

Mariana Musa de Paula e Silva

Artesque locumque: espaços da narrativa
no livro V das *Metamorfoses* de Ovídio

Instituto de Estudo da Linguagem
Universidade Estadual de Campinas

2008

Mariana Musa de Paula e Silva

Artesque locumque: espaços da narrativa
no livro V das *Metamorfoses* de Ovídio

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Isabella Tardin Cardoso

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) como parte dos requisitos para obtenção de título de Mestre em Lingüística na área de Letras Clássicas.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 28/02/2008

Instituto de Estudo da Linguagem
Universidade Estadual de Campinas
2008

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

Si38a

Silva, Mariana Musa de Paula e.

Artesque locumque : espaços da narrativa no livro V das *Metamorfoses* de Ovídio / Mariana Musa de Paula e Silva. -- Campinas, SP : [s.n.], 2008.

Orientador : Isabella Tardin Cardoso.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Ovídio. *Metamorfoses* - Crítica e interpretação. 2. Poesia latina - História e crítica. I. Cardoso, Isabella Tardin. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em inglês: *Artesque locumque*: narrative spaces in Ovid's *Metamorphoses*, V.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Ovid. *Metamorphoses* - Criticism and interpretation; Latin poetry - History and criticism.

Área de concentração: Lingüística.

Titulação: Mestre em Lingüística.

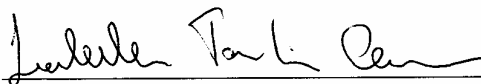
Banca examinadora: Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso (orientadora), Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes Jr. e Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos. Suplentes: Profa. Dra. Elaine Cristine Sartorelli e Profa. Dra. Patricia Prata.

Data da defesa: 28/02/2008.

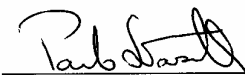
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Lingüística.

BANCA EXAMIRADORA:

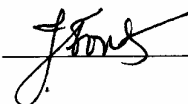
Isabela Tardin Cardoso



Paulo Sérgio de Vasconcellos



Joaquim Brasil Fontes Júnior



Patrícia Prata

Elaine Cristine Sartorelli

IEL/UNICAMP

2008

Dedico este trabalho aos meus queridos avós, os que primeiro me sopraram todo o gosto pelas artes, com muita saudade,

Sônia Costa Vaz Musa

Paulo Benevides Musa (*in memoriam*)

Agradecimentos

Há pessoas absolutamente fundamentais sem as quais este trabalho de mestrado não se realