. *Carm.* 3.3. 21–4; Virg. *G.* 1.501–2; *En.* 4.305).

Pois Peleu era famoso pela esposa divina, e não mais pelo nome de seu avô se orgulhava do que pelo nome do sogro, uma vez que ocorrera ser neto de Júpiter não a apenas um; mas a um apenas, ter uma deusa por esposa.

A ideia do "um apenas", recurso retórico de efeito, relacionada aqui a Peleu – se bem que não estritamente verdade, pois era sabido de há muito (*H. hom.* 5.166–7) que Anquises possuía Afrodite –, é recorrente no mito, e está sempre ligada à ideia de sucesso: a unidade como força. As expressões *in una*, *una* (advérbio), e *pariter*, para referir a união do casal, são repetidas nas falas de Alcíone, implicando que sua ideia de felicidade não prescinde do marido junto a si. Já em sua primeira aparição, para convencer seu marido a não combater pessoalmente o lobo junto a Peleu, ela suplica que preserve "duas vidas em uma" (11.388), sublinhando a importância da união.

1.4 Peleu e Tétis (221–265)

Após a aparição de Troia no poema, portanto, logo após adentrar o tempo histórico, a versão de Ovídio retorna ao tempo mítico, para recontar a união de Peleu e Tétis – matéria de Píndaro, *Píticas* 3. 92–6, e de Catulo 64.

O casamento em questão era das histórias mais celebradas na Antiguidade: era sempre descrito como ocasião feliz, em que os deuses se encontravam e abençoavam a união de um dos seus com um mortal excepcional. No poema 64, da nave Argo, Peleu avista a ninfa no mar entre as Nereides e se apaixona; Tétis não desdenha desposar o humano e o próprio Júpiter reconhece que o casal deve ser unido. A voz que fala no poema 64 invoca Peleu, feliz por suas núpcias, superior a todos outros heróis, a quem o próprio Júpiter concedeu seus amores. Os imortais comparecem ao palácio suntuoso, onde o toro nupcial fora preparado para a deusa e recoberto pelo manto finamente decorado por figuras – a base para a digressão ecfrástica sobre a mal-fadada união de Teseu e Ariadne que ocupa a maior parte do poema.

Ao final do poema, as Parcas, senhoras do destino que presidiam sobre os principais eventos da vida dos homens – o nascimento, o matrimônio e a morte –, também comparecem, com roca, fusos e fios de lã, para transmitir ao herói a verdade oracular – à medida que trabalhavam a lã –, tecendo um canto – ou manto – de matiz epitalâmico, o qual tempo posterior algum haveria de provar falso. Citamos algumas estrofes com intuito de ilustrar o seu domínio:

*Aduenit tibi iam portans optata maritis
Hesperus, aduenit fausto cum sidere **coniunx**
quae tibi flexanimo mentem perfundat amore
languidulosque paret tecum **coniungere** somnos
levia substernens robusto brachia collo.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.*

*nulla domus tales contextit amores,
nullus amor tali coniunxit foedere amantes,
qualis adest Thetidi, qualis concordia Peleo.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.
Nascetur vobis expers terroris Achilles,
hostibus haud tergo, sed forti pectore notus,
qui persaepe vago victor certamine cursus
flammea praevertet celeris vestigia ceruae.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.*

*Non illi quisquam bello se conferet heros.
Cum Phrygiae Teucro manabunt sanguine terrae,
Troicaque obsidens longinquo moenia bello
periuri Pelopis vastabit tertius heres.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi. (Cat. 64. 328–47)*

Logo virá a ti, quem porta aos maridos a escolhida, Héspero; virá com a faustosa estrela uma esposa, que inunde tua mente de amor flexânimo, e reúna contigo lânguidos sonos, estendendo os leves braços ao teu colo robusto. Correi, entrelaçando os fios, correi, fusos.

Casa alguma tais amores conteve, amor algum em tal enlace amantes uniu, pela concórdia, qual a de Tétis, qual o de Peleu. Correi, conduzindo os fios da trama, correi, fusos.
Nascerá de vós Aquiles, que desconhece o medo, notado por não virar as costas aos inimigos, mas o peito forte; que, muitas vezes vencedor em competições de corrida, se adiantará aos flâneos passos da ágil corça. Correi, conduzindo os fios da trama, correi, fusos.

A ele herói algum se comparará na guerra, quando o sangue teucro assomar nos campos frígios e, assediando as muralhas de Troia em longa guerra – terceiro herdeiro do perjuro Pélops –, devastá-la. Correi, conduzindo os fios da trama, correi, fusos.

É de notar que suas palavras são cuidadosamente escolhidas para fortalecer a união do casal. Peleu e Tétis aqui são marido e mulher – *coniunx* – e estão prestes a unir – *coniungere* – suas vidas na festa de seu casamento. As Parcas abolem o tempo, detêm total controle sobre tudo o que acontece. Cantam então as profecias feitas acerca do futuro Aquiles – fruto futuro da união comemorada: guerreiro ímpar, será o conquistador de Troia depois de longo assédio – (acima reproduzidas); e prosseguem anunciando o imenso derramamento de sangue que se sucederá (em alusão à *Iliada* 21.218), a morte do herói, assim que a Fortuna soltar os cintos com que Netuno cingiu a cidade de Troia – os seus muros – e a descrição do sacrifício de Políxena. Tornam,

então, a recantar o matrimônio e a felicidade de Peleu com a esposa, cujo amor é recíproco. A felicidade, no entanto, fica um tanto minada pela nota lúgubre introduzida pela história da paixão malfadada de Ariadne por Teseu, ilustrada no manto que, no entanto, serve como exemplo a não ser seguido.

Se no epílio de Catulo a união de Peleu e Tétis é consagrada pelas Parcas, presentes em pessoa, o mito nas *Metamorfoses* é completamente privado de alegria, comemoração, amor: a história é de que a deusa é vencida à força – ou seja, é estuprada –, por Peleu, com Proteu (o velho homem do mar que já usara, no próprio poema, da mudança de forma⁸³ para escapar), atuando como conselheiro do herói. Depois de descrever as metamorfoses da deusa para escapar às investidas do "herói", o narrador expande ao mencionar que, por ocasião da conquista, Peleu fecunda Tétis "do grande Aquiles" (*ingenti ... Achille*, 265) – o herói maior da *Iliada* recebe apenas esta menção, excetuando-se a não desimportante profecia, feita no poema por Proteu, de que o filho da deusa haveria de superar seu pai. Peleu toma Tétis, ninfa do mar, Aquiles toma Troia – parece ser este o raciocínio, a violência a gerar violência.

A história de Peleu e Tétis é demarcada por *coniuge Peleus* (11.217) e *coniuge Peleus* (11.266), que sublinham sua condição de consorte da deusa; sua condição de bem-aventurado é explicitada nos versos (219–20) acima. "A um apenas ter uma deusa por esposa ", relativo a Peleu (*Met.* 11.220), remete ao símile guerreiro que compara a força das ondas à tomada de uma cidade sitiada por "apenas um", a ser comentado adiante no episódio da tempestade.

A inclusão deste mito logo após serem erguidos os muros de Troia faz o poema retroceder no tempo, pois a esta altura Peleu já *era* famoso – *clarus erat* (v. 218) – por ter possuído Tétis. Logo, deduz-se que Aquiles fora concebido algum tempo antes de Laomedonte, pai de Príamo, fortificar a cidade. Em verdade, segundo Griffin (1997: 130), o casamento era geralmente associado com a expedição dos Argonautas, tratada por Ovídio no livro 7; de acordo com Apolônio de Rodas, Peleu já era casado com Tétis e pai de Aquiles quando a nave Argo partiu (*Arg.* 1. 557–8). Apenas Catulo o situa no contexto da expedição:

*Illa, atque haud alia uiderunt luce marinas
mortales oculis nudato corpore Nymphas
nutricum tenus extantes e gurgite cano.
Tum Thetidis Peleus incensus fertur amore,*

⁸³ Suas transformações são descritas nas *Met.* 8. 879–84.

*tum Thetis humanos non despexit hymenaeos,
tum Thetidi pater ipse iugandum Pelea sensit.* (Cat. 64. 16–21)

Naquele e só naquele dia mortais olhos / viram ninfas do mar de corpo nu erguer-se / do abismo embranquecido até nutrizes seios. / Então por Tétis, diz-se, ardeu Peleu, / então Tétis não quis se abster de humano enlace, / então a Tétis houve o pai unir Peleu.⁸⁴

Ainda segundo Griffin, além de dissociar a união com a deusa da expedição, Ovídio inverte a ordem dos acontecimentos: tradicionalmente, a união acontece *depois* da morte de Foco por seu irmão, Peleu, e *depois* das aventuras deste no exílio (Griffin 1997: 131).

Ovídio procede de maneira tipicamente helenística para criar suas histórias, usando as versões de inúmeros predecessores de maneira invariavelmente igual: a voz que fala no poema aceita a versão anterior em linhas gerais, variando seus detalhes; omite ou encurta incidentes relatados previamente de modo extenso e elabora aqueles apenas indicados (Crump 1931: 132). Ele também escreve sobre a união do herói com a deusa, embora sua versão divirja de outras e se concentre em como teria se dado a conjunção carnal de Peleu com Tétis: o *aition* para o surgimento do herói inspirador da *Iliada*. Sua história, em se tratando da matéria, é análoga ao sofisticado, erudito e longo poema 64. Ovídio, porém, a rende com ligeireza, em instância, talvez, do que Quintiliano interpretou como desmedida.

Ao iniciar sua história, descrevendo a beleza da gruta em meio a um bosque de murtas onde a deusa costumava banhar-se, Ovídio, *modo suo*, não perde a oportunidade de enaltecer a *ars* em detrimento da natureza:

*est specus in medio (natura factus an arte
ambiguum, magis arte tamen)* (11.235–6)

No meio há uma gruta (não sei se por engenho natural ou feita pela arte humana, / mas mais provavelmente pela arte humana)

A passagem elucida a posição do narrador: ser a arte humana responsável por beleza tal, que é digna de ser apreciada pela deusa, já que frequenta o local.

E Tétis, adiante, ao ver-se vencida por Peleu, retruca:

*... "ne" que ait "sine numine uincis"
exibita estque Thetis: confessam amplectitur heros
et potitur uotis ingentique inplet Achille.* (11. 263–5)

⁸⁴ Trad. de Oliva Neto.

... "Não é" – diz –, "sem a ajuda de algum deus que vences" e reaparece como Tétis. O herói toma a confessa nos braços e a possui conforme seu desejo e fecunda do grande Aquiles⁸⁵.

A deusa não acredita na arte de Peleu para vencê-la; de fato, Proteu havia dado instruções acerca de como conquistá-la ao herói – não foi pela arte que vencera.

Depois de dominá-la à força, Peleu a fecunda do – já, então, no momento mesmo da narração –, "grande Aquiles": a passagem, deste modo, deixa aparente o distanciamento histórico do ponto de vista do narrador. Cumpre notar que, ao incluir de maneira breve, a união de Peleu com a deusa, e mencionar a própria concepção de Aquiles de maneira *en passant*, Ovídio esbate a importância do herói maior da *Iliada* e, assim, dá relevo ao relacionamento amoroso entre Ceix e Alcíone que narrará a seguir.

Como vimos, Aquiles, o maior herói grego, embora ainda semente, já é descrito como *ingens* (11. 265) (Griffin 1997: 8). Peleu foge de Egina após a morte de seu irmão e busca refúgio em Tráquis, terra do rei Ceix. A partir deste ponto, o narrador retrocede ao tempo mítico e tem início o mito de Ceix – a narrativa, no entanto, só se concentrará em torno do casal mais adiante (11.410–748). O tempo histórico só será retomado com a entrada de Ésaco, neto de Laomedonte, ao final do livro 11.

2. O Mito de Ceix

O mito de Ceix e Alcíone é narrado no intervalo entre as narrativas relativas às duas destruições de Troia (a primeira, logo após a construção dos muros, pela inundação, e a final, mais famosa, pelos aqueus) e é composto de duas partes, a história de Peleu em Tráquis, e a de Ceix e Alcíone, com as respectivas digressões ligadas a Dedalião e a Alcíone.

Para Crump (1931: 203), dentre o conjunto das histórias do poema, há cerca de mais de cinquenta⁸⁶, cuja extensão é considerável, embora variada; a estas, ligam-se episódios mais curtos, de modo a complementar o todo – embora em grande parte interessantes, sua função principal seria propiciar variedade e esbater sensação de um curso de eventos muito linear. Para ela, as histórias ligadas a Ceix são digressões da

⁸⁵ Cumpre notar que Ovídio aceita a crença antiga de que o homem dá, de fato, o filho à mulher, durante a relação sexual (Griffin 1997: 140).

⁸⁶ São todas passagens de pelo menos cinquenta versos, cada uma delas contendo ou uma única história ou uma única matéria, com uma ou mais digressões (Crump, 1931: 218).

narrativa histórica principal e, sob uma perspectiva mais ampla, naturalmente o são, sendo que a história de Peleu tem ligação estreita e decisiva com a de Troia; na história de Ceix, a ligação é menos clara⁸⁷.

A digressão representada pelo mito de Ceix e Alcíone pode ser entendida de várias maneiras: como recusa – *recusatio* – do poeta a tratar da matéria bélica em seu *epos*, sendo que, em lugar dela, compõe um *epos* acerca do amor conjugal de dois mortais, com passagens de acentuado matiz elegíaco (o amor como guerra, sabidamente, era *topos* recorrente da poesia elegíaca); como hesitação afetada em sinal de deferência a seus antecessores épicos, visto ser a matéria de que tratará a seguir aquela tratada na *Iliada*; como um modo inovador de tratar esta mesma matéria histórica, por meio da tergiversação, da sugestão, da metáfora; como simples adiamento, delonga – como Ceix delonga antes de partir para a passagem épica do mito –, um pronunciado tributo à paz antes de tratar da matéria guerreira, dado que, nos livros 12 e 13, dela se ocupará – mas, naturalmente, à sua maneira. Das alternativas elencadas, a penúltima parece ser a mais coerente com a atitude e a postura do poeta: tratar a matéria guerreira – simbolizada pela *ferocia* – de outro modo, e subjugando-a ao amor, e fazendo prevalecer *pax* e *pietas*. No entanto, não exclui as demais.

Nos primeiros versos do livro 12, Príamo está de luto pela morte de Ésaco (personagem do último mito do livro 11) – ignora sua metamorfose em pássaro –, e Heitor e seus outros irmãos fazem oferendas a um túmulo vazio – motivo recorrente no mito de Ceix e Alcíone. Páris é mencionado muito casualmente: estava ausente e logo levaria sua pátria a uma longa guerra com a esposa roubada...

É com esse espírito, reticente e irreverente, a que se poderia acrescentar extravagante, que o poeta narra a matéria da *Iliada* no poema. Menciona em seguida que, não fosse pelos ventos selvagens (*saevi venti*) – a tornar o mar inviável (*invia aequora*) e reter a armada de mil navios em Áulis (poder-se-ia aventar ser a mesma tempestade que Ceix encontra em seu trajeto) –, a retribuição pela desfeita de Páris não teria tardado, e faz logo entrar no território iliádico específico (12. 11), reproduzindo o mito da serpente que devora o ninho e os nove pássaros, constante na

⁸⁷ Brasil Fontes, em seu artigo "*Bella gerunt venti*" (PhaoS - 2010 (10) - pp. 5-43) aventava uma interpretação muito rica para os episódios violentos do lobo sanguinário (vv. 345-406) e do naufrágio pela tempestade (474-572): seriam a maneira encontrada pelo autor de abordar, sem ter de relatá-los – pois que já o haviam sido suficientemente bem – porém, sem deixar de transmiti-los poeticamente em todo o seu aspecto aterrorizante, a selvageria guerreira dos aqueus, o sítio e a queda de Troia.

Iliada (Il. 2.303–20, 322, 326–9). Mas abstém-se de narrar os principais acontecimentos da epopéia homérica, a batalha entre Aquiles e Heitor, para citar um exemplo, para fixar-se em episódios cômicos de que trata jocosamente com exagero, como o embate entre Aquiles e Cicno, e o episódio do rapto da noiva Hipódame pelo centauro, com a batalha que se segue (por cerca de 400 versos), narrado por Nestor. Sua atitude subverte o modo grave e solene como era tratada a guerra na épica tradicional; a maneira ligeira da abordagem rebaixa a matéria bélica, equiparando o tratamento elevado da guerra de Troia ao de mera briga em festa de casamento.

No final do livro 12, ao ser questionado, Nestor admite ter deixado de fora de sua narrativa as batalhas de Héracles com os centauros; e que o fez por motivos pessoais – desta maneira Ovídio introduz uma dúvida acerca da confiabilidade do narrador, e força o leitor a indagar sobre as razões do poeta para o tratamento dado à matéria.

Retornando ao livro 11, após levar o leitor de Troia durante a construção de seus muros – tempo histórico –, à Tessália, para a união de Peleu com Tétis – de volta ao tempo mítico –, o poema o conduz à cidade de Tráquis⁸⁸, no sudoeste da Tessália, ao pé do Monte Eta (cidade que, dizia-se, teria sido edificada por Héracles), cujo rei era Ceix, esposo de Alcíone. Cumpre repetir que o poeta só reconduzirá a narrativa de volta a Troia ao final do mito de Ceix, para contar a história de Ésaco, filho de Príamo, que se passa logo antes da guerra, dado que Heitor – vivo –, está entre os irmãos que lhe rendem as últimas homenagens.

A história de Ceix, rei de Tráquis, inicia-se pelos episódios de Ceix com Peleu (11. 266–409) que precedem os episódios de Ceix com Alcíone, o fulcro do mito, fornecendo a caracterização dos protagonistas e situando-os em um contexto mais amplo. A passagem constitui o mito mais longo (482 versos) do poema (pouco mais longo que o mito de Faetonte, com 432 versos) (Griffin 1981: 147), no qual ocorrem três metamorfoses. A primeira acontece a Dedalião, irmão de Ceix, que é transformado em gavião; Peleu, quando exilado, passa por Tráquis e tem seus rebanhos atacados por um lobo sanguinário, o qual, por sua vez, é transformado em pedra; a terceira metamorfose é a transformação do rei e da rainha em alcíones⁸⁹.

⁸⁸ Excetuando-se os episódios da tempestade e da morada do Sono, toda a história se passa em Tráquis, a unidade de lugar contribuindo para a coesão da narrativa.

⁸⁹ Alcíone, alcíona, alcíon ou alcião, a espécie é de difícil identificação hoje em dia. Plínio (*Hist. Nat.* 10. 47) afirma ser pelo tipo de aninhamento que o alcíone mais se faz notar. Acrescenta que a ave é pouco maior que um pardal, e que a maior parte do corpo é azulado em tom *azure*, entremeado de

Segundo Griffin, é sabido que Ovídio usou as *Metamorfoses* de Nicandro de Cólofon, na Jônia, como sua principal fonte para o mito de Ceix e Alcíone⁹⁰. Nelas também consta o episódio de Peleu com o lobo, e é possível que tenham também inspirado o episódio de Dedalião – a história foi certamente trabalhada por outros poetas além de Ovídio. O nascimento dos gêmeos Autólico e Filamão, com Mercúrio e Apolo como progenitores, pode remontar ao *Catálogo*, de Hesíodo, onde Filone, filha de Deioneu, aparece como mãe em lugar de Quíone, filha de Dedalião. Na versão de Hesíodo, Deioneu e Alcíone eram irmãos, filhos de Aiolos – logo Deioneu não poderia entrar na história como irmão de Ceix. Ovídio, então, deve ter tido que encontrar novos nomes para o avô e a mãe dos gêmeos (Griffin 1997: 142). Não nos deteremos, por enquanto, nas fontes que podem tê-lo inspirado, nem no modo como foram ou não modificadas (a ser elaborado adiante, pág. 120). Basta informar que a visita de Peleu a Tráquis, a associação do episódio do lobo a Peleu, e a inclusão de Dedalião na história parecem ser invenções de Ovídio, adaptadas com muita habilidade, rearranjando o material de Nicandro quando se fez necessário (Griffin, 1997: 144).

Para concluir, a ligação das três metamorfoses é ovidiana, não havendo menção da ocorrência em nenhuma outra obra que tenha chegado até nós (Griffin 1997: 141); daí a importância de considerar a história como um todo – una – tal como idealizada pelo autor. Assim, o mito se constitui de duas partes, a primeira, introdutória, que prepara para a segunda, principal, cujos episódios protagonizados pelo casal formam um todo coeso e meticulosamente equilibrado.

2.1 Parte inicial: o reino de Ceix

A unidade do mito de Ceix é facilmente percebida. O equilíbrio é dado ao final da história pelas metamorfoses dos dois irmãos, que refletem personalidades contrastantes: Ceix pela *pax*, Dedalião pela *ferocia*. Este se transformará em ave de rapina, solitária e malquista, em conformidade com seu *ethos* em vida. Ceix, por sua

branco e roxo apenas nas penas maiores, o bico longo e fino. Explica serem raramente vistas e, então, apenas no período em que se põem as Plêiades e nos solstícios de verão e de inverno, quando se pode avistar alguma a sobrevoar um navio e imediatamente desaparecer. Chocam seus filhotes durante o solstício de inverno, daí serem conhecidos estes dias como dias de *Halcyon*: neste período o mar é calmo e navegável, particularmente o mar da Sicília.

⁹⁰ Ver Probus, *Comm. in Verg. G. 1. 399, dilectae Thetidi alcyones*.

vez, é gentil, hospitaleiro, cuidadoso em seu casamento e cultuador dos deuses. Ele e a esposa se transformarão em um casal harmonioso de alcíones, a gerar a prole em segurança garantida pelo poder divino. A morte separa ambos os irmãos de um ente querido, e as metamorfoses por que ambos passam constituem atos de compaixão divina. Para contar o motivo da morte do irmão, Ceix narra a Peleu a história adicional da sobrinha, punida pela presunção com a *ira ferox* (11.323) da deusa Diana. Ao descrever o relacionamento de Ceix com Peleu, o narrador faz ressaltar suas virtudes, proporcionando uma noção minuciosa e acabada de sua personalidade, de modo a contrabalançar o exame sutil que fará da personalidade elegíaca de Alcíone, quando voltar o foco para ela na parte principal do mito – sendo que traça também, *in nuce*, o *ethos* de Alcíone (11.384–88) já no episódio com Peleu. São preparados, já na parte inicial, os contrastes temáticos entre *pietas/pax* e *impietas/ferocia* que, segundo Griffin, permeiam a história e amarram a narrativa (Griffin 1997: 141–2).

2.1a Peleu em Tráquis (266–289)

Peleu é apresentado no poema – na mitologia antiga em geral – como um homem afortunado, a quem só coisas boas sobrevivham; exceto que, considerado culpado pela morte do irmão – Foco, filho de Éaco com a deusa Psâmate –, é forçado a rumar exilado de Egina a Tráquis, onde é bem acolhido. Peleu já fora mencionado (7.669) no mito de Céfalos e Prócris: Céfalos em visita ao rei Éaco, é recebido por Foco, dado que Télamon e Peleu estavam ocupados em conclamar os homens para a guerra – subentende-se, a de Troia⁹¹. Se Peleu já está a reunir tropas, deduz-se que chega a Tráquis com, pelo menos, parte delas – e que rumo para a guerra.

Peleu adentra a cidade com poucos companheiros. Sua visita à cidade, segundo Griffin, é mais uma invenção de Ovídio (Griffin 1997: 146); e não há implausibilidade inerente ao fato, dado que Ceix era conhecido por sua hospitalidade (os laços de hospitalidade⁹² constituíam tema importante na poesia épica), e os dois podem ser considerados contemporâneos. Hércules fora convidado ao casamento de

⁹¹ Note-se que o narrador já está a preparar o leitor para adentrar o tempo histórico desde o livro 7.

⁹² A relação, chamada pelos gregos de *xenia*, *xeiniê*, que consistia em laço de confiança imitando o parentesco, era reforçada por rituais geradores de afeto e obrigações entre indivíduos pertencentes a unidades sociais distintas; estas características a assimilavam a uma categoria mais ampla do que sugere o termo atual "hospitalidade" (OCD *s.u. hospitium*).

Ceix em Tráquis⁹³: uma vez que ambos Hércules e Peleu eram Argonautas, nada há de improvável na versão (Griffin 1997: 143). E, segundo Estrabão, "é razoável supor que todas as pessoas, os súditos de Aquiles e de Pátroclo, que acompanharam Peleu em sua fuga de Egina, eram chamados de Mirmidões" (Estrabão, 9.5.9.).

Ceix, em sua primeira aparição, tem seu *éthos* benigno revelado: filho de Lúclifer, traz o brilho do pai no semblante – as feições luminosas a externar a sua índole –, e governava o reino sem o uso da força, sem mortandade. Ao que o narrador acresce que, naquele tempo, ele andava triste e diferente de si mesmo, pois chorava o irmão que lhe fora levado. Assim, Ceix, no seu trato com Peleu, é caracterizado como um homem bom e sensível, que chora a morte do irmão; convém notar o contraste com Peleu, que acabara de matar o seu.

*Pietas*⁹⁴ é a postura que distingue Ceix, da mesma maneira que distingue Eneias, o herói virgiliano que expressa o ideal romano na atitude religiosa, na missão de fundar uma cidade, na relação com o pai, o filho e os companheiros.

Quando a Peleu foi dada permissão de adentrar a casa do rei e falar-lhe, seu discurso é reportado em ordem indireta: com a mão súplice segurando ramos de oliveira envoltos em lã, primeiro recorda-lhe quem era e sua filiação – apenas seus delitos esconde; e mente acerca da causa de sua fuga, além de pedir ajuda. O pronunciamento do rei traquínio, proferido graciosamente, é reportado diretamente. A elocução elevada para introduzir seu discurso – *hunc... placido ...ore... adloquitur* – reflete sua nobreza de posição e de caráter – a contrastar com o *ethos* de Peleu.

A expressão *placido ore* é usada por Virgílio para descrever o rei Latino quando este recebe os enviados de Eneias (*En.* 7.194); Latino também é exemplar enquanto rei: generoso, cortês, bondoso – oferece-se imediatamente para acolhê-los. Embora, segundo Cairns, na *Eneida* o herói esteja buscando assentar-se na Itália, por ser sua antiga terra pátria⁹⁵ (7.219–21, 240–2) (Cairns 1989: 65), a situação de Peleu é outra. Estaria Peleu também pleiteando território? Segundo Griffin, a réplica de Ceix deixa claro que é a cidade de Tráquis e seu território que aceitam a vinda de Peleu e sua comitiva – não há possibilidade de que desejem estabelecer ali nenhuma

⁹³ Vide Hesíod, Κήρυκος Γάμος, edd. Merelbach-West 1967, fr. 239-9

⁹⁴ *Pietas* é a característica atitude romana de respeito devido aos deuses, à terra pátria, aos pais e aos semelhantes (Cic. *Nat. D.* 1.116: "pietas é justiça para com os deuses"; Cic. *Inv. Ret.* 2. 66: "religião é o termo aplicado ao temor (*metus*) e culto (*caerimonia*) dos deuses. A *pietas* nos adverte a cumprir nossas obrigações ao estado, aos pais e semelhantes"). (OCD, s. v.)

⁹⁵ Há que recordar a origem itálica de Dárdano, mencionada por Eneias em 1.380, e pelos Penates em 3.154–70.

comunidade (Cairns 1997: 149). De acordo com o narrador, são os fados que não permitirão a Peleu permanecer em Tráquis, e que vão compeli-lo a continuar sua andança até chegar à Magnésia – e não o rei hospitaleiro.

A *pietas* distingue Ceix (Griffin 1981: 152), em contraste com a disposição de Dedalião (violência), e de sua filha (presunção), e ao comportamento indigno de seu hóspede Peleu (crime, mentira); ela é manifestada claramente na sua relação pia com os deuses e, principalmente, na relação amorosa com a esposa. Outro traço de Ceix que emerge na narrativa introdutória é sua natureza a favor da paz – *cura pacis* (11. 397) – e sua rejeição à guerra e à violência. No entanto, ele é continuamente exposto à *ferocia* / *furor*, seja pela ação dos personagens humanos supracitados ou, no âmbito do natural, pelo advento da aparição do lobo e da tempestade⁹⁶.

2.1b Dedalião e Quíone (o discurso de Ceix) (290–345)

Peleu é muito bem recebido nas terras de Ceix. Após colocar todos seus recursos à sua disposição, Ceix começa a chorar; instado a contar o motivo de sua tristeza, Ceix, discursando diretamente, narra a história de seu irmão, Dedalião, e da belíssima filha deste, Quíone.

A história de Dedalião permite ao narrador, por meio do contraste, estabelecer claramente o caráter de Ceix, voltado ao bem, à paz e à preservação do casamento – à família, à *pietas*, em suma. As qualidades guerreiras, portanto, violentas, de Dedalião, ilustram-no como sujeito à *ferocia*, o que de nada lhe servira.

Quíone, sua filha, era dona de beleza extraordinária: possuía milhares de pretendentes aos quatorze anos. Acaba violentada por Apolo e por Mercúrio, e dá à luz gêmeos de extraordinário talento. Por considerar-se mais bela que Diana, provoca a ira da deusa, que a mata com uma seta na língua, órgão com que pecara. Dedalião deixa-se enlouquecer com a morte da filha e se mata em seguida. É transformado por Apolo em gavião e, com a coragem preservada e afável a ninguém, passa a perseguir todas as aves – por causa de seu sofrimento, torna-se causa de sofrimento aos outros. Quíone, apesar de toda a beleza e da descendência ilustre, também tem final infeliz – isto, é possível aventar, também se dá pela constância do caráter de uma geração à outra – a belicosidade paterna tomando na filha a forma de presunção.

⁹⁶ É o caso de mencionar aqui o ensaio de Viktor Poschl: *The Art of Virgil: Image and Symbol in the Aeneid*, (1962). Este versa sobre aspectos simbólicos da epopéia virgiliana e sua ideia de que as cenas iniciais, que incluem o furor da tempestade, prenunciam os grandes temas de toda a obra.

Ceix pondera em seu discurso (11.318–21) se fora de fato vantajoso, para Quíone, ter sido tão bela, ter tido *dois* filhos e agradado a *dois* deuses – aparece aqui a noção, recorrente no mito, de que dois não é melhor que um único –, e ter nascido da semente de um pai guerreiro e de um avô radiante; e se a glória, de fato, não prejudica a muitos; para concluir que, a Quíone, certamente prejudicara. Ceix aprende com o exemplo de seus familiares, o que vem reforçar sua disposição pacífica.

2.1c O episódio do lobo (345–409)

Segundo Griffin, a versão da lenda de Peleu com o lobo, de Nicandro, serviu de inspiração para Ovídio, que a associou à morte de Foco e introduziu quatro personagens no episódio: Psâmate, Tétis, Alcíone e Onetor – a conferir maior variedade e vivacidade à narrativa (Griffin 1997: 161).

A inclusão do pastor – em Nicandro o gado estava sem guarida –, permite ao autor introduzir no poema o *topos* do "discurso ominoso de mensageiro". O mais provável é que a cena emule os discursos de mensageiro em Eurípides: Onetor é portador de notícias inauspiciosas.

No entanto, o discurso empresta à narrativa um viés jocoso – pois a elocução, afetadamente elevada, verbosa, vem pela boca de um humilde pastor: não é o que se esperaria de um *agrestis*. Em vez de dizer logo a que veio, pois a situação pedia urgência, prolonga-se em frases de efeito, repetições, informações fora de hora e elaboração desnecessária.

Segundo Griffin, a esprituosidade elegante e o *point* têm a marca de Ovídio, como na descrição do meio-dia, cuja qualidade épica é inconfundível (1997: 163):

... / fessos ad litora curua iuuencos / adpuleram, medio cum Sol altissimus orbe /
tantum respiceret, quantum superesse videret;

"As reses cansadas eu levava à enseada curva, / quando o Sol, altíssimo, a meio de seu trajeto, / tanto para trás avistava quanto o que lhe restava do trajeto via;

A imagem do lobo, chamando atenção à violência em estado potencial, já se encontra presente na *Iliada*:

Μυρμιδόνας δ' ἄρ' ἐποιχόμενος θώρηξεν Ἀχιλλεὺς
πάντας ἀνὰ κλισίας σὺν τεύχεσιν: οἱ δὲ λύκοι ὥς
ῶμοφάγοι, τοῖσιν τε περὶ φρεσὶν ἄσπετος ἀλκή,

οἳ τ' ἔλαφον κεραὸν μέγαν οὔρεσι δηώσαντες
 δάπτουσιν: πᾶσιν δὲ παρήϊον αἵματι φοινόν:
 καί τ' ἀγεληδὸν ἴασιν ἀπὸ κρήνης μελανύδρου
 λάψοντες γλώσσησιν ἀραιῇσιν μέλαν ὕδωρ
 ἄκρον ἐρευγόμενοι φόνον αἵματος: ἐν δέ τε θυμὸς
 στήθεσιν ἄτρομός ἐστι, περιστένεται δέ τε γαστήρ:
 τοῖοι Μυρμιδόνων ἡγήτορες ἡδὲ μέδοντες
 ἄμφ' ἀγαθὸν θεράποντα ποδώκεος Αἰακίδαο
 ῥῶντ': ἐν δ' ἄρα τοῖσιν ἀργήϊος ἴστατ' Ἀχιλλεύς,
 ὀτρύνων ἵππους τε καὶ ἀνέρας ἀσπιδιώτας. (Il. 16.155–67)

Porém Aquiles pôs-se a caminho e incitou os Mirmidões
 com suas armas em todas as tendas. E eles como lobos
 carnívoros, em cujo espírito existe uma fúria inominável –
 lobos que nas montanhas mataram um grande veado chifrado
 e o devoraram, todos eles com as bocas vermelhas de sangue;
 avançam em matilha e do espelho da fonte de água escura
 sorvem com suas línguas delgadas a escura água, enquanto
 lhes vem à boca o sangue da matança, embora nos peitos
 o coração permaneça inabalável, pois saciada têm a barriga –
 assim os comandantes e regentes dos Mirmidões
 se apressaram à volta do valente escudeiro do veloz Eácida.
 E no meio deles estava de pé o belicoso Aquiles,
 incitando tanto cavalos como homens portadores de escudo.

Vários dos aspectos presentes na fala de Onetor encontram-se na passagem acima: a menção à fúria, as bocas ensanguentadas, a água escura de sangue, a selvageria e a fome. A passagem prenuncia algo ominoso, o lobo a encarnar o apetite e a crueza da ferocidade guerreira (Aquiles está a mandar seus guerreiros, que estiveram fora de luta durante a sua ausência, para acompanhar Pátroclo. A seguir ele rogará a Zeus que Pátroclo possa retornar, e que ele, bem como sua armada, permaneçam incólumes. O aedo revela, no entanto, que somente uma de suas preces será concedida.).

Os versos 369–72 pesam raiva e fome, buscando salientar a ferocidade da besta:

*qui quamquam saeuit pariter rabieque fameque,
 acrior est rabie: neque enim ieiunia curat 370
 caede boum diramque famem finire, sed omne
 uulnerat armentum sternitque hostiliter omne. (Met. 11.369–72)*

Embora enraivecido ao mesmo tempo de raiva e de fome / estava mais selvagem pela raiva: pois não cuidava de pôr fim à carência e à fome atroz com a morte dos bois, mas todo o rebanho lacerava, e abatia com hostilidade o rebanho todo.

E por que fazer um pastor proferir um discurso de matiz épico, usando a imagem de um lobo para sugerir a violência latente, e inclusive de uma fórmula ligada ao sagrado (374, *leto est dada*) para anunciar a morte de seus companheiros? É provável que Ovídio desejasse infundir um aspecto oracular à passagem. E ao mesmo tempo introduzir no seu poema, que vinha tratando de matéria mais amena, a lembrança da *Iliada*, particularmente o aspecto de selvageria guerreira – um mau presságio.

Assim que a fala de Onetor, incitando Peleu a imediatamente combater o monstro com seus homens, é encerrada, Ceix tem sua *pietas* mais uma vez ilustrada, quando é descrito a chamar seus próprios homens à luta e prepara-se para ir com eles.

É quando surge Alcíone. Sua aparição, aqui, é supérflua para a ação – basicamente, ela prepara o leitor para o drama que se seguirá, analogamente a como o discurso de Onetor pressagia o acontecimento de ações muito violentas. Na sua primeira apresentação da personagem, o narrador já lhe infunde seus principais traços característicos:

... *sed Alcyone coniunx excita tumultu
prosilit et, nondum totos ornata capilos
disicit hos ipsos colloque infusa mariti,
mittat ut auxilium sine se, verbisque precatur
et lacrimis, animasque duas ut seruet in una.* (Met. 11.384–88)

... mas Alcíone, sua esposa, perturbada pelo tumulto, levanta-se de salto e, cabelos ainda em desalinho, descabelos e, colada ao pescoço do marido, suplica com palavras e lágrimas que mandasse ajuda, mas não fosse junto, que preservasse duas vidas em uma.

O pathós exacerbado caracterizado pela falta de controle sobre a paixão, o intenso amor pelo marido, a recusa a separar-se dele, a certeza de que sua vida de nada valeria sem ele, permanecerão constantes (como perdura o *ethos* dos demais personagens, mesmo após a metamorfose). Seus temores são descritos por Peleu como *pulchros piosque* – "nobres e pios". Nela estão presentes os traços do descontrole – também *furor* – causado pelo afeto, *topos* da poesia helenística, de que seu descabelar-se é expressão – a funcionar aqui como prenúncio do que está por vir. A expressão que usa – *duas in una* – exprime sua extrema dependência, enfatiza a vontade de nunca separar-se do esposo e também a crença de que a união – ou fusão de duas personalidades na unidade do casal – do casal os fortalece.

Após Peleu recusar e agradecer a oferta de ajuda, dirigem-se a um promontório para observar a chacina. Peleu roga a Psâmata que cesse sua ira e o

auxilie, porém, em vão. Tétis então suplica pelo esposo – *pro coniugue* –, e obtém o perdão: a deusa transforma o lobo em pedra.

Segundo Brasil Fontes, há quatro comparações entre homem e lobo na *Iliada*, e todas em cenas de batalha; em uma delas (*Il.* 11. 72–3), troianos e aqueus lançam-se uns contra os outros "como lobos, e no canto 16:

οὔτοι ἄρ' ἡγεμόνες Δαναῶν ἔλον ἄνδρα ἕκαστος.
ὥς δὲ λύκοι ἄρνεσσιν ἐπέχραον ἢ ἐρίφοισι
σίνται ὑπ' ἐκ μῆλων αἰρεύμενοι, αἳ τ' ἐν ὄρεσσι
ποιμένος ἀφραδίῃσι διέτμαγεν: οἳ δὲ ἰδόντες
αἵψα διαρπάζουσιν ἀνάλκιδα θυμὸν ἐχούσας:
ὥς Δαναοὶ Τρῳέσσιν ἐπέχραον: οἳ δὲ φόβοιο
δυσκελάδου μνήσαντο, λάθοντο δὲ θούριδος ἀλκῆς. (*Il.* 16.351–57)

Cada um dos chefes Aqueus, assim, um inimigo prostrou.
Tal como lobos ferozes que atacam, de súbito, ovelhas
ou cabritinhos, se, acaso, o pastor imperito deixou
que pelo monte vagassem; ao vê-los, apanham-nos, presto,
e os dilaceram de espaço, que imbeles e fracos são todos:
os fortes Dânaos, assim, sobre os Teucros carregam, os quais
de combater esquecidos, só pensam na horrísona Fuga⁹⁷.

Assim, a descrição do lobo, no mito em questão, faz transparecer no texto um importante *topos* homérico: a selvageria da fúria guerreira, "um naco do coração da *Iliada*" (Brasil Fontes 2010: 39–40).

Mesmo sendo culpa de Peleu a causa da aparição do lobo nas terras de Ceix, é significativo o fato de que não é o rei que o convida a retirar-se de Tráquis: são os fados que o conduzem à Magnésia, onde é finalmente purificado de seu crime pelo hemônio Acasto. Mas sabemos também da presença de Peleu na guerra de Troia –seu nome aparece várias vezes no poema, apesar de nunca comparecer em pessoa. Príamo invoca a memória de Peleu quando convence Aquiles a devolver o corpo de Heitor aos troianos no canto XXIV.

2.2 Parte principal: Alcíone (410–748)

A história de Ceix e Alcíone é das mais longas e elaboradas do poema. Trata alternadamente, com marcada variedade de matizes genéricos, de amor e sofrimento seguidos da compaixão ulterior dos deuses que encerra a história. Faz parte do mito

⁹⁷ Trad. de C. A. Nunes.

grego o fato de que Ceix e Alcíone consideravam-se mais felizes no amor do que Zeus e Hera, e que por esta presunção foram punidos. Este aspecto não é relatado por Ovídio, apesar de a presunção humana, a despertar a ira e a punição divinas ser tema recorrente no poema – inclusive, no mito em questão, há a punição divina pela presunção de Quíone. O provável é que o poeta contasse com esse conhecimento por parte de seu público e tenha, assim, optado pela reticência.

Ceix, rei de Tráquis, na Tessália, filho de Eo, a aurora, e de LúciFer, a estrela da manhã, prepara-se para consultar o oráculo em Claros e despede-se de sua esposa, Alcíone, filha de Éolo, deus dos ventos. Esta, aos prantos, tenta em vão convencê-lo a não partir. Após a promessa de um breve retorno, Ceix parte, deixando Alcíone a desesperançar-se na praia. À medida que a noite se aproxima, o tempo começa a virar e sobrevém violenta tempestade; esta termina por afundar o navio e levar Ceix à morte, com o nome de Alcíone nos lábios, rogando, mesmo através das águas, que seu corpo seja levado à praia para que possa ser sepultado pela amada. Enquanto isso, a rainha ansiosa faz preparativos para a sua volta, e cultua todos os deuses, mas principalmente a Juno, pedindo para que seu marido fique a salvo de perigos e que retorne sem amar a mulher alguma mais que a ela; apenas este último pedido lhe seria concedido. Para esquivar-se das preces de Alcíone por um morto, Juno envia Íris à gruta do Sono para pedir que este mande à viúva uma visão, na forma de Ceix, a fim de informá-la do destino do marido. O deus, dentre todos os seus filhos, escolhe Morfeu, imitador talentoso da forma e comportamentos humanos. Na forma de Ceix, nu, molhado e pálido de morte, Morfeu apresenta-se a Alcíone como a sombra do marido, conta-lhe o ocorrido e implora-lhe que vele seu corpo. Alcíone tenta abraçá-lo no sonho mas, percebendo-o incorpóreo, grita por ele e acaba por acordar. Ao não encontrar mais o marido, presume que ele morrera e se desespera. Já amanhece, e ela se apressa a chegar à praia onde, desolada, permanece a fitar o ponto no horizonte onde viu desaparecer o marido. Melancólica, olhar parado no horizonte, vislumbra algo a boiar nas águas. À medida que as ondas trazem para mais perto o que, aos poucos, compreende ser um corpo, Alcíone reconhece ser o corpo de Ceix. Salta sobre um molhe construído à beira-mar e se lança: miraculosamente voa, emitindo guinchos de tristeza e lamento. Quando alcança o corpo sem vida e o envolve com as asas recém-nascidas, Ceix é também transformado em pássaro. Assim, padecendo do mesmo destino, o amor permanece e os laços conjugais não são enfraquecidos pela nova condição. Acasalam e, por sete dias plácidos no inverno Alcíone choca seu ninho a flutuar em águas tranquilas. Éolo encarcera os ventos e provê aos netos mar calmo.

Segundo Brasil Fontes, a história de amor constituída pelos episódios do mito de Ceix e Alcíone, encerra todo um programa épico. O autor reproduz a visão de

Due⁹⁸, que considera o livro 11 como um modo de retardar o tema iliádico perpetuamente anunciado e postergado, e acrescenta:

esse texto estranho é sem dúvida o espaço-tempo de uma escrita onírica, no horizonte do qual temas, figuras, personagens, *topoi* estão num constante processo de deslocamento e condensação, instaurando na memória o canto homérico, com o qual o poema compete, vertendo-o, ao mesmo tempo, num regime discursivo que o nega e mantém no horizonte de saberes compartilhados no processo da leitura. (Brasil Fontes 2010: 6)

O mito contém, de fato, passagens de matiz acentuadamente épico – épica tradicional, guerreira –, ao passo que subordina estas passagens à elocução e matéria elegíaca em mescla de gêneros – *poikilia* – que, mais uma vez, denota a influência helenística no *epos* ovidiano (o próprio epílio sendo mais uma forma da renovação épica proposta pelos alexandrinos).

O episódio da tempestade (474–572) e o episódio na morada do Sono (583–673) são écfrases⁹⁹ elaboradas, sendo que a matéria dos dois episódios é invenção do poeta enxertada no mito preexistente. Ambos os episódios, no entanto, emprestam relevo ao personagem de Alcíone, além de contribuir para a elaborada disposição formal com que o mito é narrado.

O episódio de Ceix e Alcíone consta de cinco partes bem definidas por matéria e tratamento, e compostas em perfeita simetria. São elas: (1) a separação (com discurso de Alcíone) (410–73); (2) a tempestade (474–572); (3) a morada do Sono (573–673); (4) o despertar (com discurso de Alcíone) (674–709), o retorno de Ceix e a metamorfose (710–748).

A cena da separação é simétrica à cena do retorno do cadáver. O episódio da tempestade é contrabalançado pelo episódio na morada do Sono. Na parte central, em posição importante, a passagem que narra a atuação dos deuses – Juno, Íris, Sono e Morfeu –, na história, em torno de que os episódios se encontram dispostos em quiasmo (A B C B A).

O mito de Ceix como um todo, ao reunir de modo inovador para a poesia épica diferentes tópicos – pois abrange desde a força do *páthos* amoroso e a impotência da

⁹⁸ DUE, O. G. *Changing Forms*. Studies in the *Metamorphoses* of Ovid. Copenhagen: Gildental, 1974.

⁹⁹ A *ekphrasis* consiste – *grosso modo* –, na descrição literária extensa e detalhada de qualquer objeto, real ou imaginário, que lograsse "colocá-lo perante os olhos" de leitores ou ouvintes em atitude propícia de envolvimento imaginativo, por meio da vividez (*enárgeia*) da escrita. Sistematizada pelos retóricos antigos, a técnica poética, cujo primeiro exemplo a chegar até nós é a descrição do escudo de Aquiles na *Iliada*, foi transformada em exercício preliminar (*progymnasmata*) no estágio de instrução elementar nas escolas de retórica.

ação humana frente à força da natureza (tópicas elegíaca e trágica), ao ambiente doméstico e o mundo do sonho (tópicas não comumente tratadas pela épica), à ingerência das divindades no destino dos mortais e a ocorrência do miraculoso (tradicional tópica épica) –, trabalha a oposição *pax* x *ferocia* – matéria fundamental da *Eneida* e, de certa forma, também presente na *Ilíada*.

Ao construir a história a partir de três histórias previamente distintas – a de Dedalião e Quíone; a de Peleu com o lobo; a de Ceix e Alcíone –, Ovídio se vale de alguns temas recorrentes para conferir unidade ao mito. É na descrição do amor conjugal que o tema da *pietas* – traço distintivo de Ceix (também demonstrada por Alcíone) –, encontra a mais plena expressão. Seu pio desejo de consultar o oráculo, por sua vez, é frustrado pelo profano, ou ímpio Forbas (11.413–14). Outro traço preponderante de Ceix, conforme vimos acima, é sua natureza a favor da paz – *cura pacis* –; o rei é consistentemente a favor de resolver os problemas da maneira mais pacífica. Ambos estes aspectos são contrastados pelas personalidades opostas dos outros personagens. Sua preocupação com a paz contrasta com a *ferocia* do irmão, do lobo, inclusive com a *ira ferox*¹⁰⁰ da deusa Diana.

ferocia e *pax*, no entanto, não são manifestados apenas em termos humanos: o escopo se amplia e encontra expressão também na esfera do natural: tanto o lobo, como a tempestade são manifestações de *ferocia* no âmbito natural. Apesar de descritos pelo narrador como possuidores de uma intensidade que beira mesmo o sobrenatural, na verdade isto não passa de uma maneira encontrada pelo narrador para transmitir a intensidade com que estes eventos são experienciados pelos personagens.

O conteúdo da história espelha a simetria estrutural do mito: o par central é harmonioso como é a história, equilibrada em duas partes equivalentes. Experiências são compartilhadas e promessas cumpridas: Ceix promete retornar e o faz, embora de maneira não prevista. Alcíone sente a tribulação do marido durante seu sono, como se partilhasse da desdita do marido. Depois que Ceix retorna com as ondas, os dois sofrem a mesma metamorfose.

E a própria história de amor, situada após o episódio violento e ominoso do lobo, e antes da abordagem ovidiana da guerra de Troia, constitui uma digressão que evade e ao mesmo tempo sugere, como que, dias de *halcyon*, com passagens de

¹⁰⁰ Horácio explica a nuance entre os afetos: *ira furor brevis est* (Hor., *Epist.* 1.2.62).

pax/pietas neutralizando as de *furor/ferocia* – o conflito ilustrado pela disposição dos episódios do próprio mito.

O conflito entre *furor* e *pietas* é similar ao conflito fundamental da *Eneida*, cuja conclusão é ambígua pois Eneias acaba por matar Turno, o que, em última instância, acaba por consolidar a *pax*. Ou seja, na *Eneida*, a paz é legítima, mesmo se conquistada por meio da violência – o que abre espaço para questionamento. O mito em tela pode ser visto como a maneira encontrada por Ovídio para emular Virgílio, demonstrando como rende a tensão entre *pax* e *furor* que permeia a épica virgiliana; e, se aquela termina com uma dose de violência necessária – aos olhos do autor –, a narrativa de Ovídio garante a vitória da paz, sem concessões, sobre a violência – fazendo predominar o amor, inclinação e especialidade do poeta. Segundo Griffin, o significado da vitória da paz no mito reside na sua dimensão puramente doméstica: diferentemente do que ocorre na *Eneida*, não se refere ao destino de uma grande cidade e raça. E a reunião de Ceix e Alcíone, na relação de fidelidade conjugal, ocorre, de fato, mas à custa de uma metamorfose e de muito sofrimento (Griffin 1997: 184). Poderia-se arguir que, mesmo confinado ao âmbito doméstico – forte componente helenístico –, ao descrever a segurança de do lar ameaçada por um mundo de forças desconhecidas, o mito encerra dimensão simbólica.

O mito, no decorrer do tempo, sofreu várias modificações. Segundo Probo¹⁰¹, Nicandro – responsável pela coleção de metamorfoses míticas escrita entre os séculos III e II a.C. –, teria sido a origem do mito para Ovídio; no entanto, como as informações sobre ele são confusas e contraditórias, estudiosos conjecturam haver dois poetas homônimos, que poderiam ser parentes. O mais jovem (*floruit* na metade do séc. II a.C.), autor da *Theriaca* e da *Alexipharmaca*, refere ser de Claros em seus escritos, e seus biógrafos relatam que ele herdara o posto de sacerdote no templo de Apolo, naquela cidade da Ásia Menor, próxima a Cólofon, na Jônia. A atividade como sacerdote e as frequentes viagens ao interior da Grécia, segundo Griffin (1997: 175), deixaram sua marca no mito tal como chegou a nós por meio de Ovídio, principalmente quanto ao fato de Ceix ir ao templo em Claros, que envolvia cruzar o mar Egeu.

Na versão mais antiga do mito, o casal desprezara a *pietas*: chamavam um ao outro de "Zeus" e "Hera", pelo que foram punidos pelo deus e transformados em aves

¹⁰¹ Probo faz um breve resumo do mito de Ceix e Alcíone em seu comentário acerca das *Geórgicas*.

de espécies diversas, condenados a viver separados. Em Ovídio, a história é outra: Ceix e Alcíone formam um casal harmonioso e observador da *pietas*. O momento da mudança da história, de *hubris* e desmedida para uma de amor equilibrado, é controverso. A seguir, uma breve digressão sobre as origens do mito.

O *Catálogo das Mulheres* (fr. 15, 16.1–8 M.-W.) contém as primeiras menções ao mito em que, apaixonados, ela o chama de "Zeus" e ele a chama de "Hera – daí já, a origem do amor intenso que marca a relação. Zeus se ressentia pois Alcíone se comporta de maneira impia em relação a Hera, e ela é punida por isso, sendo transformada em ave. Não há evidência de que Hesíodo houvesse ligado os dias de *halcyon* a Alcíone. O casamento do par também foi usado como pretexto para a narração de várias aventuras de Hércules em *Matrimônio de Ceix* (fr. 263–68 M.-W.).

Segundo Gutzwiller, a visão hesiódica encontra-se preservada em Apolodoro (1.7.4), que reporta ter Zeus, como forma de punição pela presunção, punido o casal transformando-os, ela em alcíone e ele em outra ave. Embora o mito não figure nos textos homéricos, Homero já associava Alcíone à devoção conjugal. Na *Iliada*, é narrado acerca de Cleópatra, esposa de Meléagro, que recebera o nome de "Alcíone" como epônimo:

τὴν δὲ τότε ἔν μεγάροισι πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ
Ἀλκυόνην καλέεσκον ἐπώνυμον, οὐνεκ' ἄρ' αὐτῆς
μήτηρ Ἀλκυόνος πολυπενθέος οἴτον ἔχουσα
κλαῖεν ὃ μιν ἐκάεργος ἀνήρπασε Φοῖβος Ἀπόλλων: (Il. 9.561–4)

Ela a quem no palácio o pai e a mãe veneranda / chamavam pelo nome de Alcíone, porque a própria mãe/ num desgosto como o do alcíone muito sofrido a lamentava, / porque lhe arrebata a filha Febo Apolo, que actua de longe.

Ao passo que comumente se aceita que o mito tal como aludido na *Iliada* era diferente daquele encontrado em Hesíodo, um escólio em *As Aves*, de Aristófanes, mostra como as referências em ambos poetas não são incompatíveis. Ao contar em linhas gerais a mesma história tal como em está em Apolodoro, o escoliasta acrescenta alguns detalhes, a saber: quando Ceix, culpado, parte em viagem, Zeus, irado, destroça seu navio; Alcíone fica tão desconsolada pela morte do marido, que Zeus a transforma em alcíone – e transforma Ceix em um κηρύλος (sem tradução). O único ponto contraditório entre as versões do escoliasta e a de Apolodoro refere-se ao tipo de ave em que Ceix foi transformado, um κηρύλος ou um κηῦς (e a diferença é irrisória, pois são duas espécies associadas desde os tempos antigos ao alcíone); de forma que o

mais provável é que o relato no escólio represente uma versão antiga do mito conhecida por ambos, Homero e Hesíodo.

Mais tarde, ainda segundo Gutzwiller, o motivo da arrogância do par acaba suprimido da história, de modo a facilitar o seu emprego como paradigma de correção para o comportamento feminino – o diálogo socrático *Halcyon*, pelo Peripatético Leon, evidencia que isto se dera entre os séculos IV e III a.C. (Gutzwiller, 1992: 205).

No diálogo, Sócrates relata a Querefonte o mito antigo do alcíone, uma mulher transformada em ave, eternamente buscando pelo marido mares afora, aos lamentos – sem mencionar, porém, que Ceix morrera náufrago. Dizia-se que era a filha de Éolo, (filho de Helene, e não o senhor dos ventos), e que ansiava de amor pelo marido falecido, Ceix de Tráquis, filho da Estrela da Manhã, filho belo de belo pai, e o lamentava; então, ao adquirir asas devido a uma concessão divina, teria começado a voar por sobre os mares, uma vez que já o fizera por toda a terra sem ter sido capaz de encontrá-lo.

Seguindo a perguntas feitas por Querefonte, Sócrates esclarece que não era uma ave grande e que ela recebera grande honra por parte dos deuses, dado seu amor pelo marido. Acrescenta que, quando chocam seus ninhos, o mundo desfruta dos chamados "dias de *halcyon*", notáveis por seu clima sereno em pleno inverno. Assim, encontra-se descartado, no diálogo, o elemento de impiedade, e apenas o trágico amor conjugal é relatado.

Segundo Gutzwiller, ao passo que no diálogo propriamente dito, o mito serve para ilustrar as limitações do conhecimento humano, seu uso como exemplo de comportamento feminino acaba por se fazer evidente – o próprio Sócrates se propõe a transmitir o mito a seus descendentes na forma relatada por seus ancestrais e amiúde louva as suas esposas Xantipa e Mirto o "sagrado e devoto amor" que o alcíone fêmea tem por seu parceiro (Gutzwiller, 1992: 205).

Griffin (1997: 177; 180) cita o mesmo diálogo, *Halcyon*, como pseudo-luciânico, obra datada do período helenístico, em que, aponta, a versão hesiódica é radicalmente modificada, privilegiando a bela aparência de Ceix¹⁰² – que nas *Metamorfoses* também traz no semblante o brilho do pai (*patriumque nitorem / ore ferens Ceyx* (11.271)), de notória fama:

¹⁰² cf. pseudo Luciano, *Halc.* 1, Κήρυκα τὸν Τραχύνιον τὸν Ἑωσφόρου τοῦ ἀστέρως καλοῦ πατέρος καλὸν υἱόν (Ceix de Tráquis, filho da Estrela da Manhã, filho belo de um belo pai).

quanto splendidior quam cetera sidera fulget / Lucifer (Met. 2.722–3)

Quanto mais esplendidamente que as outras estrelas brilha / Lucifer

E assim sugere, portanto, menor paridade e harmonia no relacionamento do casal. A modificação mais significativa porém, segundo Griffin, constitui a eliminação do elemento de impiedade da história bem como a exploração do amor conjugal, já presente, de forma seminal, na versão hesiódica.

Enfim, ao final do século IV a.C., o dom divino dos dias de calma já era interpretado como distinção honrosa aos alcíones. Ao passo que Griffin, supracitado, defende a associação dos dias de *halcyon* ao mito de Alcíone como inovação do período helenístico, Gutzwiller argumenta ser esta hipótese altamente improvável, visto que a ligação metafórica entre a devoção de Alcíone ao marido (já conhecida por Homero) e o mar calmo constituir um exemplo do parco discernimento entre o comportamento humano e aquele do mundo natural, aspecto característico do pensamento arcaico.

No Idílio 7 de Teócrito, os alcíones (as fêmeas) acalmam ventos e ondas:

χάλκυνες στορεσεῦντι τὰ κύματα τάν τε θάλασσαν
τόν τε νότον τόν τ' εὖρον, ὅς ἔσχατα φυκία κινεῖ:
ἀλκύνες, γλαυκαῖς Νηρηΐσι ταῖ τε μάλιστα
ὀρνίχων ἐφίλαθεν, ὅσαις τέ περ ἐξ ἀλὸς ἄγρα. (Teocr. *Id.* 7.57–60)

E aqueles alcíones hão de aplacar as ondas e o mar
e o noto e o euro que as algas extremas revolve inclusive
– alcíones, sim, prediletos que são, dentre todas as aves,
das glaucas Nereidas, e deles também, cujo pão vem do pego¹⁰³.

Na passagem, o período de calma propiciado aos navegantes – aqueles, cujo pão vem do pego –, é associado, pelo mito de Alcíone, à tranquilidade conjugal que deriva da devoção da mulher a seu marido. Gutzwiller, estende o viés, aventando que o alcíone acalma ventos e ondas aplainando-os, da mesma forma que os deveres da mulher incluem estender a roupa de cama, aplainando-a, para seu marido, devoção esta, conducente ao nascimento e formação da descendência (1992: 206).

Outro autor do século III, Antígono de Caristo, também associou um fragmento do poeta lírico grego Alcman sobre as alcíones à devoção conjugal, mais

¹⁰³ Trad. de E. Nogueira.

especificamente à crença de que a fêmea carregasse o macho – κηρύλος – sobre o dorso quando este envelhecia; como a noção não pode ser encontrada em nenhuma fonte mais antiga, foi rejeitada por alguns acadêmicos. A referência ao mito na *Ilíada*, no entanto, já sugere serem alcíones um objeto apropriado a servir de exemplo às mulheres jovens, especialmente aquelas que participavam de rituais de preparação ao matrimônio – o que leva a concluir ser o fragmento de Álcman consistente com o sistema de crenças sobre essas aves vigente desde o período homérico.

A versão de Ovídio para a história fornece pistas adicionais para a reformulação do mito ocorrida no período helenístico. A vívida descrição da tempestade em que Ceix perece, bem como o episódio em que Juno delega a Sono mandar uma visão à heroína podem bem ser de sua própria lavra; o detalhe de que ambos foram transformados em alcíones, no entanto, constitui alteração que poderia ter sido feita por quem quer que soubesse do comportamento da ave conforme registrado nos escritos de Antígono – também por Nicandro, que muitos acreditam ser a principal fonte sobre o mito para Ovídio, inclusive para a relação apaixonada de Alcíone (Gutzwiller, 1992: 207). Na versão de Nicandro, segundo Griffin, possivelmente consta o mesmo contraste entre o mar revoltoso e a tranquilidade dos dias de *halcyon* encontrados no mito em Ovídio (Griffin, 1997: 180).

2.2a A partida (1º discurso de Alcíone) (410–474)

Com a mente perturbada pelos acontecimentos prodigiosos recentes, Ceix decide consultar o oráculo de Apolo e, para tanto, tem de fazer uma viagem por mar, pois Delfos estava inacessível. O narrador faz uma apóstrofe a Alcíone (415–16) ressaltando sua fidelidade ao marido – *fidissima Alcyone* – e indicando a *pietas* do marido – *certam te facit* – pois ele lhe confiara seu intento.

A cena remete, naturalmente, em primeiro lugar, àquela da despedida de Heitor e Andrômaca, no final do livro 6 da *Ilíada*, que muitos comentadores consideram ser o episódio mais comovente da obra – o *epos* guerreiro por excelência. Nela o guerreiro é descrito em casa, com mulher e filho – família que acaba por tornar-se símbolo para todas as famílias de soldados que partem, ilustrando o que poderia ser de suas vidas não fosse a obrigação de ir à guerra. Mais uma vez Heitor se presta ao contraste com Aquiles: enquanto um está inserido no círculo amoroso de lar

e família – *pax* –, o outro, alienado e só, se enfurece em sua tenda – *furor*. Aquiles é perigoso, Heitor é mais humano – contraste resgatado na caracterização de Ceix e Dedalião. Com Heitor e Aquiles, Homero fornece dois paradigmas, dois sistemas de valor opostos, dualidade que continuará a ser desenvolvida na *Eneida* bem como no mito em tela.

A influência do discurso de Dido a Eneias, no canto IV da *Eneida*, também se faz notar. Segundo Griffin, não tanto pelo conteúdo do que ela diz, mas pela elocução. Citaremos a parte inicial:

Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum 305
posse nefas tacitusque mea decedere terra?
Nec te noster amor nec te data dextera quondam
te moritura tenet crudeli funere Dido?
Quin etiam hiberno moliris sidere classem,
et mediis properas aquilonibus ire per altum, 310
crudelis? Quid, si non arua aliena domosque
ignotas peteres, sed Troia antiqua maneret,
Troia per undosum peteretur classibus aequor?
Mene fugis? Per ego has lacrimas dextramque tuam te
(quando aliud mihi iam miserae nihil ipsa reliqui), 315
per conubia nostra, per inceptos himenaeos,
si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam
dulce meum, misere domus labentis et istam,
oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem.
Te propter Libycae gentes Nomandumque tyranni 320
odere infensi Tyrii; te propter eundem
extinctus pudor et, qua sola sidera adibam,
fama prior. Cui me moribundam deseris, hospes?
Hoc solum nomen quoniam de coniuge restat.
Quid moror? An mea Pygmalion dum moenia frater 325
destruat aut captam ducat Gaetulus Iarbas?
Saltem si qua mihi te suscepta fuisset
ante fugam suboles, si quis mihi paruulus aula
luderet Aeneas, qui te tamen ore referret,
non equidem omnino capta ac deserta uiderer. (En. 4.305–30)

"Tamanho crime, ó pífido, esperaste
Poder dissimular e às escondidas
De meus reinos fugir? Nem o amor nosso,
Nem a mão que me deste, nem a triste
Dido, que vai morrer de crua morte,
Te detém? Antes mesmo na invernosa
Quadra as naus aparelhas e te apressas
A ir por esse alto-mar, na maior fúria
Dos Aquilões? Cruel! se estranhas terras
E ignota habitação não procurasses,
Mas Troia inda existisse, a Troia irias
Com mar tão proceloso? Acaso foges
De mim? Por estas lágrimas, por esta

Destra tua (pois que desventurada
 Eu nada reservei para mim mesma!)
 Pelos sagrados laços que nos unem,
 Pelo nosso himeneu inda recente,
 Se algum favor de ti hei merecido,
 Ou se houve cousa em mim que te agradasse,
 Desta casa a cair te compadece!
 Deixa esse pensamento! Eu to suplico,
 Se é qu'inda têm lugar as preces minhas!
 Por teu respeito os povos Africanos
 E os tiranos dos Nômades me odeiam
 Dos Tírios na aversão tenho incorrido;
 Por teu respeito a pudicícia e fama
 Perdi, que aos céus me erguia! Moribunda
 A quem deixas, hóspede?... Este nome
 É o que hora somente dar eu posso
 Àquele a quem já dei o de consorte!
 Que aguardo eu mais? qu'esta cidade minha
 Acaso meu irmão destruir venha?
 Ou que Iarbas cativa me conduza?...
 Se antes da fuga ao menos eu tivesse
 Concebido de ti; se em meu palácio
 Um pequenino Eneias me brincasse
 No semblante contigo parecido,
 Eu deveras então me não teria
 Por traída de todo e abandonada!"¹⁰⁴

Em ambos, o *páthos* do apelo comove, ambas usam de uma série de interrogativas, ambas usam da ironia; ambas fazem referência a uma situação de infância, como forma de apelo sentimental (Griffin 1997: 187). O interesse por crianças e suas emoções nos poemas é característica do período alexandrino. Alcíone repete palavras (*magis hos novi ... novi ... magis hos*) de modo a tornar seu argumento mais contundente – frisando que os conheceu, e mais, que ela própria os viu.

A situação das duas personagens é, de fato, diferente: se a paixão de Dido é um interlúdio amoroso em meio aos feitos heroicos de Eneias, o sofrimento amoroso de Alcíone se dá em contexto não heroico. Eneias deixa Dido, que em verdade não é sua cômpute (a despeito de sua fantasia), e parte para uma travessia marítima bem sucedida após percalços e grandes feitos, para fundar um império. Ceix deixa Alcíone, sua esposa legítima, e morre durante a viagem. Há, nas situações opostas, certa equivalência: o par de Ovídio é um casal comum, não é o par amoroso que protagoniza a *Eneida*, já então épica consagrada – o herói fundador de Roma e sua amante, a sofisticada e malfadada rainha cartaginesa. Ovídio transfere o *páthos*

¹⁰⁴ Trad. de José V. Barreto Feio. O tradutor verte cada hemistíquio do hexâmetro em um verso decassílabo, totalizando o dobro de versos do original.

virgiliano, heroico, para uma situação cotidiana cujo final é bem mais corriqueiro – Ceix morre náufrago –, a ilustrar a ordem natural das coisas.

No começo da fala de Alcíone, o poeta usa de indagações seguidas de modo a transmitir ansiedade: são cinco perguntas retóricas, com uma anáfora tripla em *iam* a sublinhar o estado alterado, e as queixas são breves e sucedem umas às outras com rapidez. A heroína, a princípio, considera a viagem como rejeição a si mesma. Em seguida (425–29) o autor faz com que ela mude o argumento: procura dissuadi-lo por citar os perigos envolvidos na viagem. Para tanto, apela também para o pavor que tinham os antigos de morrer no mar:

*et laceras nuper tabulas in litore vidi
et saepe in tumuli sine corpore nomina legi.* (Met. 11.428–9)

há pouco vi tábuas destroçadas na praia, / e também muitas vezes li nomes em túmulos sem corpo.

Faz menção aos cenotáfios, túmulos vazios erguidos em memória daqueles que morriam no mar e, portanto, sem possibilidade de ser sepultados da maneira apropriada. A preocupação se encontra ilustrada em dois epigramas de Calímaco, cujo conteúdo versa:

XIX.a Quem dera que as naves velozes nunca houvessem existido! Destarte não estaríamos a lamentar por Sópolis, filho de Diocleido. Mas agora ele boia, cadáver, n'algum canto do mar, e no seu lugar, passamos pelo túmulo vazio que leva seu nome. (A.P. vii. 271)

XX.b Não em terra morreu Licos de Naxos, mas no mar viu a nave e a vida perecer juntos, quando navegava como mercador, de Egina. E ele no mar aquoso é um cadáver enquanto eu, o túmulo que leva seu nome, proclamo esta mensagem de pura verdade: Fuja da companhia do mar, nauta, quando as reses se recolhem! (A.P. vii. 272)

O amor de Alcíone pelo marido é transmitido pelo autor sob forma de preocupação excessiva – este traço da personagem já fora indicado ao leitor no episódio do lobo. Sem conseguir dissociar sua personalidade da do marido, qualquer separação física é para ela uma ameaça: seu afeto, desde o começo, apresenta coloração sombria, ominosa. Quando menciona as tábuas destroçadas na praia e os túmulos sem corpo, de modo a coagí-lo, concretiza o prenúncio do naufrágio. Não é o perigo em si, mas a separação que ela teme (441–43). A repetição de termos para a palavra mar (*aequora*, *pontus*, *fretum*) descreve uma ansiedade obsessiva com o perigo que representa e uma incapacidade para afastar as imagens torturantes de sua mente (Bates 2004: 302).

Segundo Griffin (1997: 188), muitas expressões usadas pelo autor ecoam o *epos* virgiliano: *tristis imago* (*En.* 6.695), *laceras... tabulas* (*En.* 1.119), *fletibus ora rigavit* (*En.* 9.251) *aequora placet* (*En.* 1.142). E a breve descrição de Éolo feita por Alcíone remete à elaborada passagem sobre os ventos desencadeados de Virgílio (*En.* 1.52–63).

Nos versos 432–3, *ventos ... aequora... / ... aequora venti* – um quiasmo –, *aequora venti*, em final de verso, remete a Lucrécio; (toda a descrição dos ventos em Ovídio remete a Lucrécio, conforme veremos no episódio da tempestade). Nos versos 434–5:

*nil illis vetitum est, incommendataque tellus
omnis et omne fretum est; caeli quoque nubila vexant*

nada lhes é vedado, expostos ficam a terra / toda e todo o mar, e fustigam também as nuvens do céu

os três elementos implicam "todo o universo". O verso remete à descrição do poder dos ventos em Lucrécio:

*sunt igitur uenti nimirum corpora caeca
quae mare, quae terras, quae denique nubila caeli
uerrunt. (De Rerum Natura 1.277–9)*

Assim, os ventos, está claro, são corpos cegos, / que o mar, as terras e, enfim, as nuvens do céu, / varrem.

E a mesma ideia se encontra na *Eneida*:

*... maria ac terras caelumque profundum
quippe ferant secum uerrantque per auras (En. 1.58–9)*

... mares, terras e o céu profundo / levariam certamente consigo, varrendo-os pelo espaço.

Por fim, Alcíone, em meio a lágrimas e soluços, roga ao marido que, se súplica nenhuma bastasse para fazê-lo mudar de planos, que a levasse com ele. E torna a recantar a ideia do casal *in una*, feito unidade; que esta seria preferível sob qualquer instância, indicando que, desta maneira, estariam fortalecidos frente à adversidade.

Ao fim do discurso, Ceix se comove – pois amava a esposa; por este mesmo motivo, não quer que seja exposta ao perigo representado pela travessia marítima.

Consegue convencê-la por fim com *uma* promessa, que acabaria tragicamente por cumprir: de que retornaria antes que a lua por duas vezes completasse seu ciclo.

A expressão – *longa quidem est nobis omnis mora* –, "longa é para nós qualquer demora", se encontra na carta de Hero e Leandro (*Her.* 19.3) e na própria obra, quando Pandião se despede de sua filha Filomela (*Met.* 6.501); parece ser uma solução ovidiana padrão para caracterizar a saudade. Segundo Griffin (1997: 192), os exemplos servem para dirimir as dúvidas de que talvez se tratasse de plural majestático: o amor é mútuo.

Ao partir, Alcíone mais uma vez se desespera, chora e o abraça; diz-lhe adeus e desfalece, em cena que remete – dada a similaridade –, àquela da segunda e derradeira morte de Eurídice, no próprio poema, quando esta se despede de Orfeu para sempre:

*supremumque "uale," quod iam uix auribus ille
acciperet, dixit revolutaque rursus eodem est. (Met. 10.63–4)*

um último "adeus!", que mal lhe chegou aos ouvidos, / ela disse, e foi revolvida ao lugar de onde viera

Ao evocar a cena do livro anterior o poeta sugere que o sofrimento de Alcíone é comparável ao de Eurídice, que tornava a morrer definitivamente; é também maneira eficaz de emprestar um caráter ominoso à despedida (já reforçado por lágrimas, soluços, abraço e desmaio).

Ceix ainda busca delongar-se para ficar mais tempo com a esposa – o autor a reforçar-lhe mais uma vez a *pietas* –, mas sua tentativa contrasta com o ensejo dos remadores para largar. A partida (11. 461–73) corresponde ao retorno, na última parte do mito (11. 715–25). Assim que a nave – uma birreme¹⁰⁵, com duas ordens de remos

¹⁰⁵ Segundo Griffin, seria um equívoco considerar a nave de Ceix como sendo uma embarcação do período homérico. Uma vez que Virgílio não hesitara em introduzir naves com mais de uma fileiras de remos no tempo heroico, argumenta, não há motivos para supor que Ovídio faria diferente.

As naves do período homérico, abertas, desprovidas de convés, foram se tornando mais eficientes e protegidas: seguindo a inovação do ariete acoplado à proa, uma plataforma de combate fora acrescida. Seu formato cobria grande parte da embarcação: corria sobre o eixo central, mas não de bordo a bordo. As laterais permaneciam abertas e, quando navegavam mar calmo, os remadores sentavam-se e remavam ao nível do convés – perigosamente expostos. Foi então projetada uma série completa de bancos – tábuas transversas de bordo a bordo – em nível mais baixo, usada durante os combates. Os remadores ao fundo, porém, poderiam correr o risco de sufocar; os arquitetos, então, deixaram uma área corrida ao longo dos bordos (entre as travessas superiores e inferiores) aberta, coberta apenas por uma espécie de treliça, que podia ser fechada por painéis móveis quando o mar encapelava. (Casson 1991: 76–7).

de cada lado: *geminibus ordinibus* (462), a impulsos ritmados –, zarpa, o narrador engendra um jogo entre as perspectivas dos protagonistas.

Primeiro, da própria nave, é Ceix quem observa os remadores cortando as águas, dado que o narrador relata estar Alcíone desfalecida. A seguir, da praia,

*sustulit illa
umentes oculos stantemque in puppe recurva
concussaue manu dantem sibi signa maritum
prima videt redditque notas; (463–66)*

... Levantou
os olhos marejados e, de pé na popa recurva,
e com a mão agitada a mandar-lhe os primeiros acenos,
vê o marido; retorna-lhe os sinais;

O ponto de vista, então, retorna ao marido – do barco:

*... ubi terra recessit
longius atque oculi nequeunt cognoscere uultus, (466–67)*

... quando a terra regride
mais para longe e os olhos não mais discernem seu semblante,

Para voltar a ser dela, em seguida – da praia:

*dum licet insequitur fugientem lumine pinum;
haec quoque ut haud poterat spatium submota uideri,
uela tamen spectat summo fluitantia malo; 470
ut nec uela uidet, uacuum petit anxia lectum
seque toro ponit: renovat lectusque torusque
Alcyonae lacrimas et quae pars admonet absit. (468–73)*

enquanto é possível, segue com o olhar a barca fugitiva;
quando esta também, afastada pela distância, não podia mais ser vista,
ainda assim observa as velas a ondular do mastro principal;
Quando nem mais as velas vê, busca angustiada o leito vazio,
e se joga ao toro: e leito e toro as lágrimas
de Alcíone renovam e recordam-na da parte ausente. (468–473)

Até que o fio se parte e ela retorna enfim ao leito, o toro – sede do amor conjugal –, vazio. Ao provocar o vai-vem do ponto de vista entre o casal a distanciar-se – cujo trajeto em zigue-zague sugere o desenho de uma linha a costurar –, o narrador logra render na narrativa a coesão com que estão unidos os amantes e como é difícil separá-los.

Ao usar da expressão "barca fugitiva", não é que o narrador deseje transmitir ao leitor a ideia de que Ceix está a fugir da esposa; está deixando que seu discurso se

impregne do sentimento que se apodera de Alcíone (o que hoje denomina-se "discurso indireto livre"): de que o marido está a lhe fugir – ela claramente não crê em suas razões para ir a Claros.

2.2b A tempestade (474–572)

Na avaliação da tempestade no mito ovidiano procuraremos abordar três aspectos: o seu caráter alusivo, a maneira como o episódio se encontra estruturado e a tempestade como expressão de *ferocia*, componente do conflito *furor/ferocia* x *pax/pietas* que permeia a história.

O episódio, conforme comentado, foi alocado na história de modo a contrabalançar-se ao episódio na morada do sono, assegurando a simetria estrutural do mito. Os dois episódios, de certa forma, são exteriores à história, e ambos dão destaque à personagem de Alcíone – a figura central da trama.

A descrição de uma tempestade era um *topos* quase necessário na poesia épica. Pode-se encontrá-la em Homero (*Od.*, 5. 291–312), em Apolônio (2. 1102–20), Ênio (Skutsch, 1985: 432–4) e Virgílio (*En.*, 1.81–129; 3.192–204). Comparecia também na tragédia, na historiografia (T. Liv., 21.58.3; 40.58.3–7) e era também utilizada por oradores nas *controversiae* e *suasoriae*. Aparece até mesmo na elegia (Prop., 3. 7.7–20) e continuou a ser usada por autores pós-ovidianos.

A própria obra de Ovídio contém vários exemplos, notadamente o livro 1 das *Metamorfoses* – permeado de descrições de climas tempestuosos que acompanham a criação e destruição do mundo – e o 11, no mito de Ceix e Alcíone; a história de Hero e Leandro (*Her.*, 18 e 19); e os três poemas acerca de tempestades das *Tristes* (1.2, 1.4, 1.11). Nas cartas de Hero e Leandro, a tempestade que separa os amantes constitui o foco principal, ao passo que nas *Tristes*, as descrições contribuem para transmitir o precário estado emocional do poeta frente ao seu destino no exílio.

A tempestade no livro 5 da *Odisseia* pode ser considerada como o primeiro modelo. Segundo Bate (2004: 297), a descrição homérica é a fonte para os principais componentes narrativos da tempestade nos poemas, mas a natureza da narrativa odisséica em si, ao focalizar a separação de um herói épico de sua terra e de sua mulher, estabeleceu a combinação de elementos dos gêneros épico e elegíaco que permearia obras posteriores, marcadamente a *Argonáutica*, de Apolônio.

Lucrécio, afirma Bate na mesma página, em *Da Natureza das Coisas*, deu marcada atenção às tempestades, "como elementos imagéticos dramatica e didaticamente eficientes na sua argumentação analógica, bem como objeto de suas explanações racionalizantes". O próêmio do segundo livro, em que explora o potencial simbólico do imaginário meteorológico para expressar em termos vívidos o contraste entre a tranquilidade epicurista e a ansiedade desinformada das pessoas em geral, é bom exemplo:

*suave mari magno turbantibus aequora uentis
e terra magnum alterius spectare laborem. (Da Natureza das Coisas, 2. 1–2)*

É doce, quando a grande planície oceânica é perturbada pelos ventos, / da terra assistir aos enormes esforços de um outro.

Horácio segue na mesma linha (*Odes*, 2.16), ao usar imagens de fenômenos naturais para ilustrar as preocupações que afligem a vida do homem comum, de modo a promover a causa epicurista. Na 2.9 explora a ligação entre emoções e tempo climático de maneira mais geral. Segundo West, para que a figura funcione, há de haver termos que operem de ambos os lados; assim, na ode supramencionada *imbres* pode denominar torrentes de lágrimas; *nubes*, nuvens de sentimentos pessimistas; *manant*, "fluem", relacionar-se a lágrimas; *vexant*, *inaequales*, *procellae*, são exemplos de termos que podem ser aplicados aos afetos humanos e, assim, contribuir para a assim denominada "falácia patética" (West, 1998: 62).

Nas obras de Virgílio, de acordo com Bate, as tempestades podiam induzir a associações de ordem épica e erótica de forma já bem desenvolvida. Na *Eneida*, como ocorre nas *Geórgicas*, o poeta trata a tempestade como se fora um fenômeno cósmico, de modo a engrandecer e promover na narrativa os temas épicos da ordem e justiça divinas. Vejamos a breve menção a Hero e Leandro nas *Geórgicas*:

*quid iuuenis, magnum cui uersat in ossibus ignem
durus amor? nempe abruptis turbata procellis
nocte natat caeca serus freta; quem super ingens
porta tonat caeli, et scopulis inlisa reclamant
aequora; nec miseri possunt reuocare parentes,
nec moritura super crudeli funere uirgo. (G. 3.258–63)*

E o que dizer do jovem, em cujos ossos o implacável amor atíça poderosa chama? Com certeza, tarde da noite cega e perturbada por súbitas tormentas, ele nada os mares; acima de quem troveja o ingente portal do céu, e as águas, rebentando nas pedras, o fragor ecoam; nem chamá-lo de volta podem seus míseros pais, nem a donzela, fadada a morrer sobre o comovente cadáver.

É patente o engenho na exploração da natureza simbólica da tempestade: o nado de Leandro no mar tempestuoso ilustra sua ansiedade e perturbação emocional, a temeridade da juventude frente ao perigo a que tragicamente se vê exposto (Bate 2004: 298).

A situação de Leandro nos remete à de Ceix, que também trazia a mente perturbada –, mas pelos inúmeros prodígios que estavam acontecendo a seu redor, a familiares e a amigos, como Peleu; sua mente estava tão perturbada, a ponto de levá-lo a viajar a Claros, a despeito do perigo real e dos protestos de Alcíone, para consultar os oráculos, então o único recurso de que os homens dispunham para se tranquilizar. É possível aventar, também, que o narrador contasse com o conhecimento do mito antigo da parte de seus leitores, e que a alusão não passasse despercebida: o fato de que Ceix pudesse estar perturbado também, ou principalmente, pela *hubris* demonstrada pelo casal na versão mais antiga do mito – a ida arriscada à distante Claros ficando assim mais fácil de ser compreendida.

Segundo Kenney (1986: 441), se desde Homero, a descrição de uma tempestade era encontrada nos poemas épicos, ao tempo de Virgílio – que concebeu na *Eneida* a tempestade que serviria de modelo a todas as gerações futuras de poetas épicos latinos –, seus componentes já se encontravam em boa parte padronizados.

*Haec ubi dicta, cauum conuersa cuspide montem
impulit in latus: ac uenti, uelut agmine facto,
qua data porta, ruunt et terras turbine perflant.
Incubuerunt mari, totumque a sedibus imis
una Eurusque Notusque ruunt creberque procellis 85
Africus, et uastos uoluunt ad litora fluctus.
Insequitur clamorque uirum stridorque rudentum.
Eripiunt subito nubes caelumque diemque
Teucrorum ex oculis; ponto nox incubat atra.
Intonuere poli, et crebris micat ignibus aether 90
praesentemque uiris intentant omnia mortem.
Extemplo Aeneae soluuntur frigore membra;
ingemit, et duplicis tendens ad sidera palmas
talìa uoce refert: 'O terque quaterque beati,
quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis 95
contigit oppetere! O Danaum fortissime gentis
Tydide! Mene Iliacis occumbere campis
non potuisse, tuaque animam hanc effundere dextra,
saeuus ubi Aeacidae telo iacet Hector, ubi ingens
Sarpedon, ubi tot Simois correpta sub undis 100
scuta uirum galeasque et fortia corpora uoluit?'
Talìa iactanti stridens Aquilone procella
uelum aduersa ferit, fluctusque ad sidera tollit;*

Franguntur remi; tum prora auertit, et undis
dat latus; insequitur cumulo praeruptus aquae mons. 105
Hi summo in fluctu pendent; his unda dehiscens
terram inter fluctus aperit; furit aestus harenis.
Tris Notus abreptas in saxa latentia torquet,
saxa uocant Itali mediis quae in fluctibus Aras,
dorsum immane mari summo; tris Eurus ab alto 110
in breuia et Syrtis urget, miserabile uisu,
inliduntque uadis atque aggere cingit harenae.
Unam, quae Lycios fidumque uehebat Oronten,
ipsius ante oculos ingens a uertice pontus
in puppim ferit: excutitur pronusque magister 115
uoluitur in caput; ast illam ter fluctus ibidem
torquet agens circum, et rapidus uorat aequore uortex.
Adparent rari nantes in gurgite uasto,
arma uirum, tabulaeque, et Troia gaza per undas.
Iam ualidam Ilionei nauem, iam fortis Achat, 120
et qua uectus Abas, et qua grandaeuus Aletes,
uicit hiems; laxis laterum compagibus omnes
accipiunt inimicum imbrem, rimisque fatiscunt. (En. 1.81–123)
Interea...

Assim falando, empurrou para o lado com a ponta do cetro
 monte escavado. No jeito de tropas, os ventos, formados
 em turbilhões, dada a porta, irromperam por essa abertura.
 Jogam-se ao mar, em tropel, abalando-o até ao fundo sem luzes
 Noto mais Euro potentes e, fértil em grandes procelas, 85
 Áfrico. Em rolos seguidos as ondas às praias investem.
 Eis se levanta a celeuma dos nautas; enxárcias sibilam.
 Num pronto, as nuvens retiram da vista dos teucros a bela
 luz da manhã, o alto céu. Negra noite o mar todo recobre.
 Troam os polos; aos raios frequentes o mar se ilumina. 90
 Tudo à visão dos troianos são formas variadas da morte.
 Súbito, o frio percorre de Eneias os membros, deixando-os
 paralisados; aos astros as mãos elevando, por entre
 fundos suspiros, bradou: "Oh, três vezes e quatro felizes
 os que morreram à vista dos pais, sob os muros de Troia! 95
 Ó tu, valente Tidida, o mais forte dos filhos de Dânao!
 Não ter eu tido a ventura, ao lutar nas campinas de Troia,
 de perecer sob os golpes dos teus fulminantes ataques,
 no mesmo ponto em que Heitor sucumbiu sob a lança de Aquiles,
 onde Sarpédone ingente, onde tantos escudos lascados 100
 e capacetes e corpos de heróis o Simoente carrega!"
 Não acabara, e o violento Aquilão em reforço à tormenta
 bate de frente na vela maior e até aos astros a atira;
 quebram-se os remos; a proa se volta, deixando os costados
 à mercê d'água. Montanha escarpada desfaz-se nos mastros. 105
 Uns marinheiros se agarram na crista das ondas; o fundo
 outros enxergam do mar, cuja areia sem pausa referve.
 Noto a três barcos impele de encontro a uns rochedos ocultos,
 dura meseta a que os itálos deram o nome de Altares,
 quase submersos; três outros arrasta do mar encrespado 110
 Euro aos estreitos e sirtes do fundo – espetáculo triste! –,
 nessas baixios os prende e os circunda de bancos de areia.
 À vista mesmo de Eneias uma onda o navio surpreende
 do fido Oronte e seus lícios, caindo de cheio na popa.

Parte-se a nau; de cabeça o piloto mergulha no oceano; 115
as ondas brabas três vezes o casco anegrado volteiam,
té ser tragado num ápice por um voraz torvelinho.
Vários ainda a nadar aparecem no pélago imenso,
armas e quadros, despojos salvados da teucra opulência.
A nau de Abante, a de Aletes, a mais que todas possante, 120
de Ilioneu, a esquipada com os homens de Acates robusto,
a tempestade as domou; entram nelas furiosas águas
por quantas rimas encontrem nas frouxas junturas dos lenhos.
Nesse entrementes...¹⁰⁶

É claramente perceptível, na passagem, a dívida de Ovídio para com Virgílio: os ventos, vários, despencam ao mar; as ondas investem; os nautas se desnorream; as nuvens escurecem o céu; a negra noite – cega, nas *Geórgicas*; trovões ressoam e o mar se ilumina dos relâmpagos; as mortes irrompem; as preces a braços levantados; os lamentos pela morte no mar, a vontade de já ter morrido em terra; componentes da nave arrancados, quebrados, desmantelados; a onda comparada a uma montanha a desfazer-se sobre o barco; uns marinheiros de um jeito, outros, de outro; o mar que ora se infla, ora os arrasta ao fundo, circundando; uma única onda a cair em cheio na popa e a nau se parte; o piloto que se precipita n'água; as ondas três vezes volteiam – em Ovídio, nove (triplicada a complicação) –, o negro casco e, daí, o torvelinho. Virgílio também logra compor um brevíssimo "catálogo das naus"; as águas entram pelas junturas dos lenhos.

Ovídio explora todas as imagens tradicionais. Sua descrição, de fato, é duas vezes mais longa – e elaborada; por esse motivo foi considerado por muitos como excessivamente retórico. Griffin, porém, afirma que não se pode dizer, da tempestade de Virgílio, que esteja acima da mesma crítica, já que também é rica em ornamentos e extravagâncias retóricas. Outra diferença, mais importante, entre as duas descrições, é que Ovídio, ao contrário de Virgílio, rende a tempestade como fenômeno absolutamente natural (Griffin, 1997: 199–200), mais uma vez eliminando de sua narrativa as noções tradicionais das causas e da intervenção divinas.

Ovídio, segundo Galinski, faz a releitura das descrições modelares anteriores à sua; assim, o interesse de sua descrição reside em:

apresentar uma tempestade que ecoa constantemente aquelas de Homero, Virgílio, os tragediógrafos gregos e romanos, as épicas de Nêvio e de Ênio, e outros e [...] superando a todos em relâmpagos, trovões, ondas, chuvas, escuridão e desastre. [...] e a tempestade é um *tour de force* de inteligência literária e alusividade que fornece ben-vinda distração dos fatos tradicionais do episódio central, ou

¹⁰⁶ Trad. de Carlos Alberto Nunes.

seja, a morte de Ceix e o sofrimento de Alcíone. (Galinski, 1975: 145).

São inúmeros os elementos comuns, tanto verbais como temáticos, entre as várias descrições de tempestade citadas, que fazem do fenômeno natural matéria poética fecunda, conscientemente explorada por Ovídio.

Na tempestade ovidiana não há papel para os deuses: nem Éolo controla os ventos assim que os liberta – conforme afirma Alcíone (11.433) em sua própria concepção¹⁰⁷ imaginária da tempestade (11.430–36), a prenunciar a concreta –; tampouco Lúcifer salva seu filho do naufrágio. Éolo é excluído da narrativa, permanecendo inativo até o final, quando aparece para acalmar as águas. O Senhor dos Ventos e a Estrela da Manhã encontram-se inoperantes frente à natureza. Lúcifer, ao raiar e testemunhar a morte do filho, limita-se a entretecer a própria face de nuvens –fenômeno natural. Os protagonistas da tempestade ovidiana são forças naturais. E também o *furor* é aquele do mundo natural.

No mito de Ceix, não é uma ordem divina que o fará submergir com a nave: a insegurança do protagonista – pois crê que está à mercê dos caprichos divinos –, seu medo de estar exposto à ira dos deuses, é o que o leva de encontro ao perigo, apenas natural, que trará o seu fim. Sua vulnerabilidade é em relação à natureza, o que mais uma vez remete o leitor ao universo lucreciano. Na apresentação da tempestade em Ovídio, dá-se a ver um esclarecimento.

Conforme Webb, os antigos definiam a *ekphrasis*, nas suas discussões, como um tipo de discurso gerador de imagens imateriais na mente do ouvinte ou leitor. Assim, ao enunciar de uma *ekphrasis* bem sucedida, considerava-se um pintor metafórico, o resultado de suas palavras constituindo uma pintura metafórica; e esta analogia de fato emerge nas discussões (Webb 2008: 27).

Dionísio de Halicarnasso, segundo Webb, declara que a *enargeia* de Lísias faz com que o leitor sintam-se na presença dos personagens; ela seria "um certo poder de trazer as coisas mostradas para diante dos olhos". A definição de *enargeia* está muito próxima da linguagem usada para definir a *ekphrasis*, passível de ser traduzida literalmente como um discurso (*logos*) que traz a coisa mostrada vividamente para

¹⁰⁷ A referência a Éolo e os ventos encarcerados remete claramente às passagens no início da *Eneida* (Virg., *En.* 1.52–59; 1.81–89).

diante dos olhos. A diferença, segundo Webb, encontra-se essencialmente na menção aos "sentidos", dado que os *Progymnasmata* mencionam somente a visão, o sentido principal. Webb parte para demonstrar, porém, que, mesmo nos *Progymnasmata*, a definição de *ekphrasis* pode abranger outros sentidos a ser estimulados por sua ação, além da visão (Webb 2008: 22). Sob este critério, a narrativa ovidiana é feliz: a qualidade do elemento pictórico envolvido é muito explorada. O narrador trabalha tanto o contraste entre claro e escuro, o emprego da cor na descrição, os brilhos e a escuridão; porém, sem esquecer-se de registrar, com igual atenção, o âmbito sonoro em toda sua complexidade.

Na passagem de transição entre a despedida do casal e a tempestade, a sequência de tempos verbais – do presente ao mais que perfeito e de volta ao presente, retornando ao imperfeito e ao presente outra vez –, conta a história, segundo Otis: enquanto ela *renova* as lágrimas no leito, Ceix e seus homens, que já se *havião posto* ao mar, *desfraldam* as velas. *Cortavam* as águas longe das terras, quando a tempestade *começa* a chegar. A sucessão de tempos verbais conduz o leitor sem quebras de Alcíone à tempestade (Otis 2010: 238):

*ut nec uela uidet, uacuum petit anxia lectum
seque toro ponit: **renouat** lectusque torusque
Alcyonae lacrimas et quae pars admonet absit.
Portibus **exierant**, et mouerat aura rudentes;
obuertit lateri pendentes nauita remos 475
cornuaque in summa **locat** arbore totaque malo
carbasa deducit uenientesque accipit auras.
aut minus, aut certe medium non amplius aequor
puppe **secabatur**, longeque erat utraque tellus,
cum mare sub noctem tumidis albescere **coepit** 480
fluctibus et praeceps spirare ualentius Eurus. (Met. 11.471–81)*

Quando nem mais as velas vê, busca angustiada o leito vazio / e se põe ao toro: e leito e toro suas lágrimas / renovam e recordam-na da parte ausente. /

Havião deixado o porto e uma aragem balançava o cordame; / o nauta volve os remos de modo que pendam na lateral / e arvora ao topo do mastro as pontas da verga e do mastro / as velas todas desfralda e acolhe as brisas que vêm chegando. / A menos da metade, com certeza não mais, do trajeto marítimo, / o barco singrava e estava longe de qualquer das terras, / quando, ao entardecer, o mar começa a esbranquiçar-se de ondas / túmidas e o Euro a precipitar-se mais rijo.

A nave é descrita a deixar o porto ainda de dia – nem a hora nem o tempo são relatados, apenas a tranquilidade da tripulação, que para de remar e se deixa levar pelo impulso do vento na vela – o leitor apreende a luminosidade do tempo tranquilo mesmo que não esteja especificada.

Após despedir-se de Alcíone com acenos, Ceix deixa a narrativa: o narrador se ocupa do comandante, dos homens, mas, principalmente, dos ventos, ondas e céus, que se tornam protagonistas. Segundo Otis, são quarenta e quatro versos (492–534) em que os ventos, mar e céu guerreiam. E a guerra dos ventos é concebida como um sítio, como em Virgílio. E o modelo para o sítio de Virgílio, naturalmente, é homérico. Otis discorre:

No livro 15 da *Iliada*, Homero compara o assédio troiano às naus gregas com aquele das ondas impelidas pelo vento às amuradas de uma nau no mar (381–4); ou ele compara a resistência grega a uma rocha contra a qual as ondas batem (617–29); ou o salto de Heitor entre as defesas gregas como uma onda saltando em uma nave atingida por tempestade enquanto o vento se bate contra o mastro (623–9). O símile é bastante comum (é encontrado, por exemplo, em Apolônio e no sétimo livro da *Eneida*)¹⁰⁸ mas, ao reverter sua aplicação, Ovídio transforma sua força e significado: em vez de comparar homens a ondas e ventos, compara ondas e ventos a homens, sendo que, em verdade, são as próprias ondas e os ventos os sitiadores. Por meio desta inversão na incidência do símile – a aplicação invertida e sua transformação gradual em verdadeira metáfora¹⁰⁹ –, ele literalmente anima o inanimado e revela a intenção maliciosa da tempestade marinha. A sugestão profética de Alcíone assim se torna uma realidade: o verdadeiro inimigo é desmascarado (Otis 2010: 240).

Otis reitera que toda a *ekphrasis* está construída "em torno" deste símile-metáfora, e oferece uma análise, da qual apresentaremos o esquema. Começa por dividir a *ekphrasis* (474–569) em onze partes distintas, enumeradas abaixo.

Na primeira parte é narrada a partida e os primeiros sinais da tempestade – a descrição é convencional, sem aferir a ondas e ventos qualquer indício de personificação:

1. *Portibus exierant, et mouerat aura rudentes;*
obuertit lateri pendentes nauita remos 475
cornuaque in summa locat arbore totaque malo
carbasa deducit uenientesque accipit auras.
aut minus, aut certe medium non amplius aequor
puppe secabatur, longeque erat utraque tellus,
cum mare sub noctem tumidis albescere coepit 480
fluctibus et praeceps spirare ualentius Eurus. (474–81)

Haviam deixado o porto e uma aragem balançava o cordame; / o nauta volve os remos de modo que pendam na lateral / e arvora ao topo do mastro as pontas da verga e do mastro, / as velas todas desfralda e acolhe as brisas que vem chegando. / A menos da metade, com certeza não mais, do trajeto marítimo, / o barco singrava e estava longe de qualquer das terras / quando, ao entardecer, o mar começa a esbranquiçar-se de ondas / túmidas e o Euro a precipitar-se mais rijo.

¹⁰⁸ Cf. Apolônio, *Argonautica* 2, 70 e seq., e *Eneida* 7, 586 e seq..

¹⁰⁹ Conforme veremos adiante (p. 129–30).

Na segunda parte o narrador descreve a reação enérgica do comandante e a resposta pronta da tripulação, com apenas uma leve sugestão de sítio:

2. *'ardua iamdudum demittite cornua' rector
clamat 'et antemnis totum subnectite uelum.'
hic iubet: impediunt aduersae iussa procellae,
nec sinit audiri uocem fragor aequoris ullam. 485
sponte tamen properant alii subducere remos,
pars munire latus, pars uentis uela negare;
egerit hic fluctus aequorque refundit in aequor,
hic rapit antemnas; ... (482–89)*

“Arriar a verga! Já!” brada o comandante, / “Ferrar às vergas todo o velame!” ordena. / As rajadas de vento contrárias inibem suas ordens / e o fragor das águas não consente ser ouvida voz alguma: / espontaneamente, no entanto, uns correm a recolher os remos, / uns a vedar os bordos, outros negam vela aos ventos; / este lança fora as ondas e devolve água às águas, / este retrai as antenas; ...

À medida que a tempestade recrudesce o narrador já permite ao leitor vislumbrar uma disposição mais pessoal das ondas e ventos:

3. *.../quae dum sine lege geruntur,
aspera crescit hiems, omnique e parte feroces
bella gerunt uenti fretaque indignantia miscent. (489–91)*

... / enquanto, caóticos, cuidam das tarefas, / recrudesce a tempestade e de toda parte ventos / beligeros guerreiam e agastam as águas indignadas.

Para então voltar ao desvario do comandante frente à potência superior do natural:

4. *ipse pauet nec se, qui sit status, ipse fatetur
scire ratis rector, nec quid iubeatue uetetue;
tanta mali moles tantoque potentior arte est. (492–94)*

O próprio comandante se apavora, o próprio confessa não saber qual seja / a situação, nem o que ordenar ou fazer: / tamanha é a grandeza do mal, e tão mais potente que sua arte!

Em seguida, o leitor é brindado com uma descrição de tempestade calcada em grande parte naquela da *Eneida* (1.495–506), supracitada:

5. *quippe sonant clamore uiri, stridore rudentes, 495
undarum incursu grauís unda, tonitribus aether.
fluctibus erigitur caelumque aequare uidetur
pontus et inductas aspergine tangere nubes;
et modo, cum fuluas ex imo uertit harenas,*

concolor est illis, Stygia modo nigrior unda, 500
sternitur interdum spumisque sonantibus albet.
ipsa quoque his agitur uicibus Trachinia puppis
et nunc sublimis ueluti de uertice montis
despicere in ualles imumque Acheronta uidetur,
nunc, ubi demissam curuum circumstetit aequor, 505
susplicere inferno summum de gurgite caelum. (495–501)

Como soam o clamor dos homens, o estridor as cordas, / o impacto da onda carregada de outras ondas, as trouoadas no espaço! / O mar é erguido pelos vagalhões e parece alcançar o céu / recobrando de borrifos as nuvens atingidas; / ora, quando varre do fundo as areias fulvas, a água / fica da cor delas, ora, mais negra que o Estige, / por vezes se espraia e, de espumas ciciantes, alveja. / A própria barca de Tráquis também é tripudiada pelas alternâncias / e ora, como se do cume de sublime montanha, / parece sobreolhar os vales do Aqueronte, / ora descendida, circundada pelo mar em torvelinho, / parece olhar dos baixios do vórtice às alturas do céu.

O poeta, então, começa a desenvolver o *símile* – tomando cuidado, no entanto, para que a forma *símile* se mantenha (a onda é *comparada* a um *ariete* ou uma *balista*); e redobra o seu efeito pela introdução de outro *símile*, comparando a onda a *leões* no ataque – sempre aludindo à *Iliada* (15.630–37) e à *Eneida* (9. 551–54):

6. *saepe dat ingentem fluctu latus icta fragorem*
nec leuius pulsata sonat quam ferreus olim
cum laceras aries balistaue concutit arces;
[utque solent sumptis incursu uiribus ire 510
pectore in arma feri protentaue tela leones,
sic, ubi se uentis admiserat unda coortis,
ibat in alta ratis multoque erat altior illis.] (507–13)

A naue, golpeada no bordo pela onda, repetidas vezes produz enorme estrondo, / e não retumba menos que o *ariete* ou a *férrea balista* / quando por vezes martelam abaladas fortalezas. / Tal como costumam os *leões selvagens* no ataque, com as *máximas forças*, / investir de peito contra as armas e lanças em *riste*, / assim, quando a onda se entregava aos ventos sublevados ia às alturas, e a nave mais alto ainda.

Até este ponto, convém frisar, as ondas ainda não são explicitamente identificadas a *agressores humanos* – são *como* tais: *malévolas* e *ferozes*, mas não plenamente *personificadas* como *inimigos*.

O narrador procede, então, a descrever os estragos na embarcação e a registrar a *intensificação da tempestade*:

7. *iamque labant cunei, spoliataue tegmine cerae*
rima patet praebetque uiam letalibus undis. 515
ecce cadunt largi resolutis nubibus imbres,
inque fretum credas totum descendere caelum
inque plagas caeli tumefactum ascendere pontum.

*uela madent nimbis, et cum caelestibus undis
aequoreae miscentur aquae. caret ignibus aether, 520
caecaque nox premitur tenebris hiemisque suisque.
discutiunt tamen has praebentque micantia lumen
fulmina; fulmineis ardescunt ignibus ignes. (514–23)*

Já afrouxam as respigas e, espoliada da capa de betume, /a fenda cede e dá passagem às águas letais. / Eis que das nuvens desatadas as chuvas caem à larga, / e ao mar, crerias, descender todo o céu, / e às plagas do céu ascender o mar entumecido. /As velas encharcam-se das nuvens e às ondas dos céus se mesclam / as águas do mar; o éter carece de estrelas, (seus brilhos: Hill) /e a noite cega é premida tanto pelas trevas da tormenta como pelas suas próprias. / Os raios, contudo, estilham-se e trazem luz; / ardem fogos do fogo dos relâmpagos.

Na oitava seção, o poeta aplica mais explicitamente o símile do sítio. Trata-se de um símile comum na poesia clássica; na *Iliada*:

οἱ δ' ὥς τε μέγα κῦμα θαλάσσης εὐρυπόροιο
νῆος ὑπὲρ τοίχων καταβήσεται, ὅππότε' ἐπείγῃ
ἴς ἀνέμου: ἦ γάρ τε μάλιστά γε κύματ' ὀφέλλει: (Il. 15.381–83)

Tal como uma enorme onda no mar de amplos caminhos / rebenta sobre as amuradas de uma nau, quando é impelida / pela força do vento, que sobremaneira faz inchar as ondas – / assim os Troianos com clamor ingente desceram a muralha¹¹⁰...

e também em Apolônio (2. 70–3), soldados são comparados a grandes ondas atacando os bordos de uma nave; Teócrito também produziu bela imagem no Idílio 22:

νηῶν θ', αἱ δύνοντα καὶ οὐρανὸν ἐξανύοντα
ἄστρον βιαζόμεναι χαλεποῖς ἐνέκυρσαν ἀήταις.
οἱ δὲ σφεων κατὰ πρύμναν αἰείραντες μέγα κῦμα, 10
ἦ καὶ ἐκ πρῶρηθεν, ἦ ὅππῃ θυμὸς ἐκάστου,
ἐς κοίλῃν ἔρριψαν, ἀνέρρηξαν δ' ἄρα τοίχους
ἀμφοτέρους: κρέματα δὲ σὺν ἰστίῳ ἄρμενα πάντα
εἰκὴ ἀποκλασθέντα: πολὺς δ' ἐξ οὐρανοῦ ὄμβρος
νυκτὸς ἐφερπούσης: παταγεῖ δ' εὐρεῖα θάλασσα, 15
κοπτομένη πνοιαῖς τε καὶ ἀρρήκτοισι χαλάζαις. (Id. 22.8–16)

.../e dos navios, os quais, violentando o sobe-e-desce / dos astros no céu, encontram com mui furiosos tufões /— que, desde a popa fazendo subir grandíssimas vagas, / ou bem da proa, ou bem de onde quer que acaso desejem, /jogam-nas contra a estiva e espedaçam um e outro / costado; e, com o velame, pendem os mastros todos / confusamente destruídos; e é bátega braba do céu, à / medida que a noite cai; e o mar muito amplo esbraveja, / pela lufada açoitado, e pelo ferrenho granizo¹¹¹. (Id. 22: 8–16)

Uma sutil associação entre elementos da natureza e soldados inimigos também pode ser vislumbrada na descrição da tempestade na *Eneida*. Referindo vários navios Virgílio diz:

¹¹⁰ Trad. de F. Lourenço.

¹¹¹ Trad. de E. Nogueira.

*Jam ualidam Ilionei nauem, jam fortis Achatae,
Et qua uectus Abas, et qua grandaeuus Alethes,
Vicit hiems: laxis laterum compagibus omnes
Accipiunt inimicum imbrem, rimisque fatiscunt. (En. 1.120–4)*

Agora a robusta nave de Ilioneu, agora a do bravo Acates, e aquela em que navegou Abas, e a do grandevo Aletes, a tempestade venceu: com as respigas dos bordos afrouxadas, todas recebem a torrente inimiga e as fendas se abrem.

Em Ovídio, o símile tem sua força e significado transformados pela aplicação revertida: o poeta não compara homens a ondas e ventos, mas os elementos naturais a homens – e homens sitiadores. A isto se acresce o fato de que o narrador começa com um símile (vv. 524–30) e, de modo imperceptível, recai em metáfora, ao descrever a impulsão da décima onda (vv. 531–2):

8. *dat quoque iam saltus intra caua texta carinae
fluctus; et ut miles, numero praestantior omni, 525
cum saepe adsiluit defensae moenibus urbis,
spe potitur tandem laudisque accensus amore
inter mille uiros murum tamen occupat unus,
sic ubi pulsarunt nouiens latera ardua fluctus,
uastius insurgens decimae ruit impetus undae, 530
nec prius absistit fessam oppugnare carinam
quam uelut in captae descendat moenia nauis.
pars igitur temptabat adhuc inuadere pinum,
pars maris intus erat: trepidant haud setius omnes,
quam solet urbs aliis murum fodientibus extra 535
atque aliis murum trepidare tenentibus intus. (524–536)*

Logo também uma onda salta adentro das cavidades entecidas / da embarcação; e, tal como um soldado de todos o mais destacado, / após muito assaltar os muros de uma cidade defendida, / alcança enfim o desejado e, aceso pelo amor à glória, / entre milhares de homens, contudo, toma a muralha, só, / assim, quando as ondas sovaram por nove vezes as altas laterais, / a impulsão da décima onda, insurgindo mais vasta, arremete, / – e não se absteve de antes assediar a embarcação combatida –, (531) / até descender, como se pelas muralhas tomadas da nave. (532) / Metade do mar tentava ainda invadir o casco / metade já estava dentro: todos trepidam, não menos / do que costuma trepidar a cidade quando alguns minam os muros por fora / enquanto outros, do lado de dentro os defendem.

O uso de "como se" – *uelut* –, no verso 532, segundo Otis (2010: 240–42), funciona como uma maneira de voltar um pouco atrás, uma hesitação da parte do narrador, concessão tardia à forma abandonada do símile, a ser rejeitada de vez logo em seguida nos dois versos seguintes (vv. 533–34). Pela transformação do símile em metáfora, o narrador literalmente anima o inanimado, revelando a insídia – caráter humano – da tempestade –, a confirmar o presságio de Alcíone.

Em seguida (remetendo mais uma vez a passagens da tempestade na *Odisseia* (5. 306–13) e na *Eneida* (1.91; 1.96–100), o leitor tem sua atenção voltada para as atitudes desesperadas da tripulação e de Ceix, que só pensa em Alcíone.

9. *Deficit ars animique cadunt totidemque uidentur,
quot ueniunt fluctus, ruere atque inrumpere mortes.
non tenet hic lacrimas, stupet hic, uocat ille beatos,
funera quos maneant, hic uotis numen adorat* 540
*bracchiaque ad caelum, quod non uidet, inrita tollens
poscit opem; subeunt illi fraterque parensque,
huic cum pignoribus domus et quodcunque relictum est.
Alcyone Ceyca mouet, Ceycis in ore
nulla nisi Alcyone est et, cum desideret unam,* 545
*gaudet abesse tamen. patriae quoque uellet ad oras
respicere inque domum supremos uertere uultus,
uerum ubi sit nescit: tanta uertigine pontus*

feruet, et inducta piceis e nubibus umbra / omne latet caelum, duplicataque noctis imago est. (537–50)

Falha a arte, colapsam os ânimos; e tantas parecem / as mortes quantas ondas afluem e invadem. / Este não contém as lágrimas, este pasma, aquele chama de felizes /os que aguardam funerais; este venera o nume com promessas /elevando braços inúteis ao céu – que não vê –, / e demanda ajuda; ao outro vêm à memória pais e irmão, / a um o lar e os filhos, e a cada um o que deixara para trás; /Alcíone comove Ceix, aos lábios de Ceix / não vem nome exceto Alcíone e, embora somente a ela desejasse, / compraz-se, no entanto, de que estivesse ausente; da terra pátria queria também / rever as praias e à sua casa volver o derradeiro olhar; /em verdade, onde esteja, ignora: de tanta voragem o mar / fervilha, e a sombra formada pelas nuvens da cor do pez / todo o céu encobre, e redobrada fica a imagem da noite.

E a vitória das sitiadoras é conquistada e arrematada pela décima onda, que despenca sobre a nave com a força de uma montanha:

10. *frangitur incursu nimborum turbinis arbor,
frangitur et regimen, spoliisque animosa superstes
unda uelut uictrix sinuataque despicit undas;
nec leuius, quam si quis Atho Pindumue reuulsos
sede sua totos in apertum euerterit aequor,* 555
*praecipitata cadit pariterque et pondere et ictu
mergit in ima ratem; ...* (551–57)

Quebra, com a investida do turbilhão chuvoso, o mastro, / Quebra também o leme; briosa de seus despojos, / a onda animosa desdenha as outras ondas serpeando feito vencedora; / não mais suavemente do que se alguém vertesse o Monte Atos / ou o Pindo, arrancados de sua sede, em mar aberto, /ela cai precipite e, tanto por seu peso como pela força do golpe, / impele a nave ao fundo;

A tripulação morre, mas a personificação marinha continua a operar: o narrador descreve Ceix que, enquanto nada, pensa na esposa e roga às ondas que levem seu corpo para que seja sepultado pela esposa. Ceix murmura o nome de Alcíone adentro das próprias águas; apesar de ter invocado seu pai e seu sogro, são elas que atenderão às suas preces:

11. *... cum qua pars magna virorum
gurgite pressa graui neque in aera reddita fato
functa suo est. alii partes et membra carinae
trunca tenent: tenet ipse manu, qua sceptrum solebat,* 560

*fragmina nauigii Ceyx socerumque patremque
 invocat (heu!) frustra. sed plurima nantis in ore est
 Alcyone coniunx: illam meminitque refertque,
 illius ante oculos ut agant sua corpora fluctus
 optat et exanimis manibus tumuletur amicis. 565
 dum natat, absentem, quotiens sinit hiscere fluctus,
 nominat Alcyonen ipsisque innummurat undis.
 ecce super medios fluctus niger arcus aquarum
 frangitur et rupta mersum caput obruit unda. (557–69)*

... / com ela, muitos dos homens / são comprimidos pela poderosa massa de água em remoinho, não são devolvidos à tona / e, dado o seu destino, morrem; outros se agarram a partes da embarcação / e a destroços: o próprio Ceix se agarra, com a mão com que costumava segurar o cetro, / a fragmentos do barco e invoca o sogro e o pai, / porém (ai!) – de balde; mas, mais que tudo, ao nadar, vem a seus lábios o nome de Alcíone, / sua mulher: é dela que recorda e a ela se remete, / e roga que as águas conduzam seu corpo sem vida ante seus olhos, / que ele seja sepulto por mãos suas amorosas. / Enquanto flutua, sempre que a água lhe permite respirar, / chama pela ausente, e murmura o nome de Alcíone adentro da própria água. / Eis que por sobre o mar encapelado um arco negro d'água / quebra e impele ao fundo a cabeça submersa na onda rebentada.

Segundo Otis (2010: 246–47) o símile-metáfora é o artifício mais importante usado pelo narrador para tornar vívida – dotar de *enargeia* – à écfrase. Ele demonstra como esta se baseia na fusão de três motivos: a tripulação; a tempestade generalizada (emulando a tempestade virgiliana, e em última instância a homérica); e o ataque das ondas e ventos; e que as partes enumeradas acima são estruturadas em três seções:

– Parte introdutória, em que a tormenta apenas se insinua.

- I) 2. Tripulação: primeira reação.
 3. Ondas e ventos: a guerra declarada.
 4. Tripulação: indefesa.
- II) 5. Tempestade: ganhando corpo.
 6. Ondas e ventos: o sítio.

.....

- 7. Tempestade: ápice.
 8. Ondas e ventos: investida final.
- III) 9. Tripulação: o desespero.
 10. Ondas e ventos: vitória.
 11. Tripulação e Ceix: o naufrágio.

As seções I e III constituem duas trilogias (começo e fim do naufrágio) e a parte II, central, é composta de duas parênteses, a segunda intensificando a primeira – a intensificação ocorre desde o início da passagem e atinge o clímax no último verso (569) (Otis 2010: 244).

É interessante notar que a forma quiasmática como este episódio está estruturado é análoga àquela do mito como um todo (introdução; a partida e o retorno de Ceix emoldurando os episódios da tempestade e da morada do Sono, que por sua vez emolduram a parte central, que descreve a ação de Juno). Só que no episódio em tela, a parte central (que estaria entre as seções 6 e 7) inexistente. Sendo que as estruturas narrativas de padrão A B C B' A' são construídas como forma de conferir importância ao episódio central, o que o poeta faz é destacar a ausência da interferência divina no episódio. Outra diferença relativa ao mito como um todo é que este cresce em intensidade apenas até a metade, para retornar no final à calma, ao passo que o episódio da tempestade evolui em intensidade do começo ao fim desastroso.

O contraste com a tempestade virgiliana (*En.* 1.34–156) é marcante, pois nesta última os deuses tem papéis fundamentais: a insatisfação de Juno é o motivo, e há a ajuda de Éolo:

... *Hic uasto rex Aeolus antro*
luctantes uentos tempestatesque sonoras
imperio premit ac uinclis et carcere frenat.
Illi indignantes magno cum murmure montis 55
circum claustra fremunt; celsa sedet Aeolus arce
sceptra tenens, mollitque animos et temperat iras.
Ni faciat, maria ac terras caelumque profundum
quippe ferant rapidi secum uerrantque per auras.
Sed pater omnipotens speluncis abdidit atris, 60
hoc metuens, molemque et montis insuper altos
imposuit, regemque dedit, qui foedere certo
et premere et laxas sciret dare iussus habenas. (*En.* 1.52–63)

Aqui, numa fumaçaosa o rei Éolo / as tempestades sonoras domina, os impávidos ventos, / com duros ferros e cárcere, a todos impondo seu jugo. / Bramam os ventos em torno à prisão, e a montanha retumba / com a turbulência dos presos. Sentado na rocha altaneira / Éolo se acha com o cetro, seus brios aplaca e os tempera. / Se não o fizesse, consigo levaram as terras e os mares, / e o próprio céu, pelo espaço varrendo-os sem rumo nem nada. O Onipotente, porém, cauteloso os comprime em profundas / escuridões de caverna, com montes enormes por cima; / como também um monarca lhes deu, obediente a seu mando, para encurtar ou soltar mais as rédeas, conforme o ordenasse.¹¹²

O que o narrador ovidiano descreve é a própria situação sugerida por Virgílio em seu *epos*, caso Éolo não "aplasasse os brios dos ventos e os temperasse.": "Se não o fizesse, consigo levaram as terras e os mares, e o próprio céu, pelo espaço varrendo-os sem rumo nem nada". É a tempestade de Ovídio. Os ventos na tempestade ovidiana não conservam suas personalidades individuais como ocorre na *Ilíada*, – "Mas

¹¹² Trad. de Carlos Alberto Nunes.

Aquiles pede ao Bóreas e ao Zéfiro guinchante / que venham e promete-lhes belas oferendas" (*Il.* 23.208–9) –, e na *Eneida* – "Noto mais Euro potentes e, fértil em grandes procelas, Áfrico." (*En.* 1.85–6). Em Ovídio são forças cegas, indômitas, inanimadas – são animadas pelo poeta apenas como um artifício para transmitir ao leitor a força bruta. Inclusive o motivo das montanhas arrancadas – pelos ventos, conforme Virgílio –, também é utilizado pelo narrador na comparação de que se vale para ilustrar a força da onda.

Em Virgílio, Éolo liberta os ventos e, por fim, há a intervenção de Netuno para acalmá-los. A ênfase está no protagonismo divino: são eles que provocam a tempestade e eles que a acalmam – como o *furor* cívico e humano há de ser acalmado ao fim da obra por Eneias e os deuses que o ajudam. Para Otis, "a tempestade virgiliana faz parte de uma sequência divino-humana de ações, e reflete ou simboliza as forças profundas da *pietas* e do *furor* em que Eneias está envolvido". No episódio, as duas passagens de tempestade emolduram o discurso de Eneias, compondo a cena para sua primeira aparição no poema. E a tempestade prevalece apenas momentaneamente, como todas as instâncias de *furor* na *Eneida*: elas estão fadadas a desaparecer perante o *fatum* divino e a *pietas* – não evoluem com crescente intensidade para um desfecho desastroso como em Ovídio (Otis 2010: 245).

Ovídio usa da *Eneida* para diferenciar seu *epos* e destacar sua visão contrastante: para ele, a batalha é a do homem com as forças naturais – o poeta remove os deuses do contexto e deseja destacar a sua ausência. Não adianta a Ceix recorrer aos deuses: no limiar do tempo histórico os deuses não detêm mais o antigo poder e o homem fica entregue às forças da natureza. O homem está só, frente aos elementos – os deuses são retirados da ação. Segundo Otis, isto se dá porque o poeta deseja enfatizar ao máximo a sua ausência, e prossegue:

A óbvia dívida da tempestade ovidiana para aquela de Virgílio (e, em última instância, à de Homero) – e o próprio fato de que é uma *ekphrasis* épica totalmente deliberada – e as referências obviamente intencionais a Éolo e a Lúcifer (que estão por lá mas abstêm-se de aparecer), tornam claro seu objetivo. Ceix é esquecido pelos deuses e abandonado à natureza (Otis 2010: 245).

Após chamar em vão por pai e sogro, Ceix – pateticamente, querendo acreditar que elas levassem sua mensagem – murmura o nome de Alcione adentro das próprias águas, antes de afundar com o peso da onda. São as águas, ironicamente, que acabarão por atender às suas preces: elas levarão seu corpo à praia, mas como águas normal-

mente fazem – como acontece naturalmente.

Os últimos três versos do episódio descrevem Lúcifer, – *illa luce*, ao amanhecer do dia seguinte à tempestade – cobrindo a face de densas nuvens. Sua atitude pode ser entendida como um sinal de luto, como fez Apolo, de tristeza, pela morte de Faetonte; ou por não suportar a imagem do filho morto – na *Eneida*, Júpiter e Juno desviam o olhar de coisas que não desejam ver; ou por sentir-se envergonhado por ver-se inoperante; ou simplesmente por ser o que frequentemente faz.

2.2c Juno – Íris visita Sono – o sonho de Alcíone (573–673)

O episódio compreende três passagens interligadas, porém, distintas.

A primeira, antes de introduzir Juno, descreve Alcíone em casa, ocupada com os preparativos para a chegada de Ceix, a cultuar os deuses – Juno em particular, a quem roga pelo retorno seguro do marido.

A narração passa de maneira abrupta da descrição do naufrágio para a cena doméstica; Alcíone, completamente ignorante dos percalços do marido, se ocupa de tarefas associadas ao seu retorno, como aprontar os trajes que ambos usarão quando da sua chegada – de modo a realçar a ironia da situação. O narrador sublinha que Alcíone, pia, cultuava a todos os deuses, mas a Juno – eficaz protetora dos vínculos do matrimônio (*En.*, 4.59) – mais que a todos.

Wilamowitz-Mollendorff ("Phaeton", *Hermes* 18, 1883, 417–18 n.2) afirma:

chama atenção o fato de que Alcíone faz suas preces a Juno, em particular, e que a própria Juno intervém. Nicandro aqui argumenta, à maneira da poesia alexandrina, contra uma outra versão, e seu adaptador não compreendeu, de fato, a relação, mas seguiu de perto o seu modelo.

É provável que Ovídio tivesse conhecimento da versão primeira, hesiódica – a atitude arrogante do casal –, e contasse com esse conhecimento por parte de seus leitores. E que, por sua vez, também argumentasse à maneira alexandrina, narrando história similar, mas diferente em certos aspectos. Assim, o leitor poderia intuir, ou não, um agravante – de peso – para Ceix estar perturbado: sente-se culpado pela *hubris*, motivo extra para consultar o oráculo além-mar. E também motivo mais concreto para a extremada *pietas* de Alcíone, a cultuar Juno mais que os outros deuses. A tempestade, abundante em relâmpagos, por sua vez, remete a uma vingança de Zeus.

Fantham (1979: 343–45) argumenta que Ovídio bem poderia ter escrito ter sido a própria sombra de Ceix que retorna para Alcíone e pede pelos ritos funerários;

nessa versão, entretanto, Juno teria sido privada do papel de intermediária (aspecto já existente na versão de Nicandro, segundo Fantham). A elaborada personificação do sonho de Morfeu, nas *Metamorfoses*, é provavelmente outra demonstração ovidiana de virtuosismo.

Alcíone roga a Juno – a impiedade original foi substituída no mito pelo seu contrário; e esta intervém, embora tivesse seus próprios motivos, quais sejam: após a morte de uma pessoa, a casa e a família tornavam-se "funestas", e assim permaneciam até que os ritos apropriados fossem cumpridos. Segundo Griffin (1997: 231), o fato de que Alcíone não soubesse da morte do marido não a tornava menos contaminada, e assim, ela estaria contaminando a muitos deuses, pois a todos cultuava.

O fato é que Juno, divindade maior, intervém a favor da heroína, e é apresentada a despachar Íris como mensageira para a morada de Sono. Seu comando é reproduzido diretamente e por inteiro pelo narrador: ela tem pressa, quer fazer Alcíone rapidamente ciente da situação em que se encontra – o que pode ser interpretado como *misericórdia*, compaixão – ou mesmo irritação, pois sua frieza e indiferença são palpáveis. De qualquer forma, a deusa age no sentido de facultar ao casal os rituais exigidos por ocasião do sepultamento – o narrador detém-se nela apenas brevemente.

O que chama atenção é o fato de que, tanto Juno como Sono, em âmbito plenamente mítico, são narrados a agir por meio de intermediários: seu modo de ação é indireto, comportamento que os isola dos mortais, tornando-os distantes.

Muitas ocorrências apontam para uma fonte helenística para o episódio da Morada do Sono; que seria a fonte também para a ilha dos sonhos de Luciano (*Verae Historiae* 2.32–5), dado os dois relatos partilharem tantos detalhes, quais sejam: a luz umbrosa próxima à morada; as papoulas; os riachos meândricos; a presença da deusa Noite; Sono a presidir sobre os sonhos; a divisão dos sonhos em categorias a representar diferentes tipos de pessoa, entre outros. A divisão cuidadosa das atividades entre Morfeu, Ícelo e Fântaso (11.633–47) configura o tipo de compartimentação especiosa que agradava aos escritores alexandrinos; os próprios nomes possuem coloração helenística (Griffin 1997: 178–9). A propósito, o narrador simplesmente os menciona – não exercem papel na história. Não nos deteremos nesta questão; basta informar que elementos existem que apontam para o fato de que Ovídio, também neste episódio, parece ter tido como referência obra do período helenístico.

Íris é narrada a chegar à gruta de Sono, oculta sob as nuvens. A descrição, que se segue, emula a descrição homérica da terra dos Cimérios:

δ' ἐς πείραθ' ἵκανε βαθυρροῦ Ὠκεανοῖο.
ἐνθα δὲ Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμος τε πόλις τε,
ἥερι καὶ νεφέλῃ κεκαλυμμένοι: οὐδέ ποτ' αὐτοὺς
ἥελιος φάεθων καταδέσκειται ἀκτίνεσσιν,
οὔθ' ὅπότε ἄν στείχῃσι πρὸς οὐρανὸν ἀστερόεντα,
οὔθ' ὅτ' ἄν ἄψ ἐπὶ γαῖαν ἅπ' οὐρανόθεν προτράπηται,
ἀλλ' ἐπὶ νύξ ὅλοῃ τέταται δειλοῖσι βροτοῖσι. (Od. 11.13–19)

A nau chegou às margens do Oceano de correntes profundas. / Ai ficam a terra e a cidade dos Cimérios, / sempre debaixo de nevoeiro e de nuvens: nunca / os contempla o sol resplandecente com seus raios, / nem quando sobe para o céu cheio de estrelas, nem quando regressa do céu para a terra. / Mas uma noite terrível se estende sobre os mortais infelizes.

A morada de Sono é descrita como *spelunca* cavada na montanha, ou seja, uma gruta ou caverna, a que Febo nunca alcança com seus raios, envolta em nuvens e névoas expelidas da terra, bem como pela turbidez de incerto crepúsculo: o aspecto crepuscular do local derivando da nebulosidade reinante. Ovídio começa por elaborar acerca do silêncio que cerca o lugar por empregar uma série de negativas para apontar todos os sons que ali não existiam – sons do dia a dia, ou seja, galo, cães, ganso, e também remove feras, rebanhos, ramagens ao vento ou vozes humanas (com que o poeta ocupa todo o verso 601). E conclui: *muta quies habitat* (a silente quietude mora ali) (597–602). O silêncio deste episódio contrasta radicalmente com o fragor, estrondos e gritos do episódio da tempestade:

*Quippe sonant clamore uiri, stridore rudentes,
undarum incursu grauis unda, tonitribus aether* (Met. 11.495–6)

Como soam o clamor dos homens, o estridor as cordas, / o impacto da onda carregada de outras ondas, as trovoadas no espaço!

Segue a descrever como assoma do fundo da gruta um fio do rio Lete – o rio do esquecimento, situado no submundo, que também fora associado com Sono por Virgílio (*En.* 5.854–5), que, por sua vez, segue Hesíodo ao alocar a morada de Sono e dos Sonhos nas proximidades da entrada do mundo inferior:

*Riuus aquae Lethes, per quem cum murmure labens
inuifat somnos crepitantibus unda lapillis* (Met. 11. 603–4)

um regato das águas do Letes pelo qual, fluindo com um murmúrio, / a água a crepitar nos cascalhos convida ao sono.

Mas a diferença entre os dois episódios, segundo Otis, duas écfrases, vai além da matéria. Na descrição da tempestade, Ovídio abstém-se do humor – malignidade, medo, violência e desdita estão em cena; na écfrase do Sono, no entanto, de uma maneira leve e sutil, mas indiscutível, o humor preside. O elaborado retrato alegórico da gruta parece cuidadosamente desenhado para afastar o leitor do desenrolar dos acontecimentos envolvendo catástrofe e tristeza para um âmbito agradavelmente absurdo e irreal (Otis 2010: 250) – ou seja, o âmbito do sonho.

Ovídio introduz a Noite úmida na gruta, mas sem definir sua relação com os moradores; apenas informa que ela colhe o leite das papoulas e ervas na entrada da gruta, de onde extrai a sonolência, que borrija sobre as terras escurecidas. Não há nenhuma porta ali, para não haver rangidos – mais uma menção – jocosa – ao silêncio, construída de negativas. Sono é então descrito em leito elevado de ébano, plúmeo, no meio da gruta, em meio a mantas pardas, deitado com os membros relaxados – agora o narrador ressalta a paleta cromática do local, composta de tons escuros e pardacentos. À volta de Sono jazem os sonhos vãos, e são tantos – em mais outra ironia.

Tão logo a virgem adentra a gruta, tirando do caminhos os sonhos obstantes com as mãos, a morada sagrada se irradia do brilho de suas vestes – o próprio Sono eleva as pálpebras, cabeceando; por fim se apoia no cotovelo e indaga por que motivo viera – já a conhecia.

Conforme consta em Homero, os deuses não precisam ser apresentados, pois o reconhecimento acontecia automaticamente, como no exemplo:

... σοῦδέ μιν ἄντην
 ἠγνοίησεν ἰδοῦσα Καλυψώ, δῖα θεάων:
 οὐ γάρ τ' ἄγνωτες θεοὶ ἀλλήλοισι πέλονται
 ἀθάνατοι, οὐδ' εἴ τις ἀπόπροθι δώματα ναίει. (*Od.*, 5.77–80)

... Ao contemplá-lo, não pode Calipso, divina entre as deusas, deixar de o reconhecer: / pois não é hábito dos deuses imortais serem desconhecidos / uns dos outros, apesar de apartadas as suas moradas.¹¹³

Íris invoca o deus com adequado discurso – primeiro menciona seus atributos e em seguida faz o pedido, conforme a convenção –, para que Sono envie a Alcíone sonhos com a forma de seu marido enquanto náufrago. Conforme Griffin (1997: 246), agradava aos poetas gregos e romanos descrever o poder do sono para refrescar a

¹¹³ Trad. de F. Lourenço.

mente e o corpo, e de trazer alívio às preocupações e à ansiedade. As ideias remontam a Homero (*Od.* 23.342–3) e mais tarde em Lucrécio (4.907–8). Ovídio inova ao propor a ideia de que o sono também prepara para o trabalho à frente. Após o pedido, Íris se vai pelos mesmos arcos por que viera, pois não suporta mais o poder da letargia que lhe penetra os membros.

Ovídio faz de Sono o pai de mil, ou milhares de sonhos (11.633), e esta inovação requer que Sono seja retratado como *pater* e *senior* (na arte grega clássica, Hipnos era sempre retratado jovem), segundo Griffin (1997: 235), que acrescenta jocosamente: "o narrador descreve a família como uma espécie de empresa familiar (Sono & filhos), especializada em manufaturar e suprir sonhos sob medida. A matéria-prima é local e abundante – as papoulas e ervas que produzem o leite soporífero. Sono preside sobre o estabelecimento, toma os pedidos e recruta seus filhos para levar a cabo as instruções". Morfeu é seu filho e imita humanos; por isso é o escolhido. Ícelo-Fobetor imita animais e Fântaso elementos inanimados.

Na passagem dos versos 650–70, Morfeu é narrado a voar até Alcíone *per tenebras* para, em pouco tempo, despir-se das asas e assumir o aspecto da sombra de Ceix, na condição de seu naufrágio, para transmitir a mensagem. O episódio é necessário, pois, pela ordem natural das coisas, ela terá de saber a verdade de um jeito ou de outro. Ovídio aproveita a oportunidade para descrever em detalhe os efeitos conseguidos à medida que o Sonho se põe a caráter.

Nas palavras de Fantham, a falsa sombra de Morfeu – uma personificação, ou seja, uma *forma* – é o primeiro fruto da mescla de duas tradições distintas:

"Na primeira, os mortos retornam àqueles que amam: se foram adequadamente sepultados, voltam para prevenir e aconselhar; se insepultos, voltam para pedir por um enterro. Na segunda tradição, através da história da épica, os deuses sempre enganaram os homens, seja para fazer bem ou mal, por meio do expediente da personificação e dos sonhos dos vivos". (Fantham 1979: 339)

Segundo Griffin, Morfeu, embora seja um impostor, age em todos os aspectos como se fosse uma autêntica sombra: informa a Alcíone de sua morte e pede que ela cumpra os ritos funerários costumeiros. Esta, e várias das ações que constam nesta passagem remetem a ações presentes em outras épicas. Enumeraremos algumas: – Morfeu aparece a Alcíone como a sombra de Pátroclo aparece a Aquiles em seu sonho (*Il.* 23.62) e pede para ser enterrado (23.71); e como a sombra de Anquises visita Eneias enquanto dormia (*En.* 3.353).

– Morfeu chora (657, *fletu super ora profuso*) como a sombra de Pátroclo (*Il.* 23.106); a sombra de Homero, nos *Anais*, de Ênio; e como a sombra de Heitor (*En.* 2.271, *largosque effundere fletus*) – e como esta, a pseudo-sombra de Ceix aparece desfigurada (654–56).

– Alcíone busca em vão abraçar quem pensa ser Ceix como Aquiles (*Il.* 23.99–100) e como Eneias (*En.* 2.792–4; 6.700–2).

– O medo causado pela aparição no sonho desperta Alcíone (677–8, *turbata soporem / excutit*) como um sonho assusta e desperta Europa, em Mosco (*Eur.* 16–17); e Eneias (*En.* 3.175–6; 4.571–2) e Turno (*En.* 7.458). Ilia, na primeira longa descrição de sonho na poesia latina – um dos mais longos fragmentos restantes de Ênio –, acorda assustada (*exterrita somno*) pelo som da própria voz (*An.* 32–48), como Alcíone. Na mesma passagem, uma criada, movida pela voz de Ilia, leva luz até ela; a ideia também foi adaptada por Ovídio, bem como a ideia de uma confidente para Alcíone.

Logo às primeiras palavras (658–59), Morfeu se comporta, bom enganador que é, de modo a prevenir dúvidas da parte de Alcíone:

*haec ait: 'agnoscis Ceica, miserrima coniunx
an mea mutata est facies nece? respice: nosces
inueniesque tuo pro coniuge coniugis umbram. (Met. 11: 658–60)*

assim fala: " Reconheces Ceix, misérrima esposa? / Ou foram minhas feições mudadas pela morte? Olha de novo: reconhecerás / e encontrarás em vez do teu marido, do marido a sombra."

Depois de relatar as agruras no mar e contar de seu destino, pede que ela fique de luto – Morfeu não pode pedir pelo enterro, pois Ceix morrera no meio do Mar Egeu; se o corpo de um naufrago não fosse encontrado para ser enterrado, um cenotáfio¹¹⁴ era às vezes erguido –, tomando cuidado para usar a voz do falecido e derramar lágrimas verdadeiras.

A narrativa anterior, plena de *páthos* e violência, permanece por bom tempo esquecida – o narrador oferece um momento de repouso e calma para o leitor, segundo Otis, para que possa apreciar melhor e sentir as emoções concentradas presentes no final do mito:

A elevação e a queda da tensão é o meio pelo qual Ovídio logra o seu maior efeito. O mesmo vale para

¹¹⁴ O *cenotaphium* era erguido para prover uma morada para a alma, a que ele era convidado a entrar por três vezes. (Toynbee 1971:54). Alcíone considera construir um para Ceix e para abrigar também a si própria (705–7).

o contraste entre o real e o irreal, a tempestade desmitologizada e o mitologizado sono de Alcíone. Em um, o maquinário divino usual é omitido e as forças inanimadas da natureza – ventos e ondas – são investidos de uma espécie de caráter maligno. No outro, o mais pessoal e subjetivo dos eventos – o sonho da amante – é deliberadamente objetificado e envolto em vestes de fantasia épica e mito. Ovídio aparta o leitor da tensa e ansiosa Alcíone pelo expediente de despersonalizar suas próprias emoções e o seu próprio sonho: o poeta a coloca fora deles, verdadeiramente distante deles, até julgar-se pronto a trazê-la de volta e assim, adentrar novamente a trágica emoção que havia silenciado em prol deste momento mágico. (Otis 2010: 251)

2.2d O despertar (2º discurso de Alcíone) (674–709)

Acordada pela própria voz – pois pedia, no sonho, para descer ao Tártaro junto com o marido –, Alcíone procura por ele sem êxito e, desolada, começa a se auto-flagelar. Explica, então, à criada, em outro discurso, também lamento, o motivo do sofrimento.

O discurso (684–707) divide-se em duas partes. Na primeira, dirige-se à criada, e começa por afirmar que não vivia mais, que morrera junto com o marido – reaparece aí o tema de "dois em um". Descreve seu sonho e como vira o que pensa ser a sombra do marido – e que esta não mais trazia no rosto o aspecto irradiante de outrora (repetição do aspecto do brilho no semblante de Ceix, apresentado no início do mito); conta que o vira pálido, molhado, nu e infeliz, e aponta para o local em que ele aparecera, procurando por vestígios. Imediatamente em seguida, como que alterada, Alcíone passa a dirigir-se ao marido ausente:

*"hoc erat, hoc, animo quod divinante timebam,
et ne me fugiens uentos sequerere rogabam (Met. 11.694–5)*

"Era isto, era isto, que com a alma divinante eu temia, / e que não me fugisses a seguir os ventos eu rogava.

E recorda como havia antecipado a situação.

A intenção do narrador, neste discurso, é que ele faça efeito retroativamente, que corresponda às palavras de Ceix proferidas quando de sua partida. Alcíone inclusive dispensa as palavras de consolo da criada com a expressão usada em referência a Ceix quando de sua partida (448–9, *solantia verba*). No discurso, Ovídio usa de todo seu recurso retórico, e a repetição de palavras e frases concorre para transmitir o estado perturbado em que a personagem se encontra (684, *nulla est ... nulla est*; 687, *umbra ... umbra*; 694, *hoc ... hoc*; 697, *tecum ... tecum*; 700, *absens ... absens*; 701, *... me me ...*; 703–4, *pugnem ... pugnabo*; 706, *si non ... si non*; 707,

ossibus ossa ... nomen nomine). A repetição de *tecum ... tecum*, reforça para o leitor a dependência que Alcíone sente do marido – a repetição de palavras significativas, segundo Griffin (1979: 259), é característica marcante do discurso.

Nos versos 700–01 (reproduzidos adiante), Ovídio demonstra com quanto engenho rende a ideia do casal que não pode sobreviver separadamente. Os cabelos em desalinho ou sendo arrancados, também constituíam convenção elegíaca para ansiedade, tristeza e luto (Tib., 1.3.91; Prop., 4.8.52; Ov., *Met.* 4.261). O motivo comparecera da primeira vez, *in limine*, quando da aparição de Alcíone – já perturbada – no episódio do lobo (384–88); já ali se esboçava, dado o seu pressentimento e temor, a desdita do marido.

Também Virgílio parece deixar-se influenciar por tópicos da elegia, ao descrever Dido e seus sentimentos; Dido é compelida a *supplex animos submittere amori* (*En.*, 4:414) (humildemente submeter seu orgulho ao amor) – segundo a ideia elegíaca do *seruitium amoris*. Segundo Griffin (1997: 170), é possível que o comportamento de Dido no livro 4 tenha sido inovação feita por Virgílio, ao aproximar a poesia épica do gênero elegíaco. Ovídio segue na trilha de seu antecessor, perpetrando a inovação sem deixar margem para dúvidas. Nos versos 701–2, uma pequena amostra do matiz elegíaco:

*et sine me me pontus habet. crudelior ipso
sit mihi mens pelago, si uitam ducere nitar
longius et tanto pugnem superesse dolori.*

e, sem mim, a mim o mar tem. Mais cruel que o próprio / mar, só meu pensamento, caso levar a vida eu almeje / por mais tempo e lute para superar tamanha dor.

Griffin (1997: 260) coteja a comparação que Alcíone faz de seu pensamento com o mar – mar, no caso em tela, já personificado –, à descrição de Mírtale feita por Horácio (*Odes*, 1.33.15, *fretis acrior Hadriae*), como "mais selvagem que as ondas do Adriático", sendo que o adjetivo *crudelis* é muito associado a qualquer coisa que obste à união dos amantes. O mar, em Homero, também ilustra a implacabilidade e o aspecto selvagem da alma humana. Pátroclo fala a Aquiles, tomado da ira:

νηλεές, οὐκ ἄρα σοί γε πατήρ ἦν ἱππότηα Πηλεΰς,
οὐδὲ Θέτις μήτηρ: γλαυκὴ δέ σε τίκτε θάλασσα
πέτραι τ' ἡλίβατοι, ὅτι τοι νόος ἐστὶν ἀπηνής. (*Il.* 16.33–35)

... foi o mar de cor garça que te gerou / e os penhascos escarpados; e por isso tens uma mente

inflexível.

E será o mesmo mar, no entanto, que, devolverá Ceix a Tráquis – ou melhor, a força natural das correntes marítimas da região.

2.2e O retorno (710–748)

Ao contrário de episódios anteriores, segundo Griffin, muitos são de opinião de que a descrição da volta do corpo de Ceix para o litoral de Tráquis tenha sido inteiramente inventada por Ovídio, não havendo sido encontrada evidência do fenômeno em qualquer versão anterior. E acrescenta que seria razoável supor que, na versão de Nicandro, Alcíone houvesse saltado para a morte após descobrir que Ceix havia se afogado, tendo os deuses, subsequentemente, transformado os dois em alcíones, por compaixão (Griffin 1997: 180).

Alcíone sai de casa cedo,¹¹⁵ antes de clarear – Tráquis distava cerca de cinco quilômetros do litoral – e busca o lugar de onde vira Ceix partir e desaparecer. O narrador inicia assim, ominosamente, o processo retroverso das ações. Primeiro parte a descrevê-la perdida nas suas recordações da partida do marido – a nave e as velas gradualmente se afastando da orla até sumirem no horizonte. Ela está a pensar alto, quando divisa algo *in liquida spatio distante* que, a princípio, não consegue identificar, algo como um corpo. Quando as águas o trazem um pouco mais perto, *quamuis aberat*, percebe ser um corpo, porém imagina que seja de um desconhecido. Quando o corpo se torna mais próximo, quanto mais ela o olha, cada vez menos mantém controle sobre si mesma. E quando chega bem perto, ela vê e reconhece o marido e mais uma vez se desespera, após remeter-se brevemente à promessa de retorno feita a ela por Ceix. Ela então corre para se jogar ao mar, salta sobre um molhe ali construído – *facta manu moles* – e, de maneira quase imperceptível, a metamorfose se dá.

À medida que descreve o corpo se aproximando, o poeta constrói todo um suspense pautado pela cena da nave partindo no dia da despedida – o leitor, pouco a pouco, vai tendo as expectativas confirmadas, ao cotejar mentalmente a cena com aquela do início – de modo a criar expectativa quanto ao desenlace final.

¹¹⁵ De acordo com Varro (*vide* Serv. A. 2.268) as partes do dia eram: *mane*, *ortus*, *meridies* e *occasus*.

*sic ad me, miserande, redis?' ait. adiacet undis
facta manu moles, quae primas aequoris iras
frangit et incursus quae praedelassat aquarum.
Insilit huc, mirumque fuit potuisse; uolabat
percutienque leuem modo natis aera pennis
stringebat summas ales miserabilis undas; (Met. 11.728–33)*

Assim, a mim, miserando, retornas?" diz. Rente às ondas / havia **um molhe**, que as primeiras iras do mar / quebrava e pré-amainava a força das águas. / Ela salta a este lugar – foi milagre que pudesse; voava / e golpeando o ar leve com as asas recém-nascidas, / roçava, miserável, o topo das ondas.

Há quem interprete ter sido a força da paixão que permitira a Alcíone voar, como fez Otis, com perspicácia. Que o seu sofrimento, a sua angústia, as sôfregas braçadas a roçar as águas que a separavam do amado, houvessem sido os responsáveis por fazê-la tomar a forma que expressasse o seu desejo e superasse os obstáculos à reunião do casal:

A transição é tão suave, o movimento, da tentativa angustiada ao ato concluído, é tão natural, tão emocionalmente inevitável, que não pode haver demarcação entre o antes e o depois. [...] O momento da mudança se perde na ágil sequência de emoções e eventos" (Otis 2010: 254).

O momento exato e o desenrolar da metamorfose de seu corpo eludem a discriminação, permanecendo impreciso, bem como o que se passa com Ceix: o narrador consegue um efeito de, por assim dizer, quando se vai ver, já está. O assombro dos espectadores com a volta de Ceix à vida é tardio, o evento instantâneo permanece envolto em dúvidas, incerto quanto à veracidade; "mas sim, era verdade" – o narrador está a expressar a voz do povo: é ela que confere legitimidade à metamorfose.

No entanto, é possível vislumbrar outra explicação, que empresta maior complexidade à interpretação do mito. Nos versos 728–30, momento do clímax da narrativa, o narrador dá-se ao trabalho de fazer pausar o andamento do enredo para fazer a breve e elaborada descrição de uma edificação na praia, um molhe¹¹⁶ – construído por mão humana –, que havia perto de onde estava Alcíone. É como se o narrador estivesse a render, por exemplo, a existência de um templo à beira-mar, como faz em várias instâncias no poema, e conforme encontra-se ilustrado no discurso do pastor Onetor a Peleu, na parte inicial da história:

*templa mari subsunt nec marmore claro nec auro,
sed trabibus densis lucoque umbrosa vetusto;
Nereides Nereusque tenent (hos navita ponti
edidit esse deos, dum retia litore siccat). (Met. 11.359–62)*

¹¹⁶ Estrutura grande, que serve de pier ou quebra-mar.

À beira-mar há um templo, resplandescente não pelo mármore ou pelo ouro, / mas feito de toras maciças e sombreado por um antigo bosque; / Nereu e as Nereides¹¹⁷ o têm em seu poder (um homem do mar me contou / serem deuses do mar, enquanto secava suas redes na praia).

É possível que o narrador deseje apenas delongar um pouco mais o entrecho, a fim de propiciar maior suspense ao evento final, a metamorfose de Alcíone; o que, contudo, não invalida outra suposição, explicitada a seguir.

Ovídio pode estar também dando a entender ser o prodígio relatado não obra da vontade divina, mas obra do próprio do poeta, ele mesmo – conforme declara no proêmio. É ele, enquanto narrador, quem está a relatar, ou melhor, criar a metamorfose – fazê-la acontecer –, por meio de seu próprio talento e arte, sem lançar mão do recurso ao poder divino: é ele que tem o poder, é ele o responsável pelo prodígio. É do *facta manu moles* – *facta manu* sendo detalhe aparentemente dispensável, que absolutamente não carecia de menção bem no ápice da narrativa –, que Alcíone se lança:

insilit huc, mirumque fuit potuisse; uolabat (11.731)
ela salta para cá, foi milagra que pudesse; ela voava

– ou seja, ela salta "para cá" ("cá", acepção dicionarizada para *huc*), para o território, o âmbito do poeta: é ele quem perpetrará o milagre, lhe dará asas e lhe ressuscitará o marido, trazendo-o do mundo dos mortos, o que nem Orfeu lograra perpetrar com seu canto. É ele agora que detem o poder que antes pertencera às Parcas: o poeta é o dono da história.

A metamorfose de Ceix, ao receber o afeto da mulher transformada em ave, é tratada da mesma maneira indefinida que a de Alcíone, comentada acima:

*senserit hoc Ceyx an uultum motibus undae
tollere sit uisus, populus dubitabat; at ille
senserat, et, tandem superis miserantibus, ambo
alite mutantur. [...] (Met. 11.739–42)*

Teria Ceix sentido, ou seu rosto parecera levantar / com o movimento das ondas, o povo se perguntava; mas ele / sentira sim e, enfim, por misericórdia dos deuses, ambos foram / transformados em ave.

¹¹⁷ Cf. Murphy: Psâmata, cujo filho Foco fora morto por Peleu (cf. v. 267), era uma Nereide ou ninfa do mar. Logo, era apropriado que o lobo, instrumento de sua vingança (v. 366) viesse da proximidade de seu templo.

O momento da transformação mais uma vez se perde na elaboração concisa do narrador, que, em vez de assumir responsabilidade pelo relato, apresenta duas possibilidades – aventadas pelo povo – para explicar a metamorfose ao leitor, ocorrida enquanto Ceix recebe os carinhos da mulher transformada: ele é visto a levantar o seu rosto a ela.

Primeiro o narrador dá a sugerir a possibilidade de que o falecido, dada a força da paixão existente entre o casal, teria de fato respondido aos afetos de Alcíone, dado que, redivivo, levanta seu rosto a ela. A esta, opõe outra interpretação, de que o erguer de seu rosto teria se dado pelo movimento das ondas, o que por sua vez, permite duas alternativas de interpretação ao leitor.

Uma é que o mar, personalizado no mito, teria atendido aos pedidos que lhe fizera o herói – *illius ante oculos ut agant sua corpora* (11.564) –, que teria murmurado o nome de Alcíone adentro das próprias águas – *nominat Alcyonem ipsisque immurmurat undis* (11.567): como se o mar oferecesse ao herói uma compensação pela maldade anterior. A outra interpretação é de que o corpo de Ceix teria sido transportado pelo movimento natural das águas, uma corrente marítima, por exemplo, um fenômeno absolutamente natural. E é isto o que o narrador está a sugerir no mito em questão: não ocorre a intervenção divina, ela se dá apenas ao nível das aparências – os deuses permanecem ausentes.

Ao relatar ao leitor o rumor ocasionado pelo evento, as impressões do povo, que fala de oitiva, o narrador está a indicar que, ao final, é a voz do povo o verdadeiro responsável pela consolidação do mito. Quando afirma ter Ceix sentido, "sim, de fato", não faz nada além de ratificar a conclusão a que chegara o povo em sua credence. O mesmo se dá quanto à afirmação de que, pela *misericordia* divina, ambos foram transformados em ave – o narrador está a desvelar ao leitor a verdadeira natureza do mito: é a voz da gente a responsável pela sua criação; é o povo que costuma delegar poder aos deuses para aquilo que não consegue explicar. E ao poeta cumpre captá-lo e registrá-lo, usando da sua própria arte.

Na passagem (11.359–62), reproduzida acima – a descrição do templo pertencente aos deuses marinhos feita pelo pastor mensageiro –, pode-se perceber um procedimento análogo da parte do narrador: fora um homem do mar quem relatara ao pastor que o templo pertencia a Nereu e às Nereides – o narrador mais uma vez deixa clara a postura do poeta, independente do poder outrora delegado à esfera do divino, a ratificar desta forma o que declara no proêmio do poema.

Ao final da história, o autor promove a reconciliação de todos os personagens, Ceix e Alcíone, ventos e ondas, em fechamento irenista, a *pax* a predominar claramente sobre a *ferocia* – sem ambiguidade alguma, em contraste com o que acontece na *Eneida*. Otis resume este momento como místico, em que as forças da natureza adquirem perfeita harmonia, quando a humanidade se encontra unificada à natureza – o estado "em um" mais uma vez valorizado, agora em nível abrangente –, em uma espécie de empatia cósmica, e sugere que a ideia encontra-se expressada com grande felicidade no diálogo *Halcyon* (acima p. 130), que julgamos propício reproduzir. Sócrates responde a Querefonte, acerca do alcíone:

ΣΩΚΡΑΤΗΣ

Οὐ μέγα· μεγάλην μέντοι διὰ τὴν φιλανδρίαν εἴληφε παρὰ θεῶν τιμὴν· ἐπὶ γὰρ τῇ τούτων νεοττίᾳ καὶ τὰς ἀλκυονίδας¹ προσαγορευομένης ἡμέρας ὁ κόσμος ἄγει κατὰ χειμῶνα μέσον διαφερούσας ταῖς εὐδαίαις, ὧν ἔστι καὶ ἡ τήμερον παντὸς μάλλον. οὐχ ὅρᾳς ὡς αἶθρια² μὲν τὰ ἄνωθεν, ἀκύμαντον δὲ καὶ γαλήνιον ἅπαν τὸ πέλαγος, ὅμοιον ὡς εἰπεῖν κατόπτρῳ;³

(in "Halcyon", Peripatético Leon)

SÓCRATES

Não grande; no entanto, grande honra ela recebeu dos deuses por causa de seu amor por seu marido. Pois, quando estes pássaros chocam seus ninhos, o cósmos desfruta dos dias chamados de *Halcyon*, notáveis por seu clima agradável a meio do inverno, sendo que hoje, particularmente, é um desses dias. Você não vê como está límpido o céu acima, e como todo o mar está sem ondas e calmo, quase como um espelho?

A tranquilidade do mar a espelhar a limpidez do céu e o amor entre os seres vivos, formando um todo harmônico, fechamento que resulta não apenas do final feliz resultante da metamorfose do casal, mas do equilíbrio geral propiciado pelo poeta ao planejar o ritmo alternado da narrativa, a variância entre os episódios do mito, cada um com o respectivo matiz genérico. A parte inicial, preparatória, em que o personagem de Ceix é delineado por suas ações, está disposta de modo a contrabalançar o fulcro do mito, em que predomina a personagem de Alcíone, caracterizada pela exuberância afetiva; a violência da tempestade e a comoção posterior de Alcíone têm como contrapartida a quietude da morada do Sono; o caráter insidioso do mar durante a tempestade, a sua generosidade no retorno de Ceix à praia; acima de tudo, a separação do par central, seguida do advento da *ferocia*, é contrabalançada pela reunião – re-união ("uni" – um) –, dois em um, seguida de mar calmo – *pax* –, abençoada pelas forças naturais em harmonia.

Assim, o tema da metamorfose predomina no mito em vários níveis. O significado da transformação final é de alcance cósmico – a hostilidade do homem e

da natureza é vencida pelo amor, a morte é transformada em vida nova e a desgraça humana é convertida em beneficência.

Segundo Bates, os últimos versos da narrativa revelam as preocupações de Alcíone transformadas em realidade, sua obsessão crônica com o mar transformada em completa imersão no ambiente marinho:

*...incubat Alcyone pendentibus aequore nidis.
tum via tuta maris; ventos custodit et arcet
Aeolus egressu praestatque nepotibus aequor. (Met. 11.746–48)*

Alcíone choca o ninho que flutua à tona d'água. /A vaga marinha então se aplaina; Éolo prende os ventos e / os impede de sair, e provê aos netos mar calmo.

A repetição de termos usados para o mar é também uma repetição da tendência anterior de Alcíone, mas neste trecho adquire um efeito de calma, adequado à tranquilidade do final da história (Bates 2004: 303) – cujas últimas palavras são "mar calmo" – *aequor*.

2.3 Considerações finais

Como todos os mitos analisados neste trabalho, é possível argumentar que o mito de Ceix também encerra uma dimensão programática. Para que se entenda sua importância nas *Metamorfoses*, é importante reiterar que o livro 11, no qual é narrado, constitui um livro de transição dentro do poema, uma *transitio* entre duas eras: tempo mítico e o tempo histórico. Como nas tessituras de Minerva e Aracne, a *transitio* entre estes tempos também é rendida por Ovídio de maneira inteligente e sutil, de modo que mal se perceba o que é mito do que é narrado como realidade histórica.

Após o episódio da morte de Orfeu – ainda no tempo mítico – e o episódio do rei Midas – tempo lendário mas também histórico (cf. p. 107) – o narrador relata a construção dos muros de Tróia por Laomedonte, no limiar da história. Em seguida, o narrador deixa de progredir, para relatar, retrocedendo ao tempo mítico, a união de Peleu com Tétis – cujo fruto futuro, Aquiles, haveria de protagonizar o primeiro acontecimento notadamente considerado como histórico pelos antigos: a guerra de Tróia. Antes, porém, o poeta narra a ida de Peleu a Tráquis e a história de Ceix: o mito, em Ovídio, representa a própria transição: é o mito da passagem. O mesmo mito, na versão hesiódica, tinha lugar indiscutivelmente no tempo mítico – o casal

recebe a punição implacável dos deuses pela presunção de comparar-se a eles (como as muitas histórias relatadas, *grosso modo*, no primeiro terço do poema). Nas *Metamorfoses*, o mito tem lugar em outro tempo. O narrador está em vias de retomar o tempo histórico no final do livro 11, com a morte de Éaco, irmão de Heitor e de Páris, antes da guerra. A partir do livro 12 o poeta começa, de fato, a trabalhar a história.

Voltemos ao mito em tela. O fulcro do mito – Ceix e Alcíone – está estruturado em 3 partes: aquela que se inicia com a separação do casal e aumenta em intensidade até tempestade e a morte de Ceix no naufrágio, o primeiro clímax; aquela da intensa tormenta emocional de Alcíone que cresce em intensidade até atingir o clímax final: o reconhecimento da morte do marido, seu próprio salto para a morte e a metamorfose. A separar as duas passagens está a parte central, em que é relatado o que ocorre na esfera divina. Esta parte, em que se destaca a passagem na morada do Sono, representa uma queda abrupta na curva da intensidade, ocasionando um sensível amortecimento da tensão. É como se o tempo na terra fosse suspenso, a dar uma pausa para que mortais, e leitores, respirem, enquanto o narrador se detem na ambiência aconchegante e diáfana das paragens sobrenaturais.

Conforme vimos, na parte inicial inicial do mito como um todo o herói, Ceix, rei de Tráquis, tem papel de destaque. A chegada de Peleu a seu reino, a história do irmão e da sobrinha (em que a desmedida punição divina pela presunção humana é narrada como o fora nos livros anteriores de *Metamorfoses*), o episódio do lobo, todos concorrem para caracterizar o personagem central como um herói diferenciado, adepto da *pietas* e de disposição pacífica, não guerreira, já nos moldes da épica helenística. Alcíone comparece de modo pontual neste preâmbulo, já caracterizada como componente pronunciadamente elegíaco.

Na parte principal do mito de que tratamos neste item (Ceix e Alcíone – ou melhor, a parte de Alcíone), o herói épico despede-se da esposa e parte em expedição naval – *topos* da épica tradicional – para consultar o oráculo de Apolo em Claros, pois teme ainda a punição divina. Alcíone, que rouba a cena a partir desse ponto, em discurso marcadamente elegíaco, revela toda sua ansiedade até desfalecer ao vê-lo partir; depois, retorna, abandonada, a seus aposentos.

O ponto que gostaria de defender aqui, é que o poeta constrói estes personagens como alegóricos, a representar os dois gêneros principais – o épico (o herói e sua nave) e o elegíaco (a amante abandonada), os quais mescla – aliado a, ora

elementos da tragédia, ora da sátira – para compor seu próprio *epos*.

Ovídio notabilizou-se na poesia elegíaca e sua matéria predileta sempre fora o Amor – foi o poeta responsável por elevar a elegia ao patamar da épica; com *Metamorfoses* adentra, de fato, o gênero épico, ao compor em hexâmetros – porém, o faz à sua maneira, compondo uma épica entretecida de fios de matizes diversos, principalmente o elegíaco. E Ovídio escolhe alocar o mito de Ceix bem na transição do tempo mítico ao histórico, de modo a ilustrar esta passagem no âmbito da poesia épica – da crença em um mundo regido pelos amores e pelas vinganças dos deuses (o tempo narrado *grosso modo*, no primeiro terço da obra), para a crença em um mundo intermediário, o mundo que admite heróis e heroínas (o terço central) e, por fim, para o mundo dos mortais, homens e mulheres entregues aos próprios recursos (o último terço da obra, a parte histórica¹¹⁸).

E é no início desta terça parte da obra, na transição entre tempos ilustrada no mito de Ceix, que se encontra registrado o estado de coisas – em sua origem – que viria conformar, no futuro, a própria visão de mundo do poeta. A concepção responsável por sua postura de poeta possuidor de engenho e arte próprios; por seu domínio pleno e consciente sobre o poema que compõe; e pelos poderes, na qualidade de poeta, que tem a seu dispor, de tecer destinos.

Alcíone adentra a história com seu discurso elegíaco e, a partir daí, passa a personagem principal do mito, usurpando o protagonismo que naturalmente seria do herói, herói por cujo nome o mito é conhecido. O viés passa a ser o feminino, característica importante do *epos* do período helenístico.

Assim que Ceix em sua nave deixa o porto, ocorre o jogo (comentado à p. 137) entre as perspectivas dos protagonistas, a simbolizar o quanto épica e elegia estão intimamente ligados no *epos* ovidiano: enquanto Ceix em sua nave, o componente épico, parte em jornada mar afora, Alcíone, componente elegíaco, se incumbe do papel da mulher abandonada, em elocução adequada. Na arriscada travessia, a nave – metáfora para o poema (ver pp. 58–60) que, inclusive, deixa o porto a acolher as brisas que chegavam, ou seja, a inspiração –, acaba por naufragar em meio à tempestade, rendida pelo poeta em passagem de elocução marcadamente – exageradamente até – épica. E trágica: o herói morre.

Apesar de que, tanto na versão hesiódica do mito, como na tempestade que

¹¹⁸ Conforme divisão feita por Crump (1931: 274) supracitada à p. 93.

Juno manda a Eneias na *Eneida*, o motivo ser sempre a vingança divina, não se pode dizer o mesmo acerca do episódio no mito de Ovídio. O poeta desconsidera a presunção do casal da versão mais antiga – sequer a menciona –, e apresenta a *pietas* como virtude saliente de ambos os protagonistas. A tempestade aqui é simplesmente acontecimento natural. E Ceix padece, épicamente, e morre – naufrago. Não escapa como Odisseu, ou como Eneias, mas morre como o homem comum que passou a ser o herói do *epos* de molde calimaquiano. O naufrágio da nave com o herói a bordo, desta maneira, poderia estar a representar o fim do gênero épica tradicional – a épica guerreira, na tradição homérica.

Ovídio aloca na parte central da história a passagem que transcorre na esfera dos divinos – sua função narrativa é neutralizar a violência da tempestade precedente e preparar o leitor para a comoção sofrida por Alcíone que se seguirá. Mas não se trata somente disto. Segundo Otis (2010: 258), a cena agradável, pictórica e sutilmente lúdica da morada do Sono contrasta com a situação de desespero de Alcíone de modo sugestivo: o poeta usa do âmbito agradável e fantasioso dos divinos e suas tramas para acentuar a crueldade e o amargor presentes na esfera humana, largada à própria sorte:

A justaposição de atmosferas e elocuições, a violência e destrutividade da tempestade mais a comoção da esposa abandonada, frente o cenário engenhosamente sutil da morada do Sono com a ação indiferente e desapressada dos deuses, destaca de maneira admirável a diferença entre as duas visões de mundo, duas concepções acerca da relação entre deuses e homens. Os deuses não pensam nos homens como os homens pensam neles. O justicamento divino, do tipo que ocorre em Virgílio é sugerido, mas apenas para ser revertido e negado (Otis 2010: 258).

Neste mito, a motivação para a série de ocorrências narradas não tem ligação com os deuses: ela é vaga, aleatória, simplesmente natural – apesar das crenças dos humanos.

Juno, a quem Alcíone é descrita a cultuar ardorosamente, é a própria imagem da indiferença: quer se livrar o quanto antes da mortal funesta. Delega a Íris a incumbência de pedir a Sono que solucione o problema. O deus, por sua vez, também se recusa a tratar diretamente da questão, e elege um sonho para fazê-lo. Ou seja, o contato entre deuses e mortais deixa de ser por meio de ações diretas e concretas, e passa a se dar por meio do sonho – nada mais vago e longínquo.

Alcíone surge, então, novamente como protagonista. Sua situação relativa aos deuses é exposta pelo narrador na fala de Morfeu, quando este – apenas sonho, falsa sombra do marido – revela a ela que Ceix morrerá, e que todas as suas preces de nada

havia adiantado: *nil opis, Alcyone, nobis tua vota tulerunt*. A passagem ilustra a nova condição do homem no mundo, que começa a ser percebida na transição dos tempos: ele está só. A atuação de Éolo, nula, indicando total indiferença em relação à própria filha, contribui para corroborar a interpretação; mesmo que no encerramento do mito lhes houvesse garantido bom tempo – ou não teria sido bem assim? O mesmo se pode dizer da atitude dúbia de Lúcifer, depois do naufrágio, quando entretece as faces de densas nuvens: tristeza ou mero fenômeno natural?

A intensidade da narrativa aumenta até o final, quando Alcíone revê o marido e se dá a "re-união": a metamorfose dos *dois em um* tipo de ave – o alcíone. Da mesma forma, para o poeta, *épica* e *elegia* não estão separados, mas se fundem no seu *epos* renovado: a metamorfose poética das *Metamorfoses* na qualidade de *epos*. Na primeira parte o herói naufraga e morre; na segunda, Alcíone, distante dele, padece igualmente e morre em vida. Mesmo separados, os dois estão juntos – duas vidas em uma – a atração mútua os levando a trilhar o mesmo caminho. E, ao final, se unem na metamorfose, metamorfose responsável também pelo *epos* ovidiano.

III. Texto original em latim

METAMORPHOSEON LIBER XI, vv. 194 - 748

<i>Vltus abit Tmolo liquidumque per aera uectus</i>	
<i>angustum citra pontum Nepheleidos Helles</i>	195
<i>Laomedonteis Latoius adstitit aruis.</i>	
<i>dextera Sigei, Rhoetei laeua profundi</i>	
<i>ara Panomphaeo uetus est sacrata Tonanti;</i>	
<i>inde nouae primum moliri moenia Troiae</i>	
<i>Laomedonta uidet susceptaque magna labore</i>	200
<i>crescere difficili nec opes exposcere paruas</i>	
<i>cumque tridentigero tumidi genitore profundi</i>	
<i>mortalem induitur formam Phrygiaeque tyranno</i>	
<i>aedificat muros pactus pro moenibus aurum.</i>	
<i>stabat opus: pretium rex infitiatur et addit,</i>	205
<i>perfidiae cumulum, falsis periuria uerbis.</i>	
<i>'non inpune feres' rector maris inquit, et omnes</i>	
<i>inclinauit aquas ad auarae litora Troiae</i>	
<i>inque freti formam terras conuertit opesque</i>	
<i>abstulit agricolis et fluctibus obruit agros.</i>	210
<i>poena neque haec satis est; regis quoque filia monstro</i>	

poscitur aequoreo, quam dura ad saxa reuinctam
 uindicat Alcides promissaque munera dictos
 poscit equos, tantique operis mercede negata
 bis periura capit superatae moenia Troiae. 215
 nec, pars militiae, Telamon sine honore recessit
 Hesioneque data potitur. nam coniuge Peleus
 clarus erat diua nec aui magis ille superbit
 nomine quam soceri, siquidem Iouis esse nepoti
 contigit haut uni, coniunx dea contigit uni. 220
 Namque senex Thetidi Proteus 'dea' dixerat 'undae,
 concipe; mater eris iuuenis, qui fortibus actis
 acta patris uincet maiorque uocabitur illo.'
 ergo, ne quidquam mundus Ioue maius haberet,
 quamuis haud tepidos sub pectore senserat ignes, 225
 Iuppiter aequoreae Thetidis conubia fugit
 in suaque Aeaciden succedere uota nepotem
 iussit et amplexus in uirginis ire marinae.
 Est sinus Haemoniae curuos falcatus in arcus.
 bracchia procurrunt ubi, si foret altior unda, 230
 portus erat; summis inductum est aequor harenis.
 litus habet solidum, quod nec uestigia seruet
 nec remoretur iter nec opertum pendeat alga.
 myrtea silua subest bicoloribus obsita bacis;
 est specus in medio (natura factus an arte, 235
 ambiguum, magis arte tamen), quo saepe uenire
 frenato delphine sedens, Theti, nuda solebas.
 illic te Peleus, ut somno uincta iacebas,
 occupat et, quoniam precibus temptata repugnas,
 uim parat innectens ambobus colla lacertis; 240
 quod nisi uenisses uariatis saepe figuris
 ad solitas artes, auso foret ille potitus.
 sed modo tu uolucris (uolucrum tamen ille tenebat),
 nunc grauis arbor eras (haerebat in arbore Peleus).
 tertia forma fuit maculosae tigridis; illa 245
 territus Aeacides a corpore bracchia soluit.
 isque deos pelagi uino super aequora fuso
 et pecoris fibris et fumo turis adorat,
 donec Carpathius medio de gurgite uates
 'Aeacide' dixit 'thalamis potiere petitis, 250
 tu modo, cum rigido sopita quiescet in antro,
 ignaram laqueis uincloque innecte tenaci.
 nec te decipiat centum mentita figuras,
 sed preme, quicquid erit, dum quod fuit ante reformat.'
 dixerat haec Proteus et condidit aequore uultum 255

*admisitque suos in uerba nouissima fluctus.
 pronus erat Titan inclinatoque tenebat
 Hesperium temone fretum, cum pulchra relicto
 Nereis ingreditur consueta cubilia ponto.
 uix bene uirgineos Peleus inuaserat artus; 260
 illa nouat formas, donec sua membra teneri
 sentit et in partes diuersas bracchia tendi.
 tum denum ingemuit, 'neque' ait 'sine numine uincis'
 exhibita estque Thetis. confessam amplectitur heros
 et potitur uotis ingentique inplet Achille. 265*

*Felix et nato, felix et coniuge Peleus,
 et cui, si demas iugulati crimina Phoci,
 omnia contigerant. fraterno sanguine sontem
 expulsumque domo patria Trachinia tellus
 accipit. hic regnum sine ui, sine caede gerebat 270
 Lucifero genitore satus patriumque nitorem
 ore ferens Ceyx, illo qui tempore maestus
 dissimilisque sui fratrem lugebat ademptum.
 quo postquam Aeacides fessus curaue uiaque
 uenit et intrauit paucis comitantibus urbem, 275
 quosque greges pecorum et quae secum armenta trahebat,
 haud procul a muris sub opaca ualle reliquit.
 copia cum facta est adeundi tecta tyranni,
 uelamenta manu praetendens supplice qui sit
 quoque satus memorat, tantum sua crimina celat 280
 mentiturque fugae causam; petit urbe uel agro
 se iuuat. hunc contra placido Trachinius ore
 talibus adloquitur: 'mediae quoque commoda plebi
 nostra patent, Peleu, nec inhospita regna tenemus.
 adicis huic animo momenta potentia, clarum 285
 nomen auumque Iouem; ne tempora perde precando;
 quod petis, omne feres tuaque haec pro parte uocato,
 qualiacumque uides. utinam meliora uideres!'
 et flebat. moueat tantos quae causa dolores
 Peleusque comitesque rogant, quibus ille profatur: 290*

*'Forsitan hanc uolucrum, rapto quae uiuit et omnes
 terret aues, semper pennas habuisse putetis;
 uir fuit et (tanta est animi constantia) iam tum
 acer erat belloque ferox ad uimque paratus
 nomine Daedalion, illo genitore creatus, 295
 qui uocat Auroram caeloque nouissimus exit.
 culta mihi pax est, pacis mihi cura tenendae
 coniugiiue fuit; fratri fera bella placebant.
 illius uirtus reges gentesque subegit,*

quae nunc Thisbaeas agitat mutata columbas. 300
 nata erat huic Chione, quae dotatissima forma
 mille procos habuit bis septem nubilis annis.
 forte reuertentes Phoebus Maiaque creatus,
 ille suis Delphis, hic uertice Cyllenaeo,
 uidere hanc pariter, pariter traxere calorem. 305
 spem Ueneris differt in tempora noctis Apollo;
 non fert ille moras uirgaque mouente soporem
 uirginis os tangit: tactu iacet illa potenti
 uimque dei patitur. nox caelum sparserat astris;
 Phoebus anum simulat praereptaque gaudia sumit. 310
 ut sua maturus compleuit tempora uenter,
 alipedis de stirpe dei uersuta propago
 nascitur Autolycus, furtum ingeniosus ad omne,
 candida de nigris et de candentibus atra
 qui facere adsuerat, patriae non degener artis; 315
 nascitur e Phoebo (namque est enixa gemellos)
 carmine uocali clarus citharaque Philammon.
 quid peperisse duos et dis placuisse duobus
 et forti genitore et progenitore nitenti
 esse satam prodest? an obest quoque gloria multis? 320
 obfuit huic certe, quae se praeferre Dianae
 sustinuit faciemque deae culpauit. at illi
 ira ferox mota est "factis" que "placebimus" inquit.
 nec mora, curuauit cornum neruoque sagittam
 inpulit et meritam traiecit harundine linguam. 325
 lingua tacet, nec uox temptataque uerba sequuntur,
 conantemque loqui cum sanguine uita reliquit.
 quam miser amplexans ego tum patriumque dolorem
 corde tuli fratrique pio solacia dixi;
 quae pater haut aliter quam cautes murmura ponti 330
 accipit et natam delamentatur ademptam.
 ut uero ardentem uidit, quater impetus illi
 in medios fuit ire rogos, quater inde repulsus
 concita membra fugae mandat similisque iuuenco
 spicula crabronum pressa ceruice gerenti, 335
 qua uia nulla, ruit. iam tum mihi currere uisus
 plus homine est, alasque pedes sumpsisse putares.
 effugit ergo omnes ueloxque cupidine leti
 uertice Parnasi potitur; miseratus Apollo,
 cum se Daedalion saxo misisset ab alto, 340
 fecit auem et subitis pendentem sustulit alis
 oraue adunca dedit, curuos dedit unguibus hamos,
 uirtutem antiquam, maiores corpore uires.

*et nunc accipiter, nulli satis aequus, in omnes
saeuit aues aliisque dolens fit causa dolendi.'* 345

*Quae dum Lucifero genitus miracula narrat
de consorte suo, cursu festinus anhelos
aduolat armenti custos Phoeus Onetor
et 'Peleu, Peleu! magnae tibi nuntius adsum
cladis' ait. quodcumque ferat, iubet edere Peleus;* 350
[pendet et ipse metu trepidi Trachinius oris.]

*ille refert: 'fessos ad litora curua iuuenos
adpuleram, medio cum Sol altissimus orbe
tantum respiceret, quantum superesse uideret;
parsque bouum fuluis genua inclinarat harenis* 355
*latarumque iacens campos spectabat aquarum,
pars gradibus tardis illuc errabat et illuc,
nant alii celsoque exstant super aequora collo.
templa mari subsunt nec marmore clara neque auro,
sed trabibus densis lucoque umbrosa uetusto;* 360
*Nereides Nereusque tenent (hos nauita templi
edidit esse deos, dum retia litore siccat).*

*iuncta palus huic est densis obsessa salictis,
quam restagnantis fecit maris unda paludem.
inde fragore graui strepitans loca proxima terret,* 365
*belua uasta lupus ulisque palustribus exit,
oblitus et spumis et crasso sanguine rictus
fulmineos, rubra suffusus lumina flamma.*

*qui quamquam saeuit pariter rabieque fameque,
acrior est rabie: neque enim ieiunia curat* 370
*caede bouum diramque famem finire, sed omne
uulnerat armentum sternitque hostiliter omne.
pars quoque de nobis funesto saucia morsu,
dum defensamus, leto est data; sanguine litus
undaque prima rubet demugitaeque paludes.* 375

*sed mora damnosa est, nec res dubitare remittit;
dum superest aliquid, cuncti coeamus et arma,
arma capessamus coniunctaque tela feramus'*

*Dixerat agrestis; nec Pelea damna mouebant,
sed memor admissi Nereida conligit orbam* 380
*damna sua inferias exstincto mittere Phoco.
induere arma uiros uiolentaque sumere tela
rex iubet Oetaeus, cum quis simul ipse parabat
ire; sed Alcyone coniunx excita tumultu
prosilit et, nondum totos ornata capillos,* 385
*disicit hos ipsos colloque infusa mariti,
mittat ut auxilium sine se, uerbisque precatur*

et lacrimis, animasque duas ut seruet in una.
Aeacides illi: 'pulchros, regina, piosque
pone metus; plena est promissi gratia uestri. 390
non placet arma mihi contra noua monstra moueri;
numen adorandum pelagi est.' erat ardua turris,
arce focus summa, fessis nota grata carinis.
ascendunt illuc stratosque in litore tauros
cum gemitu adspiciunt uastatoremque cruento 395
ore ferum, longos infectum sanguine uillos.
inde manus tendens in aperti litora ponti
caeruleam Peleus Psamathen ut finiat iram
orat, opemque ferat. nec uocibus illa rogantis
flectitur Aeacidae; Thetis hanc pro coniuge supplex 400
accepit ueniam. sed enim reuocatus ab acri
caede lupo perstat dulcedine sanguinis asper,
donec inhaerentem lacerae ceruice iuuencae
marmore mutauit. corpus praeterque colorem
omnia seruauit; lapidis color indicat illum 405
iam non esse lupum, iam non debere timeri.
nec tamen hac profugum consistere Pelea terra
fata sinunt; Magnetas adit uagus exul et illic
sumit ab Haemonio purgamina caedis Acasto.
Interea fratrisque sui fratremque secutis 410
anxia prodigiis turbatus pectora Ceyx,
consulat ut sacras, hominum oblectamina, sortes,
ad Clarium parat ire deum; nam templa profanus
inuia cum Phlegyis faciebat Delphica Phorbas.
consilii tamen ante sui, fidissima, certam 415
te facit, Alcyone; cui protinus intima frigus
ossa receperunt, buxoque simillimus ora
pallor obit, lacrimisque genae maduere profusis.
ter conata loqui, ter fletibus ora rigauit
singultuque pias interrumpente querellas 420
'quae mea culpa tuam,' dixit 'carissime, mentem
uertit? ubi est quae cura mei prior esse solebat?
iam potes Alcyone securus abesse relictam?
iam uia longa placet? iam sum tibi carior absens?
at, puto, per terras iter est, tantumque dolebo, 425
non etiam metuum, curaeque timore carebunt.
aequora me terrent et ponti tristis imago;
et laceras nuper tabulas in litore uidi
et saepe in tumultis sine corpore nomina legi.
neue tuum fallax animum fiducia tangat, 430
quod socer Hipponotes tibi sit, qui carcere fortes

contineat uentos et, cum uelit, aequora placet:
cum semel emissi tenuerunt aequora uenti,
nil illis uetitum est: incommendataque tellus
omnis et omne fretum est, caeli quoque nubila uexant 435
excutiuntque feris rutilos concursibus ignes.
quo magis hos noui (nam noui et saepe paterna
parua domo uidi), magis hos reor esse timendos.
quod tua si flecti precibus sententia nullis,
care, potest, coniunx, nimiumque es certus eundi, 440
me quoque tolle simul! certe iactabimur una,
nec nisi quae patiar metuum; pariterque feremus,
quidquid erit, pariter super aequora lata feremur.'
Talibus Aeolidis dictis lacrimisque mouetur
sidereus coniunx; neque enim minor ignis in ipso est. 445
sed neque propositos pelagi dimittere cursus
nec uult Alcyonen in partem adhibere pericli
multaque respondit timidum solantia pectus.
non tamen idcirco causam probat; addidit illis
hoc quoque lenimen, quo solo flexit amantem: 450
'longa quidem est nobis omnis mora, sed tibi iuro
per patrios ignes, si me modo fata remittant,
ante reuersurum, quam luna bis inpleat orbem.
' his ubi promissis spes est admota recursus,
protinus eductam naualibus aequore tingui 455
aptarique suis pinum iubet armamentis.
qua rursus uisa ueluti praesaga futuri,
horruit Alcyone lacrimasque emisit obortas
amplexusque dedit tristisque miserrima tandem
ore 'uale' dixit conlapsaque corpore toto est. 460
ast iuuenes, quaerente moras Ceyce, reducunt
ordinibus geminis ad fortia pectora remos
aequalique ictu scindunt freta. sustulit illa
umentes oculos stantemque in puppe recurua 465
concussaue manu dantem sibi signa maritum
prima uidet redditque notas; ubi terra recessit
longius atque oculi nequeunt cognoscere uultus,
dum licet insequitur fugientem lumine pinum;
haec quoque ut haud poterat spatium submota uideri,
uela tamen spectat summo fluitantia malo; 470
ut nec uela uidet, uacuum petit anxia lectum
seque toro ponit: renouat lectusque torusque
Alcyonae lacrimas et quae pars admonet absit.
Portibus exierant, et mouerat aura rudentes;
obuertit lateri pendentes nauita remos 475

*cornuaque in summa locat arbore totaque malo
 carbasa deducit uenientesque accipit auras.
 aut minus, aut certe medium non amplius aequor
 puppe secabatur, longeque erat utraque tellus,
 cum mare sub noctem tumidis albescere coepit 480
 fluctibus et praeceps spirare ualentius Eurus.
 'ardua iamdudum demittite cornua' rector
 clamat 'et antemnis totum subnectite uelum.'
 hic iubet: impediunt aduersae iussa procellae,
 nec sinit audiri uocem fragor aequoris ullam. 485
 sponte tamen properant alii subducere remos,
 pars munire latus, pars uentis uela negare;
 egerit hic fluctus aequorque refundit in aequor,
 hic rapit antemnas; quae dum sine lege geruntur,
 aspera crescit hiems, omnique e parte feroces 490
 bella gerunt uenti fretaque indignantia miscent.
 ipse pauet nec se, qui sit status, ipse fatetur
 scire ratis rector, nec quid iubeatue uetetue;
 tanta mali moles tantoque potentior arte est.
 quippe sonant clamore uiri, stridore rudentes, 495
 undarum incursu grauis unda, tonitribus aether.
 fluctibus erigitur caelumque aequare uidetur
 pontus et inductas aspergine tangere nubes;
 et modo, cum fuluas ex imo uertit harenas,
 concolor est illis, Stygia modo nigrior unda, 500
 sternitur interdum spumisque sonantibus albet.
 ipsa quoque his agitur uicibus Trachinia puppis
 et nunc sublimis ueluti de uertice montis
 despicere in ualles imumque Acheronta uidetur,
 nunc, ubi demissam curuum circumstetit aequor, 505
 suspicere inferno summum de gurgite caelum.
 saepe dat ingentem fluctu latus icta fragorem
 nec leuius pulsata sonat quam ferreus olim
 cum laceras aries ballistaue concutit arces;
 [utque solent sumptis incursu uiribus ire 510
 pectore in arma feri protentaque tela leones,
 sic, ubi se uentis admiserat unda coortis,
 ibat in alta ratis multoque erat altior illis.]
 iamque labant cunei, spoliataque tegmine cerae
 rima patet praebetque uiam letalibus undis. 515
 ecce cadunt largi resolutis nubibus imbres,
 inque fretum credas totum descendere caelum
 inque plagas caeli tumefactum ascendere pontum.
 uela madent nimbis, et cum caelestibus undis*

aequoreae miscentur aquae. caret ignibus aether, 520
 caecaque nox premitur tenebris hiemisque suisque.
 discutiunt tamen has praebentque micantia lumen
 fulmina; fulmineis ardescunt ignibus **imbres**/ignes.
 dat quoque iam saltus intra caua texta carinae
 fluctus; et ut miles, numero praestantior omni, 525
 cum saepe adsiluit defensae moenibus urbis,
 spe potitur tandem laudisque accensus amore
 inter mille uiros murum tamen occupat unus,
 sic ubi pulsarunt nouiens latera ardua fluctus,
 uastius insurgens decimae ruit impetus undae, 530
 nec prius absistit fessam oppugnare carinam
 quam uelut in captae descendat moenia nauis.
 pars igitur temptabat adhuc inuadere pinum,
 pars maris intus erat: trepidant haud setius omnes,
 quam solet urbs aliis murum fodientibus extra 535
 atque aliis murum trepidare tenentibus intus.
 Deficit ars animique cadunt totidemque uidentur,
 quot ueniunt fluctus, ruere atque inrumpere mortes.
 non tenet hic lacrimas, stupet hic, uocat ille beatos,
 funera quos maneant, hic uotis numen adorat 540
 bracchiaque ad caelum, quod non uidet, inrita tollens
 poscit opem; subeunt illi fraterque parensque,
 huic cum pignoribus domus et quodcunque relictum est.
 Alcyone Ceyca mouet, Ceycis in ore
 nulla nisi Alcyone est et, cum desideret unam, 545
 gaudet abesse tamen. patriae quoque uellet ad oras
 respicere inque domum supremos uertere uultus,
 uerum ubi sit nescit: tanta uertigine pontus
 feruet, et inducta piceis e nubibus umbra
 omne latet caelum, duplicataque noctis imago est. 550
 frangitur incursu nimborum turbinis arbor,
 frangitur et regimen, spoliisque animosa superstes
 unda uelut uictrix sinuataque despicit undas;
 nec leuius, quam si quis Atho Pindumue reuulsos
 sede sua totos in apertum euerterit aequor, 555
 praecipitata cadit pariterque et pondere et ictu
 mergit in ima ratem; cum qua pars magna uirorum
 gurgite pressa graui neque in aera reddita fato
 functa suo est. alii partes et membra carinae
 trunca tenent: tenet ipse manu, qua sceptrum solebat, 560
 fragmina nauigii Ceyx socerumque patremque
 inuocat (heu!) frustra. sed plurima nantis in ore est
 Alcyone coniunx: illam meminitque refertque,

*illius ante oculos ut agant sua corpora fluctus
 optat et exanimis manibus tumuletur amicis. 565
 dum natat, absentem, quotiens sinit hiscere fluctus,
 nominat Alcyonen ipsisque inmurmurat undis.
 ecce super medios fluctus niger arcus aquarum
 frangitur et rupta mersum caput obruit unda.
 Lucifer obscurus nec quem cognoscere posses 570
 illa luce fuit, quoniamque excedere caelo
 non licuit, densis textit sua nubibus ora.*

*Aeolis interea tantorum ignara malorum
 dinumerat noctes et iam, quas induat ille,
 festinat uestes, iam quas, ubi uenerit ille, 575
 ipsa gerat, reditusque sibi promittit inanes.
 omnibus illa quidem superis pia tura ferebat,
 ante tamen cunctos Iunonis templa colebat
 proque uiro, qui nullus erat, ueniebat ad aras
 utque foret sospes coniunx suus utque rediret 580
 optabat, nullamque sibi praeferret; at illi
 hoc de tot uotis poterat contingere solum.
 at dea non ultra pro functo morte rogari
 sustinet, utque manus funestas arceat aris,
 'Iri, meae' dixit 'fidissima nuntia uocis, 585
 uise soporiferam Somni uelociter aulam
 exstinctique iube Ceycis imagine mittat
 somnia ad Alcyonen ueros narrantia casus.'
 dixerat; induitur uelamina mille colorum
 Iris et arcuato caelum curuamine signans 590
 tecta petit iussi sub nube latentia regis.*

*Est prope Cimmerios longo spelunca recessu,
 mons cauus, ignaui domus et penetralia Somni,
 quo numquam radiis oriens mediusue cadensue
 Phoebus adire potest: nebulae caligine mixtae 595
 exhalantur humo dubiaeque crepuscula lucis.
 non uigil ales ibi cristati cantibus oris
 euocat Auroram, nec uoce silentia rumpunt
 sollicitiue canes canibusue sagacior anser;
 [non fera, non pecudes, non moti flamine rami 600
 humanaeue sonum reddunt conuicia linguae;]
 muta quies habitat. saxo tamen exit ab imo
 riuus aquae Lethes, per quem cum murmure labens
 inuitat somnos crepitantibus unda lapillis.
 ante fores antri fecunda papauera florent 605
 innumeraeque herbae, quarum de lacte soporem
 Nox legit et spargit per opacas umida terras.*

ianua ne uerso stridores cardine reddat,
 nulla domo tota est, custos in limine nullus.
 at medio torus est ebene sublimis in antro, 610
 plumeus, atricolor, pullo uelamine tectus,
 quo cubat ipse deus membris languore solutis.
 hunc circa passim uarias imitantia formas
 Somnia uana iacent totidem quot messis aristas,
 silua gerit frondes, eiectas litus harenas. 615
 Quo simul intrauit manibusque obstantia uirgo
 somnia dimouit, uestis fulgore reluxit
 sacra domus, tardaue deus grauitate iacentes
 uix oculos tollens iterumque iterumque relabens
 summaue percutiens nutanti pectora mento 620
 excussit tandem sibi se cubitoque leuatus,
 quid ueniat, (cognouit enim) scitatur, at illa:
 'Somne, quies rerum, placidissime, Somne, deorum,
 pax animi, quem cura fugit, qui corpora duris
 fessa ministeriis mulces reparasque labori, 625
 somnia quae ueras aequent imitamine formas,
 Herculeae Trachinae iube sub imagine regis
 Alcyonen adeant simulacraque naufraga fingant.
 imperat hoc Iuno.' postquam mandata peregit,
 Iris abit: neque enim ulterius tolerare soporis 630
 uim poterat, labique ut somnum sensit in artus,
 effugit et remeat per quos modo uenerat arcus.
 At pater e populo natorum mille suorum
 excitat artificem simulatoremque figurae
 Morpheae. non illo quisquam sollertius alter 635
 exprimit incessus uultumque sonumque loquendi;
 adicit et uestes et consuetissima cuique
 uerba; sed hic solos homines imitatur, at alter
 fit fera, fit uolucris, fit longo corpore serpens;
 hunc Icelon superi, mortale Phobetora uulgus 640
 nominat. est etiam diuersae tertius artis
 Phantasos; ille in humum saxumque undamque trabemque,
 quaeque uacant anima, fallaciter omnia transit.
 regibus hi ducibusque suos ostendere uultus
 nocte solent, populos alii plebemque pererrant. 645
 praeterit hos senior cunctisque e fratribus unum
 Morpheae, qui peragat Thaumantidos edita, Somnus
 eligit et rursus molli languore solutus
 deposuitque caput stratoque recondidit alto.
 Ille uolat nullos strepitus facientibus alis 650
 per tenebras intraque morae breue tempus in urbem

*peruenit Haemoniam, positisque e corpore pennis
in faciem Ceycis abit sumptaque figura
luridus, exanimi similis, sine uestibus ullis
coniugis ante torum miserae stetit: uda uidetur 655
barba uiri, madidisque grauis fluere unda capillis.
tum lecto incumbens, fletu super ora profuso,
haec ait: 'agnoscis Ceyca, miserrima coniunx?
an mea mutata est facies nece? respice: nosces
inueniesque tuo pro coniuge coniugis umbram. 660
nil opis, Alcyone, nobis tua uota tulerunt:
occidimus. falso tibi me promittere noli.
nubilus Aegaeo deprendit in aequore nauem
Auster et ingenti iactatam flamine soluit,
oraeque nostra tuum frustra clamantia nomen 665
inplerunt fluctus. non haec tibi nuntiat auctor
ambiguus, non ista uagis rumoribus audis;
ipse ego fata tibi praesens mea naufragus edo.
surge, age, da lacrimas lugubriaque indue nec me
indeploratum sub inania Tartara mitte!' 670
adicit his uocem Morpheus, quam coniugis illa
crederet esse sui; fletus quoque fundere ueros
uisus erat, gestumque manus Ceycis habebat.*

*Ingemit Alcyone; lacrimans, motatque lacertos
per somnum corpusque petens amplexitur auras 675
exclamatque: 'mane! quo te rapis? ibimus una.'
uoce sua specieque uiri turbata soporem
excutit et primo si sit circumspicit illic
qui modo uisus erat; nam moti uoce ministri
intulerant lumen. postquam non inuenit usquam, 680
percutit ora manu laniatque a pectore uestes
pectoraque ipsa ferit; nec crines soluere curat:
scindit et altrici quae luctus causa roganti
'nulla est Alcyone, nulla est' ait; 'occidit una
cum Ceyce suo. solantia tollite uerba; 685
naufragus interiit. uidi agnouique manusque
ad discedentem cupiens retinere tetendi.
umbra fuit, sed et umbra tamen manifesta uirique,
uera mei. non ille quidem, si quaeris, habebat
adsuetos uultus nec quo prius, ore nitebat; 690
pallentem nudumque et adhuc umentem capillo
infelix uidi. stetit hoc miserabilis ipso,
ecce loco' (et quaerit, uestigia siqua supersint.)
'hoc erat, hoc, animo quod diuinante timebam,
et ne me fugiens uentos sequerere rogabam. 695*

*at certe uellem, quoniam periturus abibas,
 me quoque duxisses tecum! fuit utile tecum
 ire mihi; neque enim de uitae tempore quidquam
 non simul egissem, nec mors discreta fuisset.
 nunc absens perii, iactor quoque fluctibus absens, 700
 et sine me me pontus habet. crudelior ipso
 sit mihi mens pelago, si uitam ducere nitar
 longius et tanto pugnem superesse dolori;
 sed neque pugnabo nec te, miserande, relinquam,
 et tibi nunc saltem ueniam comes, inque sepulcro 705
 si non urna, tamen iunget nos littera: si non
 ossibus ossa meis, at nomen nomine tangam.'
 plura dolor prohibet, uerboque interuenit omni
 plangor et attonito gemitus a corde trahuntur.
 Mane erat. egreditur tectis ad litus et illum 710
 maesta locum repetit, de quo spectarat euntem;
 dumque moratur ibi dumque 'hic retinacula soluit,
 hoc mihi discedens dedit oscula litore' dicit
 dumque notata locis reminiscitur acta fretumque
 prospicit, in liquida spatio distante tuetur 715
 nescioquid quasi corpus aqua, primoque quid illud
 esset, erat dubium; postquam paulum adpulit unda,
 et, quamuis aberat, corpus tamen esse liquebat,
 qui foret ignorans, quia naufragus, omine mota est
 et, tamquam ignoto lacrimam daret, 'heu! miser,' inquit 720
 'quisquis es, et si qua est coniunx tibi!' fluctibus actum
 fit propius corpus; quod quo magis illa tuetur,
 hoc minus et minus est mentis, sua, iamque propinquae
 admotum terrae, iam quod cognoscere posset,
 cernit: erat coniunx! 'ille est!' exclamat et una 725
 ora, comas, uestem lacerat tendensque tremantes
 ad Ceyca manus 'sic, o carissime coniunx,
 sic ad me, miserande, redis?' ait. adiacet undis
 facta manu moles, quae primas aequoris iras
 frangit et incursus quae praedelassat aquarum. 730
 insilit huc, mirumque fuit potuisse; uolabat
 percutiensque leuem modo natis aera pennis
 stringebat summas ales miserabilis undas;
 dumque uolat, maesto similem plenumque querellae
 ora dedere sonum tenui crepitantia rostro. 735
 ut uero tetigit mutum et sine sanguine corpus,
 dilectos artus amplexa recentibus alis
 frigida nequiquam duro dedit oscula rostro.
 senserit hoc Ceyx an uultum motibus undae*

tollere sit uisus, populus dubitabat; at ille 740
senserat, et, tandem superis miserantibus, ambo
alite mutantur; fatis obnoxius isdem
tunc quoque mansit amor, nec coniugiale solutum est
foedus in alitibus; coeunt fiuntque parentes,
perque dies placidos hiberno tempore septem 745
incubat Alcyone pendentibus aequore nidis.
tunc iacet unda maris; uentos custodit et arcet
Aeolus egressu praestatque nepotibus aequor.

IV. Tradução em prosa (linha a linha)

PARTE INICIAL

PELEU NA CORTE DE CEIX (266–90)

Feliz, tanto por seu filho como por sua mulher, era Peleu¹¹⁹, 266
a quem, se descontares os crimes do jugulado Foco¹²⁰,
tudo era concedido. Culpado pela morte do irmão
e expulso do lar paterno, a terra de Tráquis
o acolheu. Ceix, filho de Lúcifer, trazia 270
o brilho do pai no semblante¹²¹, e governava o reino sem uso da força,
sem mortandade. Ele, naquele tempo, andava triste
e diferente de si mesmo; chorava o irmão que lhe fora levado.¹²²
Depois que o filho de Éaco, fatigado pelas preocupações e viagem,
chegara, e adentrara a cidade com poucos acompanhantes, 275
deixou quantas greis de ovelhas e bois que trazia consigo
não longe dos muros, ao fundo de um vale sombrio.
Quando lhe foi dada permissão de adentrar a casa do soberano,
com mão súplice, a estender ramos de oliveira envoltos em lã, recorda-lhe

¹¹⁹ Pois Peleu, pai de Aquiles, era famoso por sua esposa divina e não sentia mais orgulho pelo nome de seu avô do que pelo nome de seu sogro – Proteu –, uma vez que acontecera a mais de um, ser neto de Júpiter, mas a um, somente um, desposar uma deusa (*Met.* 11. 217–20).

¹²⁰ Segundo Murphy, Ovídio usa a exceção como um artifício de ligação: Peleu era feliz em tudo, exceto quanto à morte de seu irmão Foco, mas é justamente isto que o traz a Traquine (Murphy: p. 58).

¹²¹ Vide *Met.* 2.722–3: *quanto splendidior quam cetera sidera fulget / Lucifer*. O termo *nitorem* também sugere que Ceix era bem apessoado e aparentava juventude.

¹²² Voz passiva a denotar ação divina.

quem era e a sua filiação – apenas seus delitos esconde, 280
e mente acerca da causa da fuga –, e pede que, fosse na cidade ou no campo,
ele o ajude. Em resposta, o rei traquínio profere-lhe
graciosamente tais dizeres: "Nossos bens, Peleu,
estão disponíveis mesmo à gente comum, não mantemos um reino pouco hospitaleiro.
A esta nossa disposição, somas elementos de peso: tens um 285
nome ilustre e Júpiter por avô. Não percas tempo com pedidos;
terás tudo o que pedes, clama para ti tua parte,
seja lá o que vires. Quem dera viesses algo ainda melhor!"
E pôs-se a chorar. Peleu e seus acompanhantes indagam
o que motiva tantas dores, a eles ele confessa: 290

2. CEIX NARRA A HISTÓRIA DE DEDALIÃO E QUIONE (291–345)

"Talvez este pássaro, que vive de rapina e todas
as aves aterroriza, julgueis ter sempre possuído asas;
Já foi homem e – tamanha é a constância do caráter –, já então
era atroz, furioso na guerra e afeito à violência;
seu nome era Dedalião, tendo nascido daquele pai 295
que evoca a Aurora e por último deixa o céu.
Sempre cultivei a paz, meus cuidados sempre foram preservar a paz e o
meu casamento; a meu irmão agradavam as guerras cruéis.
Sua bravura subjugou reis e povos;
esta, hoje transformada, persegue as pombas de Tisbe. 300
Nascera dele Quíone, dotadíssima de beleza
que, à idade nubente de quatorze anos, contou milhares de pretendentes.
Certa vez retornavam Febo e o filho de Maia,
o primeiro de sua Delfos, o outro do alto do Monte Cileno;
ambos a viram ao mesmo tempo, ao mesmo tempo a chama os tomou. 305
Apolo posterga até a noite a expectativa do amor;
o outro não tolera a demora e, com a virga que induz ao sono,
o rosto da virgem toca: ao toque poderoso ela se prostra
e sofre a violência do deus. A noite coalhara o céu de estrelas;
Febo, então, simula ser uma anciã e toma os prazeres premeditados. 310
Quando o ventre maduro completara o devido tempo,

da estirpe do deus de pés alados nasce a cria arдилosa,
Autólico¹²³, talentoso para todo furto,
acostumado a fazer branco do negro e
do brilho escuridão¹²⁴, que não desmerecia o engenho do pai¹²⁵; 315
Nasce de Febo (pois ela gêmeos dera à luz)¹²⁶,
famoso pelo cantar da voz e pela cítara, Filámon¹²⁷.
Que proveito tiraste, por ter dado à luz dois filhos e agradado a dois deuses,
e ter nascido de um pai valente e de
um avô brilhante? Ou a glória prejudica, de fato, a muitos? 320
A ela com certeza prejudicou, que a Diana preferir-se
sustentou e a aparência da deusa depreciou. Pois a esta,
tomou uma ira feroz, e retrucou: "Com nossos feitos, então, agradaremos"¹²⁸.
Sem demora retesou o arco, com a corda propeliu
a seta e transpassou com o caniço a língua que bem o merecera. 325
A língua cala, não segue voz ou ensaio de palavra,
e ao tentar falar, a vida, com o sangue, a abandonou.
Quão desolado fiquei então, abraçando-a¹²⁹, e a dor paterna
carreguei no coração, e palavras de consolo a meu pio irmão disse,
que o pai ouve, não diversamente de como o rochedo ouve os murmúrios 330
do mar, e chora a filha que lhe fora tomada.¹³⁰
Mas quando a viu ardendo, por muitas vezes teve o ímpeto
de correr ao meio da pira, de onde, muitas¹³¹ vezes repelido,

¹²³ Griffin, p. 153: A arte de roubar de Autólico está registrada na *Iliada* (*Il.* 10, 266-68). Hermes, que se fez seu amigo e ensinou as manhas do roubo e da mentira na *Odisseia* (*Od.* 19, 394-7), não é descrito como seu pai.

¹²⁴ Hill: Ovídio usa muito do poliptoto; aqui, entretanto, onde se esperaria dois, o poeta opta em vez disso por variar o vocabulário, talvez um modo de indicar a maestria nos truques de Autólico. Contudo, ao passo que *candida* e *candentibus* são cognatos, "branco" e "brilho" apenas contém aliteração.

¹²⁵ Hermes era famoso pela manha de roubar (v. *Hinos Hom.* 4 passim) e a tradição familiar se manteve com o neto de Autólico, Odisseu.

¹²⁶ Griffin, p. 154: Ovídio usa de orações parentéticas para afetar que passa a informação de maneira casual, não estudada.

¹²⁷ Cada meio-irmão sai a seu respectivo pai.

¹²⁸ Entenda-se a ironia: "Se não com nossas (minhas) formas, com nossos (meus) feitos agradaremos (agradarei)".

¹²⁹ Anderson defende: *quam miser (o pietas!) ego tum* – em lugar de *amplexans*. V. Griffin, p. 156.

[sensato]

¹³⁰ Como no verso 273, *ademptam* sugere a ação divina.

se entrega à fuga desabalada e, como um bezerro
 de pescoço abaixado a levar ferroadas de marimbondos, 335
 desembestado foge. Já, então, pareceu-me correr
 mais do que era humano – julgarias que seus pés tivessem asas¹³².
 Assim, escapa de todos e, veloz em seu desejo de morte,
 alcança o cume do Parnaso; Apolo compadecido,
 que Dedalião se atirara da alta escharpa, 340
 transformou-o em ave e o susteve pendente por súbitas asas;
 deu-lhe um bico adunco, garras curvas no lugar das unhas,
 a bravura antiga e, ao corpo, maiores forças¹³³.
 E agora é falcão, a ninguém muito afável, a todas
 as aves afligindo e, porque sofre, torna-se aos outros motivo de sofrimento.¹³⁴ 345

3. O LOBO ATACA O GADO DE PELEU (346–409)

Enquanto o filho de Lúcifer narrava tais milagres
 acerca do irmão, em corrida veloz e arfando,
 voa o focu Onetor, guardião do rebanho,
 e clama "Peleu, Peleu! aqui venho, mensageiro de enorme
 desgraça".¹³⁵ Peleu ordena-lhe que fale qualquer que fosse a notícia; 350
 (o próprio traquínio, a boca a tremer de medo, também estava em suspense).
 Onetor responde: "As reses cansadas eu levava à enseada sinuosa,
 quando o Sol, altíssimo, a meio trajeto,
 tanto para trás avistava quanto o que lhe restava do trajeto via;
 alguns dos bois se ajoelhavam nas fulvas areias 355
 e, deitados, observavam os equóreos campos;
 alguns vagavam a passos tardos para cá e para lá,
 outros nadavam e, de pescoço erguido, elevavam-se acima das águas.
 À beira-mar há um templo, resplandescente não pelo mármore ou pelo ouro,

¹³¹ Griffin, p. 157: *quater* não deve ser tomado literalmente: significa simplesmente, "muitas vezes".

¹³² O discurso narrativo de Ceix tem as características do ovidiano ao reportar as próprias impressões – indicando assim ter sido testemunha da metamorfose – e fazer apóstrofe ao leitor.

¹³³ Cf. Hill, Ovídio apreciava que a metamorfose revelasse uma verdade subjacente; já preparara o leitor no verso 293.

¹³⁴ Cf. Murphy, Ovídio, em estilo retórico, costuma terminar uma história com um verso de encerramento sedutor e retumbante.

¹³⁵ Cf. Murphy, convém notar como '*cladis*' (desgraça) é mantida em suspense pelo enjambement.

mas feito de toras maciças e sombreado por um antigo bosque; 360
 Nereu e as Nereides¹³⁶ o têm em seu poder (um homem do mar me contou
 serem deuses do mar, enquanto secava suas redes na praia).
 Rente há um pântano, tomado por densos salgueiros,
 formado das poças do mar estagnado.
 Dali, a ressoar com estrondoso rugido, aterroriza os arredores 365
 uma besta enorme, um lobo, a sair da vegetação palustre,
 a arcada recoberta de espuma e sangue espesso,
 os olhos fulmíneos encharcados de flama rubra.
 Embora enraivecido ao mesmo tempo de fúria e fome,
 estava mais selvagem pela fúria: pois não cuidava de pôr fim à carência 370
 e à fome atroz com a morte dos bois, mas todo
 o rebanho lacerava, e abatia com hostilidade o rebanho todo.
 Também alguns de nós, feridos por sua letal mordedura,
 enquanto os defendíamos, ficaram entregues à morte; de sangue a praia
 e a margem do mar se avermelharam, bem como o palude mugente. 375
 Mas a delonga é danosa e a situação não permite hesitar;
 enquanto ainda resta alguma coisa, unamo-nos todos e vamos às armas,
 armas e lanças, portemos e levemos!¹³⁷.

Assim falara o camponês; as perdas não abalaram Peleu
 mas, lembrado de seu crime, inferiu que a Nereide, que perdera o filho, 380
 lhe mandava o desastre como oferenda fúnebres pelo falecido Foco.
 O rei do Eta¹³⁸ ordena que seus homens – com quem, de pronto,
 ele próprio se preparava para ir –, portassem os escudos e empunhassem
 as agressivas armas de ataque; mas Alcíone, sua esposa, perturbada pelo tumulto,
 levanta-se de salto e, cabelos ainda em desalinho, 385
 descabela-os e, colada ao pescoço do marido,

¹³⁶ Cf. Murphy: Psâmata, cujo filho Foco fora morto por Peleu (cf. v. 267) era uma Nereide ou ninfa do mar. Logo, era apropriado que o lobo, instrumento de sua vingança (v. 366), viesse das proximidades de seu templo.

¹³⁷ Cf. Griffin, referindo *arma* e *tela*: Uma antítese entre *arma* (armas defensivas) e *tela* (armas ofensivas) é encontrada em Ênio (Jocelyn 1967, fr. LXII). O sentido pode ser preservada aqui e no verso 382, se entendermos *arma* como armas defensivas/escudos e *tela* como armas defensivas, ou seja, dardos e lanças.

¹³⁸ A relação de Ceix com o Monte Eta se dá por meio de seu pai: havia ali um culto à Estrela da Tarde, pelos habitantes da Lócrida; o elo entre o deus Héspero e a montanha parece ter sido um *topos* da poesia alexandrina (Griffin, 1997, p. 169).

suplica com palavras e lágrimas que mandasse ajuda, mas não fosse junto,
que preservasse duas vidas em uma.

O filho de Éaco diz-lhe: "Ó rainha, afastai os nobres e pios
temores; sou extremamente grato por vossa promessa, 390
mas não me agrada pegar em armas contra monstros desconhecidos;
devemos, isso sim, cultuar a divindade do mar."¹³⁹ Havia uma torre alta
no topo do morro, uma tocha luminosa, lugar aprazível a naves combalidas.
Sobem até lá e, com clamor, avistam os touros estirados
na praia e o seu cruento devastador, 395
o focinho sanguinolento, os longos pelos ensanguentados.

Então, estendendo as mãos à beira do mar aberto,
Peleu roga à Psâmata cerúlea que ponha fim a sua ira
e que lhe mande auxílio. A Nereide não se comove
com as súplicas do eácida; Tétis, no entanto, súplice pelo marido, 400
obtem o seu perdão. Embora banido da selvagem
carnificina, o lobo persiste, violento, dada a doçura do sangue,
até que, ao morder o pescoço de uma vaca dilacerada,
Psâmata o transformou em mármore. O corpo, e tudo exceto a cor,
preservou – a cor da pedra a indicar que 405
não era mais lobo, não precisava mais ser temido.

No entanto, os fados não permitem ao prófugo Peleu
permanecer nesta terra; ele vaga exilado aos magnésios e lá
consegue a purgação por parte do hemônio Acasto, pelo seu crime de homicídio.

PARTE PRINCIPAL

A PARTIDA DE CEIX (410–474)

Entrementes, o peito perturbado pelos prodígios 410
ocorridos ao irmão, e outros que se seguiram, Ceix,
para consultar os oráculos sagrados, regalo dos homens,
prepara para dirigir-se ao deus em Claros¹⁴⁰, pois os templos de Delfos

¹³⁹ Psamate.

¹⁴⁰ Oráculo e bosque de Apolo, pertencente a Cólofon, cidade da Jônia na Ásia Menor.

o profano Forbes, com os flégios, tornara inviáveis.
 Antes, no entanto, fidelíssima Alcíone, ele te faz ciente 415
 de sua decisão; a quem, de imediato, um frio no cerne os ossos
 percorre, e palidez muito semelhante à do buxeiro¹⁴¹
 o semblante envolve e as maçãs se banham de lágrimas profusas.
 Três vezes ela tentou falar, três¹⁴² vezes regou de prantos o rosto
 e, com soluços a quebrar as pias queixas, 420
 “Que culpa¹⁴³ minha”, disse, “caríssimo, tua disposição
 verga? Onde está aquele cuidado comigo que vinha sempre em primeiro lugar?
 Já podes, indiferente, deixar-me abandonada?
 Já lhe agrada longa viagem? Já te sou mais cara ausente?
 Mas, penso, o caminho é por terra, e sofrerei bastante, 425
 mas no entanto não temerei, meus desvelos carecerão do medo.
 A vasta superfície plana e o aspecto¹⁴⁴ triste do mar me aterrorizam:
 há pouco vi tábuas destroçadas na praia,
 e também muitas vezes li nomes em túmulos sem corpo¹⁴⁵.
 Que tua alma não se tome da confiança falaz 430
 por ser teu sogro Hipótades¹⁴⁶ que em cárcere os
 ventos poderosos contém e, quando quer, os mares aplaca.
 Uma vez que os ventos lançados tomem os mares,
 nada lhes é vedado: expostos ficam a terra
 toda e todo o mar, e fustigam também as nuvens do céu 435
 e expelem rubras faíscas dos choques selvagens¹⁴⁷.
 Quanto mais os conheci (pois os conheci, de fato, muitas vezes em casa de meu pai,
 de pequena, eu os vi), mais julgo que devam ser temidos.
 Mas, se súplica alguma pode mudar tua decisão,

¹⁴¹ Árvore do gênero *Buxus*, de madeira clara, amarelada.

¹⁴² *Ter...ter* é fórmula característica da poesia épica, presente em Hom. *Od.* 11.207–8; Ap. Rh. 3.654; 4.75; Virg. *En.* 690–1.

¹⁴³ A menção à culpa, neste contexto, também está associada à infidelidade, como na poesia elegíaca.

¹⁴⁴ *Tristis imago* é expressão virgiliana (*En.*, 6.695); “aspecto” ou “aparência”, são melhores traduções que “imagem” (Griffin 1997: *s. u.*).

¹⁴⁵ Os cenotáfios, túmulos vazios erguidos em memória daqueles que morriam no mar.

¹⁴⁶ Éolo, rei dos ventos.

¹⁴⁷ A crença antiga de que o relâmpago resultava de colisão entre nuvens (Griffin 1997: 190).

caro esposo, e estás tão decidido a ir, 440
leva-me também junto! Decerto, como um só, seremos arremessados,
e não temerei, exceto o que houver de sofrer, e a par enfrentaremos
seja o que for, a par transporemos a vastidão do pélago".

Com tais dizeres e lágrimas da eólida se comove
o marido estelar, pois nele não arde menor chama; 445
porém, não quer desistir do projeto da jornada por mar,
nem que Alcíone compartilhe do perigo,
e àquela alma temerosa oferece muitos consolos.

No entanto, nem assim faz valer sua causa; acrescentou então, àqueles,
mais este lenitivo, com o qual – só ele – convenceu a mulher que o amava: 450

“Longa, de fato, é para nós qualquer demora, mas te juro
pelo brilho de meu pai que, contanto que os fados me retornem,
estarei de volta antes que a lua duas vezes perfaça seu trajeto”.

Quando, com estas promessas, a esperança de seu retorno é inspirada,
de imediato ordena que a nave seja conduzida do estaleiro, mergulhada n’água 455
e armada de seus equipamentos;

Por presenciar mais uma vez esses procedimentos, como se pressaga do futuro,
Alcíone se horrorizou e, vertendo as lágrimas que lhe afluíam,
abraçou-o e, misérrima, enfim,

de semblante sombrio disse "adeus", e desfaleceu de todo. 460

Mas, embora Ceix buscasse delongas, os jovens reconduzem,
em fileiras gêmeas¹⁴⁸, os remos contra seus torsos fortes,

e a impulsos regulares cortam as águas. Levantou
os olhos marejados e, de pé na popa recurva,
e com a mão agitada a mandar os primeiros acenos, 465

vê o marido; retorna os gestos; quando a terra regride
para mais longe e os olhos não mais discernem seu vulto,
enquanto possível, segue com o olhar a barca fugitiva;
quando esta também, afastada pela distância, não podia mais ser vista,
ainda assim observa as velas a ondular do mastro principal; 470

¹⁴⁸ A nave era uma birreme, com duas ordens de remo de cada lado.

quando nem mais as velas vê, busca angustiada a alcova vazia
e se põe ao leito: e alcova e leito suas lágrimas
renovam e recordam-na da parte ausente.

A TEMPESTADE (474–572)

Haviam deixado o porto e uma aragem balançava o cordame;
o nauta¹⁴⁹ volve os remos, de modo que pendam na lateral, 475
e arvora ao topo do mastro as pontas da verga, e do mastro
as velas todas desfralda e acolhe as brisas que vêm chegando.
A menos da metade, com certeza não mais, do trajeto marítimo,
o barco singrava, e longe estava de qualquer terra
quando, ao entardecer, o mar começa a esbranquiçar-se de ondas 480
túmidas e o Euro¹⁵⁰ a precipitar-se mais rijo.
“Arriar a verga! Já!” brada o comandante,
“Ferrar às vergas todo o velame!” ordena.
As rajadas de vento contrárias inibem suas ordens
e o fragor das águas não consente ouvir-se voz alguma: 485
espontaneamente, no entanto, uns correm a recolher os remos,
uns a vedar os flancos¹⁵¹, outros negam vela aos ventos;
este lança fora as ondas e devolve água ao mar,
este retrai as antenas; enquanto, confusos, cuidam das tarefas,
recrudesce a tempestade e, de toda parte, ventos 490
belígeros guerreiam e agastam as águas indignadas.
O próprio comandante se apavora, o próprio confessa não saber qual seja
a situação, nem o que ordenar ou fazer –
tamanha é a grandeza do mal e tão mais potente que a sua arte.
Como soam o clamor dos homens, o estridor as cordas, 495
o impacto da onda carregada de outras ondas, as trovoadas no espaço!
O mar é erguido pelos vagalhões e parece alcançar o céu
recobrando de borrifos as nuvens atingidas;

¹⁴⁹ *nauta*, segundo Nisbet-Hubbard (1970: 332), não significava um marinheiro fisicamente capacitado para a atividade, mas, neste caso, um navegador aventureiro.

¹⁵⁰ Euro é o nome grego para o vento denominado Volturno pelos latinos, que soprava de sudeste e portanto soprava contra o sentido do trajeto.

¹⁵¹ Vedar as aberturas laterais por onde os remos se projetam.

ora, quando varre do fundo as areias fulvas, a água
fica da cor delas, ora, mais negra que o Estige, 500
por vezes se espraia e, de espumas ciciantes, alveja.
A própria barca de Tráquis também é tripudiada pelas alternâncias
e ora, como se do cume de sublime montanha,
parece sobreolhar os vales do Aqueronte,
ora descendida, circundada pelo mar em torvelinho, 505
parece olhar dos baixios do vórtice às alturas do céu.
A nave, golpeada no bordo pela onda, repetidas vezes produz enorme estrondo,
e não retumba menos que o aríete ou a férrea balista
quando por vezes martelam abaladas fortalezas.
Tal como costumam os leões selvagens no ataque, com as máximas forças, 510
investir de peito contra as armas e lanças em riste,
assim, quando a onda se entregava aos ventos sublevados
ia às alturas, a nave ia mais alto ainda.
Já afrouxam as respigas e, espoliada da capa de betume,
a fenda cede e dá passagem às águas letais. 515
Eis que das nuvens desatadas as chuvas caem à larga,
e ao mar, crerias, descer todo o céu,
e às plagas do céu ascender o mar entumecido.
As velas encharcam-se das nuvens e às ondas dos céus se mesclam
as águas do mar; o éter carece de estrelas 520
e a noite cega é premida pelas trevas da tormenta e pelas suas.
Os raios, contudo, estilhaçam-nas e trazem luz;
ardem fogos dos violentos relâmpagos.
Logo salta uma onda tessitura adentro da cava
nau; e, tal como um soldado de todos o mais destacado, 525
após muito assaltar os muros da cidade defendida,
alcança enfim o desejado e, aceso pelo amor de glória,
entre milhares de homens, contudo – só – toma a muralha,
assim, quando as ondas sovaram por nove vezes as altas laterais,
o impulso da décima onda, insurgindo mais vasta, arremete 530
– e sem se abster de antes assediar a embarcação combalida –,

até descender, como se pelas muralhas tomadas da nave.
Metade do mar tentava ainda invadir o casco,
metade já estava dentro: todos trepidam, não menos
do que costuma trepidar a cidade quando alguns minam os muros por fora 535
enquanto outros do lado de dentro os defendem.

Falha a arte, colapsam os ânimos; e tantas parecem
as mortes quantas ondas afluem e invadem.
Este não contém as lágrimas, este pasma, aquele chama de felizes
os que aguardam funerais; este venera o nume com promessas 540
elevando braços inúteis ao céu – que não vê –,
e demanda ajuda; ao outro vêm à memória pais e irmão,
a um o lar e os filhos, e a cada um o que deixara para trás;
Alcíone comove Ceix, aos lábios de Ceix
não vem nome exceto Alcíone e, embora desejasse somente a ela, 545
compraz-se, no entanto, de que estivesse ausente; da terra pátria queria também
rever as praias e à sua casa voltar um derradeiro olhar;
na verdade, onde esteja, ignora: de tanta voragem o mar
fervilha, e a sombra formada pelas nuvens da cor do pez
todo o céu encobre, e redobrada fica a imagem da noite. 550
Quebra, com a investida do turbilhão chuvoso, o mastro,
Quebra também o leme; briosa de seus despojos,
a onda animosa desdenha as outras ondas serpeando feito vencedora;
não mais suavemente do que se alguém vertesse o Monte Atos,
ou o Pindo, arrancados de sua sede, em mar aberto, 555
ela cai precipite e, tanto por seu peso como pela força do golpe,
impele a nave ao fundo; com ela, muitos dos homens
são comprimidos pela ponderosa massa de água em remoinho e, dado o seu destino,
não são devolvidos à tona e morrem; outros se agarram a partes da embarcação
e a destroços: o próprio Ceix se agarra, com a mão com que costumava segurar o cetro, 560
a fragmentos do barco e invoca o sogro e o pai,
porém (ai!) – de balde; mas, mais que tudo, ao nadar, vem a seus lábios
o nome de Alcíone, sua mulher: é dela que recorda e a ela se remete,
e roga que as águas conduzam seu corpo sem vida ante seus olhos,
que seja enterrado por mãos suas amorosas. 565

Enquanto flutua, sempre que a água lhe permite abrir a boca para falar,
chama pela ausente, e murmura o nome de Alcíone adentro da própria água.
Eis que por sobre o mar encapelado um arco negro d'água
quebra, e impele ao fundo a cabeça submersa na onda rebentada.
Lúcifer permaneceu obscuro à luz daquele dia para que não pudesses 570
discerni-lo e, como não lhe era possível
deixar o céu, entreteceu as faces de densas nuvens.

JUNO E ÍRIS (573–591)

Enquanto isso a Eólida, ignorante de tantos males,
conta as noites e, ora as vestes que ele trajará,
apressa-se em aprontar, ora aquelas que, quando ele voltar, 575
ela própria usará, e seus retornos¹⁵² antecipa em vão.
A todos os deuses, de fato, pia, incensos ofertava,
no entanto, mais que todos, os templos de Juno cultuava;
e pelo homem, que já não vivia, ela ia aos altares,
e rogava que permanecesse incólume 580
e retornasse, e que nenhuma mulher a ela preferisse – mas,
somente esta, de todas as preces, lhe seria dado alcançar.
Porém, a deusa não tolera¹⁵³ mais ser interpelada no interesse de um homem finado
pela morte e, para que mãos funestas afastasse de seus altares,
"Íris", disse, "fidelíssima mensageira de minha palavra, 585
vai rapidamente à mansão soporífera do Sono
e ordena-lhe que envie, à imagem do extinto Ceix,
sonhos que narrem a Alcíone o que verdadeiramente aconteceu".
Assim dissera; Íris, trajada com vestes de mil cores
e demarcando o céu com seu arco multicolorido 590
busca, conforme a ordem, os recintos do rei jacentes sob as nuvens.

9. A GRUTA DE SONO (592–649)

¹⁵² Conforme Griffin (1997: 230) pode ser plural poético ou referir-se às repetidas antecipações do retorno do marido.

¹⁵³ A deusa não tolera o comportamento de Alcíone pois Ceix fora extinto pela morte – ou seja, ulteriormente, pelo destino –, e este, era respeitado pelos deuses.

Há, próxima aos Cimérios¹⁵⁴, uma gruta de profundos recessos,
 uma montanha cava, penetrais e morada do ignavo Sono,
 a que nunca, com raios do nascente, meio-dia ou do ocaso,
 Febo pode chegar: nuvens mescladas à caligem 595
 emanam do solo, e crepúsculos de dúbia luz.
 Lá, nem a ave vigilante de cabeça cristada com seus cantos
 evoca Aurora, nem rompem os silêncios com seus ladrares
 os cães alertas ou o ganso, mais sagaz que os cães;
 [nem as feras, nem o gado, nem os ramos movidos pela brisa 600
 ou o clamor da voz humana produzem um som sequer];¹⁵⁵
 a silente quietude mora ali. Do fundo da rocha, contudo, emerge
 um regato das águas do Letes pelo qual, fluindo com um murmúrio,
 a água a crepitar nos cascalhos convida ao sono.
 Diante da entrada da gruta florescem fecundas papoulas 605
 e inúmeras ervas, de cujo sumo o torpor
 a Noite úmida extrai e esparge sobre as terras escurecidas.
 Para que uma porta não ranja ao giro do gonzo
 não há porta alguma em todo o lugar, tampouco porteiros na entrada.
 No centro da gruta há um leito elevado de ébano, 610
 plúmeo, de cor negra, coberto de mantas pardas,
 no qual se deita o próprio deus, os membros relassos de langor.
 Acerca deste, dispersamente, tomando formas variadas,
 jazem os sonhos vãos, tantos quantas as espigas na colheita,
 a mata dá ramas, as areias lançadas à praia. 615

Tão logo a virgem entrou e com as mãos
 demoveu os sonhos obstantes, do brilho das suas vestes reluziu
 a morada sagrada, e o deus, mal levantando as pálpebras
 cerradas pelo peso langoroso, de novo torna a fechá-las e,
 batendo no alto do peito com o queixo pendente, 620

¹⁵⁴ Na *Iliada*, Hipno, a personificação do sono na mitologia grega, habitava a ilha de Lemnos, no mar Egeu (*Il.* 14.230, 281). Na *Odisseia*, a "terra dos sonhos" situa-se na estrada que leva ao Hades, próxima ao rio Oceano, na mesma região da cidade dos cimérios (*Od.* 24.12; 11.13–14). A tradição homérica, logo, situa as moradas de Hipno e dos sonhos na terra, e Ovídio explicita sua filiação a ela quando situa a caverna de Sono *prope Cimmerios* (592).

¹⁵⁵ Tarrant gostaria de excluir estas linhas, em parte por sua banalidade, em parte porque parecem ser um pastiche de outras passagens ovidianas (Hill 1999: 200).

livrou-se enfim de si e, erguendo-se e reclinando,
por que viera – pois a reconhecera – inquiriu; mas ela:
"Sono, quietude das coisas, Sono, o mais plácido dos deuses,
paz do espírito, a quem foge a ansiedade, que alivias os corpos
cansados das tarefas e restauras para o trabalho, 625
sonhos que reproduzam a aparência de formas verdadeiras
ordena à Tráquis Hercúlea¹⁵⁶, sob a imagem do rei;
que apareçam a Alcíone e conformem imagens do naufrágio.
Assim ordena Juno". Depois de cumprir a missão,
Íris se vai: pois não podia mais tolerar 630
a força do torpor e, quando sentiu a letargia penetrar em seus membros,
foge de lá e retorna pelos arcos por que viera.

Mas o pai, da multidão de seus mil filhos,
desperta o artífice e simulador da figura
Morfeu. Nenhum outro, de modo tão sagaz, 635
exprime modo de andar, o semblante e timbre de voz;
a cada um adiciona tanto o trajar como as mais usuais
expressões. Mas ele imita somente seres humanos, é outro que
vira fera, vira ave, vira serpente de corpo alongado;
a este os súperos chamam Ícelo, a gente mortal, Fobetor. 640
Há também um terceiro, de arte diversa,
Fântaso; ele em terra, e pedra, e onda e madeira,
no que quer que não tenha vida, modo a iludir, em tudo se converte.
Estes, à noite, costumam mostrar seu aspecto a reis e comandantes,
outros vagam entre os populares e a plebe. 645
O velho Sono a estes todos preteriu e, de todos os irmãos, somente um,
Morfeu, elegeu para que cumprisse as instruções da filha de Taumante e,
novamente abandonado ao suave langor,
deitou a cabeça e afundou-a de volta entre as cobertas.

¹⁵⁶ A ligação entre Hércules e Tráquis remonta ao *Catálogo das Mulheres* de Hesíodo; como Hércules não é personagem do mito analisado, a referência não faz sentido. Sabe-se que Tráquis tornou-se colônia espartana em 426 a.C. e foi nomeada Heracléia (Tuc., 3.92). A explicação é que talvez Ovídio tenha tomado a designação de alguma fonte helenística: a cidade teve suas muralhas arrasadas por Jasão de Feras, em 371 a.C. (Griffin, 1997: 179).

MORFEU (650–73)

Morfeu voa pelas trevas, com asas que não faziam ruído algum, 650
e rapidamente chega à cidade
de Hemônia; depois de remover as penas do corpo,
toma a aparência de Ceix e, na imagem assumida,
lúrido, igual a um morto, sem roupa alguma,
postou-se ante o leito da mísera esposa: molhada parece 655
a barba do homem, e que muita água escorria dos cabelos encharcados.
Então, debruçando-se sobre o leito, com lágrimas profusas sobre o rosto,
fala: "Reconheces Ceix, misérrima esposa?
Ou foram minhas feições mudadas pela morte? Olha de novo: reconhecerás
e encontrarás, em vez do marido, do marido a sombra. 660
Nenhuma ajuda, Alcíone, os teus votos nos trouxeram:
morremos. Não nutras falsas esperanças a meu respeito.
O nevoento Austro surpreendeu meu navio no mar Egeu,
e um enorme vendaval o destroçou;
minha boca, clamando em vão teu nome, 665
encheu-se de água. Estas novas a ti não provêm de autoria
duvidosa, não as ouves por meio de vagos rumores;
eu mesmo, o naufrago presente, meus fados te relato.
Levanta, age, pranteia e porta luto: não me
envies indeplorado áridos Tártaros abaixo!" 670
Morfeu acrescentou a voz que ela creria ser
de seu marido; também parecia verter
lágrimas verdadeiras, e os gestos de Ceix assumia.

O DESPERTAR DE ALCÍONE (674–709)

Alcíone gemelhica; chorando, mexe os braços
durante o sono e, buscando o corpo, abraça o ar 675
e exclama: "Espera! Aonde vais? Vamos juntos".
Perturbada pela própria voz e pela visão do marido,
afasta o torpor e, primeiro, olha em volta para ver se estava mesmo ali aquele
que há pouco fora visto (escravos, movidos por seus gritos
haviam trazido luz). Depois, não o encontrando em lugar algum, 680

bate no rosto com as mãos, e arranca as vestes do peito,
e os próprios peitos agride; nem se preocupa em soltar os cabelos,
os arranca; e à criada, que pergunta qual a causa de sua angústia, diz:
"Alcíone já não é, não existo mais, morri junto
de meu marido. Poupa as palavras de consolo; 685
náufrago, morreu. Eu o vi e reconheci e,
desejosa de retê-lo, a ele que partia, estendi as mãos.
Era uma sombra mas, mesmo assim, uma sombra manifesta de meu marido,
e verdadeira. Nem tinha de fato, se queres saber,
a compleição costumeira, nem seu rosto brilhava com a luz de outrora; 690
pálido e nu, de cabelos ainda molhados,
desgraçada, eu o vi. Ele estava, mísero,
bem aqui" (e procurou por vestígios que ainda restassem).
"Era isto, era isto, que com a alma divinante eu temia,
e que não me fugisses a seguir os ventos eu rogava. 695
Mas eu certamente queria, já que partias e haverias de morrer,
que me levasse também contigo! O certo para mim seria ir
contigo; pois em tempo algum de minha vida
eu faria qualquer coisa sem ti, não me separaria de ti nem na morte.
Agora, ausente de lá, estou morta; ausente, também sou sacudida pelas ondas, 700
e, sem mim, a mim o mar tem. Mais cruel que o próprio
mar, só meu pensamento, caso levar a vida eu almeje
por mais tempo e lute para superar tamanha dor;
mas não lutarei, miserando, e não te abandonarei¹⁵⁷,
e a ti, agora ao menos serei companheira e, no sepulcro, 705
se não na urna, a inscrição, no entanto, nos unirá: se não
a teus ossos os ossos meus, com meu nome, o nome teu tocarei".
A dor impede que fale mais, e a toda palavra intervém
o pranto, e do peito abalado irrompem gemidos.

12. O RETORNO DE CEIX E A METAMORFOSE (710–48)

Amanhecia. Ela deixa o lar em direção à praia e, 710

¹⁵⁷ A afirmação de Alcíone ganha em pungência por ter sido descrita como relict (abandonada) nos versos 423 e 464.

amargurada, busca novamente o lugar de onde avistara seu marido partir;
enquanto ali se delonga, enquanto pensa: "Aqui soltou as amarras,
nesta orla, ao partir, me deu beijos",
e enquanto recorda os atos marcantes e o lugar e
contempla o mar, na água límpida, à certa distância, ela avista 715
um corpo ou algo assim, a princípio o que
poderia ser era dúbio. Depois que a água o trouxe um pouco mais para perto,
ainda que afastado, estava claro, no entanto, que se tratava de um corpo;
ignorando quem seria, pois naufrago era, comoveu-se pelo agouro
e, como se vertesse lágrimas por um desconhecido, diz: "pobre infeliz, 720
quem quer que sejas, e pobre da esposa, se uma tiveres!" Trazido pelas ondas,
o corpo fez-se mais próximo; quanto mais ela observava,
menos e menos certa de sua razão se via, e agora, movido
mais próximo à terra, que já o pudesse reconhecer,
soube: era seu marido. "É ele!" exclama e, de uma só vez, 725
as faces, cabelos, a roupa lacera e, estendendo as trêmulas
mãos a Ceix, diz: "Assim, caríssimo marido,
assim, a mim, miserando, retornas?". Rente às ondas
se ergue um molhe¹⁵⁸ construído à mão, que as primeiras iras do mar
quebra e pré-amaina a força das águas. 730
Ela salta cá – foi milagre que pudesse; ela voava,
e golpeando o ar leve com as asas recém-nascidas,
roçava, miserável, o topo das ondas.
E enquanto voa, a boca produz crepitâncias, semelhantes a um canto lúgubre
e pleno de lamento, pelo delgado bico. 735
Quando tocou de fato o corpo mudo e exangue,
seus braços queridos envolveu com as asas recentes,
e em vão deu-lhe beijos frios com o bico duro.
Teria Ceix sentido, ou seu rosto parecera levantar
com o movimento das ondas, o povo se perguntava; mas ele 740
sentira, sim, e enfim, pela misericórdia dos deuses, ambos foram

¹⁵⁸ Um dique tem sempre as duas extremidades na terra; o quebra-mar as duas na água; e o molhe uma em terra e outra no mar.

transformados em ave; merecedor do mesmo destino,
dali em diante o amor também perdurou, e o laço conjugal tampouco foi dissolvido
na condição de aves: acasalam e procriam e,
por sete dias plácidos em tempo de inverno, 745
Alcíone choca o ninho que flutua à tona d'água.
A vaga marinha então se aplaina; Éolo prende os ventos e os impede
de sair, e provê aos netos mar calmo.

V. Tradução em verso

CEIX E ALCÍONE

A PARTIDA (410–473)

Entrementes...

A mente perturbada por tantos prodígios,	410
o ocorrido ao irmão e os seguintes, Ceix	
decide as sacras sortes – alento dos homens –,	
ao deus em Claros consultar, pois o ímpio Forbas,	
com ajuda flégia, o templo délfico isolara.	
– Antes, a ti porém, fidelíssima Alcíone,	415
o seu plano confia, a quem logo, um frio no íntimo	
os ossos receberam, palor de buxeiro	
o semblante envolveu, e tão profusas lágrimas.	
Três vezes tentou falar, três caiu no pranto	
e soluçando entre queixumes ternos disse:	420
"Que culpa minha, amor, tua disposição	
verga? O que é do cuidado que vinha em primeiro?	
Já, indiferente, abandonada me desertas?	
Já te soa apazível a longa viagem?	
Já te sou mais amada se ausente me tens?	425
Mas, penso, vais por terra e sofrerei sem medo.	
O mar me aterroriza na triste planura:	
na praia, há pouco, tábuas destroçadas vi,	

nomes tantos em túmulos sem corpo li.
 Que a alma tua não ceda à fidúcia falaz 430
 por genro seres de Éolo, que os ventos contém,
 e quando assim lhe apraz, os mares aquieta.
 Libertos estes ventos as águas submetem,
 nada lhes barra: exposta está a terra toda
 exposto todo o mar; do céu vexam as nuvens, 435
 e dos furiosos choques lançam rubras chispas.
 Quanto mais os conheço (de fato, os conheço,
 de pequena eu os vi), mais os julgo temíveis.
 Mas caso prece alguma possa demover-te,
 caro marido, e resolvido estás a ir, 440
 leva-me junto! Arremessados feito um só,
 somente o que vier, temerei; feito um só,
 seremos conduzidos sobre o vasto mar."

 Com palavras e prantos comove o marido;
 irradiante, não luz nele menor chama. 445
 Porém não quer se abster da viagem por mar,
 nem quer Alcíone parceira do perigo,
 e oferece consolos à alma timorosa.
 Mas a causa não vence; acresce então mais um,
 o único que – só –, convence quem o ama. 450

 "Longa é a nós qualquer demora, mas te juro,
 pela luz de meu pai – se me retornam os fados –,
 voltarei antes que perfaçam duas luas".
 E quando as juras suprem fé no seu retorno,
 comanda que das docas mergulhem nas águas 455
 a nave armada de vergas, mastro e cordame.
 Ao ver a cena, já pressaga do porvir,
 Alcíone de novo estarreceu. Às lágrimas
 o marido abraçou e, misérrima, enfim,
 lhe deu adeus, desfalecendo por completo. 460
 Malgrado Ceix delongasse, em filas gêmeas,
 os jovens rumam os remos ao torso forte

e, na cadência, as águas varam. Levantando
 os olhos marejados, a mão a mandar
 os primeiros sinais, ela vê seu marido 465
 de pé na popa em curva; retribui seus gestos.
 Ao que a terra regride e os olhos não mais vêm
 lhe a face, seguem ao limite a nave em fuga;
 quando esta, longe, não podia mais ser vista,
 fita os olhos nas velas que ondeiam do mastro. 470
 Quando nem velas vê, procede perturbada
 à alcova e põe-se ao leito; mas alcova e leito
 – vazios –
 recordam-lhe da ausência e renovam as lágrimas.

A TEMPESTADE (474–572)

Deixado o cais, uma aura vibrava o cordame:
 O nauta volve os remos de modo a penderem, 475
 ergue ao topo do mastro as vergas e desfralda
 o velame a acolher a chegada das brisas.
 A meio do caminho, ou menos, mas não mais,
 a nau cortava o pélago, longe das terras;
 entardecia, o mar passou a esbranquiçar 480
 de infladas ondas, mais o Euro a derribar-se.
 – "Desçam a verga já!" – ordena o timoneiro,
 E grita – "Ferrem todas velas às antenas!" –
 As rajadas contrárias impedem as ordens
 e o fragor d'água que se escute voz sequer: 485
 apesar disso, alguns retraem os remos, outros
 os bordos vedam, uns dar vela aos ventos negam.
 Este rechaça as ondas e refunde as águas
 ao mar, este se apressa a recolher as vergas.
 Enquanto, em meio ao caos, perfazem as tarefas,
 cresce a procela; vários ventos em furor 490
 travam guerra agastando as indignadas águas.
 O próprio capitão se alarma, o próprio ignora

qual seja a situação, o que comande ou pense –
 tão grande é o mal, tão mais potente que sua arte.
 Soa o clamor dos homens, o estridor das cordas, 495
 o impacto de onda em onda, e o éter dos trovões.
 Vagas erguem o mar, que parece atingir
 o céu e pontilhar de borrifos as nuvens;
 ora ao varrer do fundo as fúlvidas areias
 as águas tomam-lhes a cor, ora mais negras 500
 que o Estige se alastram e, brancas de espuma
 ciciam. A traquínia nau também padece:
 ora, como se do alto de um cume sublime,
 parece sobreolhar os vales do Aqueronte,
 agora, circundada pelo turbilhão, 505
 mira da profundidade aos píncaros do céu.
 O mar impacta os bordos com grande fragor,
 não mais suave que o aríete de ferro
 ao martelar dilapidadas cidadelas.
 Como soem investir com as máximas forças, 510
 peito às armas em riste, os selvagens leões,
 a vaga aos ventos sublevados se entregava
 e ao alto a nau subia, bem mais alta ela.
 Já afrouxam as respigas e cede o betume:
 a fenda abre passagem às águas letais. 515
 Eis que das nuvens desatadas caem torrentes
 e, ao mar, crerias, despencava todo o céu,
 e às plagas do céu o mar inchado ascendia.
 Nuvens encharcam velas e as ondas celestes
 se mesclam às do mar; o céu não tem estrelas 520
 e a noite é cega de seu breu e da tormenta.
 As trevas se estilhaçam em faíscas dando
 luz: reluzem as chuvas¹⁵⁹ dos fogos dos raios.
 A onda salta adentro da trama da cava

¹⁵⁹ O termo escolhido para a tradução em verso foi *imbres*, em lugar de *ignes* (opção de Tarrant).

nave; e como um soldado dos mais destacados, 525
 depois de tantas investidas às muralhas,
 consegue, enfim, aceso pelo amor de glória
 – um só, entre milhares, toma a fortaleza –,
 as ondas nove vezes os bordos pulsaram
 e a décima, insurgindo inda mais alta investe 530
 e não se abstém de assediar o casco exausto,
 até descer pelas muralhas conquistadas.
 Parte do mar tentava ainda entrar no lenho,
 parte já dentro estava: todos estremecem,
 não menos que trepida a cidade quando uns 535
 minam de fora enquanto, dentro, outros defendem.
 O engenho falha, ânimos minguem, tantas são
 as mortes quantas ondas afluem e invadem.
 Um chora, um pasma, outro proclama aventureiros
 aos que aguardam funerais; um faz promessas, 540
 em vão levando os braços ao céu – que não vê –,
 e pede ajuda; este evoca irmão e pais,
 este filhos e lar – cada o que atrás deixara.
 Ceix evoca Alcíone, à sua boca, Alcíone,
 vem só Alcíone e, como só ela amasse, 545
 sua ausência o alegra; as pátrias orlas quer
 rever; ao lar, voltar o olhar mais uma vez;
 – mas ignora onde está: fervilha da voragem
 o mar, e a sombra das nuvens da cor do pez
 oculta o céu, a redobrar a negra noite. 550
 Parte o mastro o ataque do tufão nimboso,
 Parte o timão; intrépida pela vitória,
 a onda serpeia o marouço com desdém.
 E não mais leve que montanhas arrancadas,
 O Atos ou o Pindo, lançados ao mar, 555
 Precipitada cai, e a força de seu golpe
 impele a nave ao fundo; junto, muitos homens
 são esmagados pelo vórtice, e não voltam

à tona, dado o seu destino, a vida perdem.
 Alguns se agarram a destroços: Ceix mesmo, 560
 com a mão ao cetro usada se segura a toros
 e chama sogro e pai, mas – ai! –, os chama em vão.
 Aos lábios vem Alcíone, a ela volve,
 que ante seus olhos o mar leve seu cadáver,
 que seja sepultado pelas mãos amantes. 565
 Ao flutuar, sempre que as ondas lhe permitem,
 a ausente chama; adentro d'água, murmureja
 Alcíone – Eis que um arco negro de mar quebra
 e submerge a cabeça na arrebentação.
 Que à luz daquela aurora não o discernisses, 570
 e ilícito que lhe era abandonar o céu,
 as faces Lúcifer velou com densas nuvens.

JUNO E ÍRIS (573–591)

A eólida então, ignara de tais males,
 reconta as noites e se apressa a preparar
 ora o que ele usará, ora seus próprios trajés, 575
 e antecipa retornos do marido em vão.
 A todos deuses, pia, incensos ofertava,
 mas, bem mais, cultuava os altares de Juno,
 e por um homem já finado ia aos templos:
 que salvo e são seu companheiro se encontrasse 580
 e voltasse; e que a si outra não preferisse.
 Só esta dentre as preces se confirmaria.
 Mas ser rogada em prol de um morto a deusa não
 tolera, e que afastasse dos altares mãos
 funestas, "Iris" disse, "núncia fidelíssima, 585
 à mansão soporífera do Sono corre
 e ordena-lhe que envie sonhos à Alcíone,
 que os veros fatos narrem, à imagem do defunto."
 E dissera. Por véus de mil cores vestida,
 marcando o arco no céu, Íris sai a buscar 590

os recintos reais jacentes sob a névoa.

A MORADA DO SONO (592–649)

Arredor dos Cimérios há um antro profundo,
escavada montanha, penetrais e lar
do ignavo Sono, onde, com raios do nascente,
meio-dia ou poente, Febo jamais entra: 595

névoas trevasas e crepúsculos de dúbia
luz emanam do chão. Lá, nem a ave cristada
evoca Aurora com seus cantos, nem os cães,
com seus ladrares, os silêncios interrompem;
nem, mais sagaz, o ganso; [nem fera, ou rebanho, 600
nem folhagem na brisa ou voz alguma soa.]

A silente quietude mora ali. Da rocha
emerso, um fio do Lete desliza e conduz,
pelo murmúrio d'água nos seixos, ao sono.
Há bem na entrada do antro as ervas e papoulas 605
de cujo leite a Noite orvalhada o torpor
extraí e esparge sobre as terras assombradas.

Para negar a gonzos rangido, não há
portas naquele espaço, tampouco porteiros.
Bem no meio da gruta há um leito elevado, 610
ebâneo e plúmeo, a manta parda a recobrir,
onde se deita o deus, relasso de langor.
Perto, dispersos, formas várias assumindo,
jazem sonhos em vão; tal trigo na colheita,
ramas na mata, areias na praia – são tantos. 615

Tão logo entrou a virgem, a afastar com as mãos
sonhos obstantes, do fulgor de suas vestes
iluminou-se a sacra morada: o deus Sono –
as pálpebras cerradas, tanto o peso do langor,
mal levanta de pronto, mas de pronto baixa, 620
seu queixo rebatendo no alto do peito –,
livrou-se enfim de si e, enquanto se reclina,

por que viera, lhe indagou – a conhecia.
"Sono, das coisas a quietude, mais gentil
dos deuses", respondeu, "paz d'alma, de quem foge 625
a angústia, que restauras ao trabalho os corpos,
sonhos, que a parecença copiem das formas,
a semelhar o rei, simulando o naufrágio,
ordena à Tráquis herculana para Alcíone.
Assim impera Juno." Cumprida a missão, 630
Íris se vai – não mais suporta a letargia:
foge e retorna pelos arcos por que veio.

Da multidão de seus mil filhos, Sono acorda
Morfeu, simulador, artífice da forma.
Ninguém melhor do que ele exprime andar, feição, 635
timbre de voz; a cada, a expressão costumeira
e as roupas dá – mas só humanos reproduz.
É outro que vira ave, vira fera, e cobra
de cauda pontiaguda; a ele chamam Ícelo,
os súperos, Fobetor, a gente mortal. 640
Há também Fântaso, um terceiro de arte outra,
que em terra, em pedra, em mar, madeira, em qualquer coisa
que de vida careça, insidioso, se torna.
Mostram-se a reis alguns, uns pelo povo vagam.
O velho, a todos preterindo, apenas um, 645
somente, que cumprisse as ordens da Taumântida
Sono elege – Morfeu. E, de novo, relasso
em suave langor, torna a se reclinar,
afundando a cabeça no leito emplumado.

A MENSAGEM DE MORFEU (650–70)

Aquele voa, sem barulho algum das asas, 650
por entre as trevas e, ligeiro, na cidade
de Hemônia chega; dispensadas suas penas,
toma as feições do rei, e tal como um exânime,
um simulacro lúrido sem roupa alguma,

ante o leito da mísera esposa se posta. 655
 Muita água parecia enxargar-lhe os cabelos
 e barba, então, a debruçar-se sobre o leito,
 em meio a lágrimas profusas perguntou:
 "Reconheces Ceix, misérrima mulher,
 ou a morte mudou minhas feições, remira:
 verás a mim, a mim, no entanto, apenas sombra. 660
 Tuas preces, Alcíone, de nada valeram:
 eu faleci. Que em vão não contes tu comigo.
 O nevoento Austro me flagrou no mar Egeu,
 os rijos ventos o meu barco espedaçaram;
 em vão meus lábios, a clamar por ti, pela água 665
 foram cobertos. Estas novas não provêm
 de nuncio duvidoso: não são vãos rumores.
 Eu mesmo, o naufrago em pessoa, te relato
 o meu destino. Te levanta, age, pranteia,
 e não, indeplorado, aos Tártaros inanes 670
 me envies". Do marido a voz adivinhada
 usou Morfeu (e veras lágrimas verter
 assemelhava); os gestos eram de Ceix.

O LAMENTO DE ALCÍONE (674–709)

Alcíone gemendo, chora e estende os braços
 durante o sonho e busca o corpo de Ceix: 675
 abraça o ar e exclama: "Espera, aonde vais?
 Iremos juntos." Acordada pelo sonho
 e pela própria voz, sacudido o torpor,
 olha antes ao redor para ver se ali via
 ele que há pouco fora visto; (despertados 680
 por sua voz, escravos levaram-lhe luz).
 Sem encontrá-lo, agride o rosto com as mãos,
 rasga do peito as vestes e os próprios peitos fere;
 tampouco trata de soltar os seus cabelos:
 arranca-os; e à escrava diz: "Não vive Alcíone, 685

não vive mais, pois morreu junto do marido.
 Poupa os consolos: morreu náufrago, eu o vi;
 reconheci; partia, os braços lhe estendi.
 Era uma sombra, sombra clara e verdadeira
 de meu marido. O aspecto – se queres saber –, 690
 de sempre não trazia, nem mesmo brilhava.
 Pálido e nu, cabelos inda bem molhados,
 eu, malfadada, o miserando vi – aqui!"
 (procurando os vestígios). "Na alma adivinhando,
 eu temia; rogava que, a seguir os ventos, 695
 a mim não esquivasses. Mas já que a morrer
 partias, que levássemos a mim uma a ti,
 seria o certo. Eu sem ti jamais partiria:
 longe não restaríamos, pois, nem na morte.
 Sem lá estar, sucumbi: não lá, fui pelo mar 700
 fustigada também. Sem mim, o mar me tem.
 Mais cruenta que o mar a mente me seria,
 caso levar a vida e superar tal dor
 porventura eu ousasse. Mas não lutarei,
 nem te abandonarei, mas irei uma a ti, 705
 e no sepulcro, senão na urna, a inscrição
 nos unirá: se não c'os teus, Ceix, meus ossos,
 tocarei com meu nome, Alcíone, o teu".
 A dor impede mais, toda palavra o pranto.

O RETORNO DO CORPO DE CEIX A TRÁQUIS (710–48)

Amanhecera. Deixa a casa rumo à praia: 710
 busca o triste lugar por onde ele partira.
 Enquanto ali se delongava, enquanto "ali,
 rompeu o elo nesta orla", dizia, "beijou-me",
 enquanto recordava eventos e local,
 contempla o mar e n'água discerne à distância, 715
 como que um corpo, algo a princípio duvidoso.
 Quando mais próximo, trazido pelas ondas,

ainda que afastado, estava mais que claro
 ser corpo de algum náufrago e pelo agouro
 se compadece e chora pelo miserando. 720
 "Sejas quem fores", diz, "pobre tua mulher".
 Quanto mais perto o corpo, tanto mais olhava,
 menos e menos certa de si se encontrava.
 E já mais perto, inda na areia, saberia:
 era o marido! "É ele! exclama a lacerar 725
 faces, cabelo e roupa, e estendendo-lhe as mãos
 trementes, diz "Assim, caro e mísero esposo,
 retornas para mim? Rente à água, feito à mão,
 quebra as primeiras iras da maré um molhe,
 pré-amainando a pulsão d'água. Ela se lança 730
 a cá – era milagre que ela conseguisse;
 voava – e bate o ar suave a ave triste,
 com recém-natas asas roça o alto das vagas.
 Enquanto voa o fino bico dá grasnidos
 sombrios como um lamento, plenos de queixume. 735
 Quando tocou de fato o corpo mudo e exangue,
 as asas novas a envolver braços amados,
 debalde beijos frios o bico duro deu.
 Sentira ele ou se movera pelas ondas,
 indagava-se o povo: decerto sentira, 740
 sim; por fim e por dó, os deuses transformaram
 em ave a ambos. Seu amor, de igual destino,
 permaneceu; bem como o laço conjugal.
 Como aves acasalam e tornam-se pais;
 por sete dias plácidos, no inverno, Alcíone 745
 choca seu ninho nos lençóis planos do pego.
 Jaz então o marouço: Éolo vigia os ventos,
 que contém, e provê a seus netos mar calmo.

VI. Suma Bibliográfica

1. Edições e comentários das *Metamorfoses*

ANDERSON, W. S., (ed) *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*. Leipzig: Teubner Verlagsgesellschaft, 1977.

———, W. S., (ed.) 1997. *Ovid's Metamorphoses*. Books 1-5. Norman: University of Oklahoma Press.

———, (ed.) 1978. *Ovid's Metamorphoses*. Books 6-10. Norman: University of Oklahoma Press.

GRIFFIN, A. H. F., A comentary on Ovid's Metamorphoses Book XI. *Hermathena*, N° 162/163, Summer and Winter 1997, pp. 1, 4-285, 287-290. Published by Trinity College Dublin.

HILL, Donald E., (ed.). *Ovid: Metamorphoses I-IV*, 1985. *Ovid: Metamorphoses V-VIII*, 1991. *Ovid: Metamorphoses IX-XII*, 1999. *Ovid: Metamorphoses XIII-XV*, 2000. Warminster: Aris & Phillips.

MURPHY, G. M. H., (ed.) *Ovid: Metamorphoses XI*. London, Bristol Classical Press, 2003.

TARRANT, R. J., (ed) *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*. Oxford, Oxford University Press, 2004.

ANDERSON, W. S., (ed) *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*. Leipzig: Teubner Verlagsgesellschaft, 1977.

2. Traduções das *Metamorfoses* em português diretas e indiretas, integrais e parciais em verso e em prosa.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1959. [Apenas os cinco primeiros livros].

- _____. *As Metamorfoses*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1983. [Provavelmente indireta].
- _____. *Metamorfoses Livro I*. Tradução de Raimundo Carvalho. *Artefilosofia*. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto/ IFC, n. 7 (outubro 2009), 217-232.
- _____. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.
- _____. *Metamorfoses*. Traduzido por Bocage (trad. parcial). São Paulo: Hedra, 2007.
- _____. *Metamorfoses*. Traduzidas por Francisco José Freire in Predebon, A. A. “Edição do Manuscrito e Estudo das *Metamorfoses* de Ovídio Traduzidas por Francisco José Freire”. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre em Letras Clássicas, orientada por João Angelo Oliva Neto. São Paulo, 2007.
- _____. *Metamorfosi*. Barchiesi A. e Rosati G. (ed.). Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2007.

3. Fontes antigas

- APOLÔNIO de RODES. *The Argonautika, Apollonius Rhodius*. (transl.) Green, P. London: University of California Press, 1997.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*, trad. Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1981.
- HESÍODO. *Teogonia*. Estudo e tradução de JAA Torrano. São Paulo. Editora Iluminuras (2001).

———. Most, G. W., (ed.). *Theogony, Works and Days, Testimonia* by Hesiod. The Loeb Classical Library. Harvard University Press. Cambridge, Massachussts, 2006.

———. West, M. L. (intr.) in HESIOD. *Theogony and Works and Days*. Oxford, Oxford World Classics, Oxford University Press, 2008.

HOMERO. KNOX, B. (intr.) *The Iliad*. FAGLES, P. (transl.). London, Penguin Books Ltd, 1998.

HORÁCIO. *Odes II*. West, D. (comment.) Oxford, Clarendon Press, 1998.

OVIDIO. *Fasti*. Cambridge, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1996.

QUINTILIANO. *Institutio Oratoria*, trad. H. E. Butler. Cambridge, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1995.

TEÓCRITO. Hunter, R. (transl. and comment.) *Encomium of Ptolomy Philadelphus*. University of California Press, 2003.

VIRGÍLIO. *Eneida Brasileira*, trad. Manuel Odorico Mendes. Editora da Unicamp. Campinas, SP (2008). O texto latino reproduzido acima é aquele utilizado por Odorico Mendes, constante na edição especificada.

———. *Eneida*, trad. José Vitorino Barreto Feio. Editora Martins Fontes. São Paulo (2004).

———. *Eneida*, trad. Carlos Alberto Nunes. Editora 34. São Paulo (2014).

4. Retórica, Poética, Mitologia, Literatura Latina

CONTE, Gian Biagio. *Latin Literature – a History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

———. *The Rhetoric of Imitation*. New York, Cornell University Press, 1986.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Vitor Jabouille. Lisboa: DIFEL / Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil Ltda, s/d (original francês de 1951).

HORNFLOWER, S. e SPAWFORTH, A. (ed.). *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford, Oxford University Press, (2003).

HUTCHINSON, G. O. *Hellenistic poetry*. New York, Clarendon Press, 1988.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 2. ed. Lisboa: Gulbenkian, 1972.

QUINN, K. *Virgil's Aeneid: A Critical Description*. London: Routledge & Kegan Paul, 1968.

5. Estudos sobre as *Metamorphoses*, Ovídio e gêneros da poesia

ANDERSON, W. S. "Form changed: Ovid's *Metamorphoses*", in *Roman Epic*, edited by A. J. Boyd. London, Routledge, 1993.

BARCHIESI, Alessandro. "Voices and Narrative 'Instances' in the *Metamorphoses*". *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*. Edited and translated by Matt Fox and Simone Marchesi. London: Duckworth, 2001, pp. 49-78.

_____. "Teaching Augustus through Allusion". *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*. Edited and translated by Matt Fox and Simone Marchesi. London: Duckworth, 2001, pp. 79-103.

BEYE. *Epic and Romance in the "Argonautica" of Apollonius*. Carbondale, Ill., 1982.

BOYLE, A. J. *Roman Epic*. London and New York, Routledge, 1993.

CAIRNS, F. *Virgil's Augustan Epic*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

CASSON, L. *The Ancient Mariners*. Princeton, Princeton University Press, 1991.

- COSTA, C. D. N. (ed.) *Lucretius De Rerum natura V*. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- CRUMP, M. *The Epyllion from Theocritus to Ovid*. Basil Blackwell, 1931.
- FABRE-SERRIS, Jacqueline. *Mythologie et Littérature à Rome. La Réécriture des Mythes aux Iers Siècles avant et après J.-C.* Lausanne: Payot, 1998.
- _____. *Mythe et Poésie dans les Metamorphoses d'Ovide. Fonctions et Significations de la Mythologie dans la Rome Augustéenne*. Paris: Éditions Klincksieck, 1995.
- FANTHAM, Elaine. *Ovid's Metamorphoses*. New York: Oxford University Press, 2004.
- FANTUZZI, M. and HUNTER, R. *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- FELDHERR, A. *Playing Gods*. New Jersey: Princeton University Press, 2010.
- FORD, A. *The origins of criticism: literary culture and poetic theory in classical Greece*. Princeton University Press, 2002.
- <http://press.princeton.edu/chapters/i7301.html>
- FRÄNKEL, H. *Ovid: A poet between two worlds*. Berkeley, 1945.
- FRATANTUONO, Lee. *Madness Transformed. A reading of Ovid's Metamorphoses*. New York: Lexington Books, 2011.
- GALINSKY, G. K. "Ovid's poetology in the *Metamorphoses*", artigo reproduzido com permissão do autor de W. Schubert (ed.) (1997) *Festschrift für Michael von Albrecht* (Frankfurt).
- <http://uts.cc.utexas.edu/cgi-bin/cgiwrap/silver/zframe.cgi?ovid,poetology>
- HABINEK, T. *The World of Roman Song: From Ritualized Speech to Social Order*.

- Baltimore, Maryland. The Johns Hopkins University Press (2005).
- HINDS, S. *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-conscious Muse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- . *Allusion and Intertext*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- HARDER, A. *Callimachus Aitia*. Oxford, Oxford University Press, 2012.
- HARDIE, Phillip. *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- HUNTER, R. *The "Argonautica" of Apollonius: Literary Studies*. New York, 1993.
- . *Apollonius of Rhodes: "Argonautika" Book III*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- KENNEY, E.G. Introduction, historical sketch and explanatory notes to A.D. Melville (transl.), *Ovid. Metamorphoses*. New York, Oxford University Press, 1986.
- KNOX, P. *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- KNOX, P. E. (ed.), *A Companion to Ovid. Blackwell Companions to the Ancient World*. Chichester/Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009.
- LABATE, M. *Passato remoto: età mitiche e identità augustea in Ovidio*. F. Serra: 2010.
- MALTA, A. *Homero Múltiplo*. Edusp. São Paulo, 2012.
- MYERS, K. S. *Ovid's causes: Cosmology and Aetiology in the Metamorphoses*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- NATIVIDADE, E. S. "Os Anais de Ênio: estudo tradução e notas". Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas, 2009.

OLIVA NETO, J. A. "Elementos da poética de Calímaco: Aos Telquines e Epigrama 27". *I Semana de Estudos Helenísticos*. Humanitas, 2010.

———. *Falo no jardim*. São Paulo. Ateliê Editorial, 2006.

———. *O Livro de Catulo*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

OTIS, B. *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

PAVLOCK, B. *The image of the poet in Ovid's Metamorphoses*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2009.

PREDEBON, Aristóteles Angheben. "Edição do Manuscrito e Estudo das *Metamorfoses* de Ovídio Traduzidas por Francisco José Freire". Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre em Letras Clássicas, orientada por João Angelo Oliva Neto. São Paulo, 2007.

QUINN, K. *Virgil's Aeneid: A Critical Description*. London: Routledge & Kegan Paul, 1968.

RODRIGUES JR, F. Aristos Argonautai: *O Heroísmo nas Argonáuticas de Apolônio de Rodes*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor, 2010.

ROSS, D. O. *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

- RUSSELL, D. A. editor. *The Orator's Education*, by Quintilian, Books 9–10. The Loeb Classical Library. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 2001.
- SEDLEY, D. "The Empedoclean Opening" in *Oxford Readings in Lucretius*. (org.) Gale, M. R. Oxford, Oxford University Press, 2007.
- SKUTSCH, O. *Studia Enniana*. London: The Athlone Press, University of London, 1968.
- SPENCER, R. *Contrast as narrative technique in Ovid's Metamorphoses*. New York, Lewiston, 1997.
- TOOHEY, P. *Reading Epic*. London, Routledge, 1992.
- TOYNBEE, J.M.C. *Death and Burial in the Roman World*. Ithaca, 1971.
- VASCONCELLOS, P. S. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo, Humanitas–FFLCH-USP, 2001.
- WEBB, R. *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*. Surrey, Ashgate Publishing LTD, 2008.
- WILKINSON, L. P. *Ovid recalled*. Bristol, Bristol Classical Press, 2005.
- WILLIAMS, G. *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- ZANKER, G. "The Love Theme in Ap. Rhod.'s *Argonautica*." *WS*, n.s., 13 (1979): 52–75.
- ZIOGAS, I. "Ovid as a Hesiodic Poet: Atalanta in the *Catalogue of Women*

(fr. 72–6 M-W), and the *Metamorphoses* (10.560 – 707)", in *Mnemosyne* 64 (2011) 249-270. Brill.nl/mnem.

6. Artigos citados

BATE, M. S. "Tempestuous Poetry: Storms in Ovid's *Metamorphoses*, *Heróides* and *Tristia*." *Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 57, Fasc. 3 (2004), pp. 295–310.

BATSTONE, W. W. "On the surface of the *Georgics*". *Arethusa* 21 (1988), 2, pp. 227–54.

BRASIL FONTES, J. "*Bella gerunt venti*: O sítio de Troia em *Metamorfoses*, XI, 410-748". PhaoS - 2010 - pp. 5-43.

CROWFOOT, G. M. "Of the Warp-Weighted Loom". *The Annual of the British School at Athens*, Vol. 37, (1936/1937), pp. 36-47.

Published by: British School at Athens

Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/30096659>

GRIFFIN, A. H. F. "The Ceyx Legend in Ovid, *Metamorphoses*, Book XI". *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 31, No. 1 (1981), pp. 147-154.

———. "Ovid's *Metamorphoses*" Greece & Rome, Second Series, Vol. 24, N° 1 (Apr. 1977), pp. 57-70.

GUTZWILLER, K. "The Nautilus, the Halcyon, and Selenai: Callimachus's "Epigram". *Classical Antiquity*, Vol. 11, No. 2 (Oct., 1992), pp. 194-209. University of California Press

FANTHAM, E. "Ovid's Ceyx and Alcyone: the metamorphosis of a myth", *Phoenix* 33, No. 4 (Winter, 1979), pp. 330–45.

HARDIE, P. "The speech of Pythagoras in Ovid's *Metamorphoses* 15: Empedoclean *Epos*". *The Classical Quarterly* (New Series), 45, pp 204–214. (1995) doi:10.1017/S000983880004180X.

KENNEY, E. J. "Ovid, *Metamorphoses*", *The Classical Review*, New Series, 15 (1965).

———. "Ovidius Prooemians", *PCPS* 22: 46–53 (1976).

KOVACS, D. (1987) Ovid, *Metamorphoses* 1.2', *CQ* 37: 458–65.

OLIVA NETO, J. A. "Elementos da poética de Calímaco: *Aos Telquines* e Epigrama 27". I Semana de Estudos Helenísticos. São Paulo, Humanitas, 2010.

SEGAL, C. P. Intertextuality and Immortality: Ovid, Pythagoras and Lucretius in *Metamorphoses* 15'. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* No. 46 (2001), pp. 63-101. Published by: Fabrizio Serra editore
Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40236193>

SNYDER, J. M. "The Warp and Woof of the Universe in Lucretius' *De Rerum Natura*". *Illinois Classical Studies*, Vol. 8, No. 1 (SPRING 1983), pp. 37–43
Published by: University of Illinois Press
Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/23062560>

ZANKER, G. "The Love Theme in Ap. Rhod.'s *Argonautica*."
WS, n.s., 13 (1979): 52–75.

ZIOGAS, I. "Ovid as a Hesiodic Poet: Atalanta in the *Catalogue of Women* (fr. 72–6 M-W), and the *Metamorphoses* (10.560 – 707)", in *Mnemosyne* 64 (2011) 249-270. Brill.nl/mnem.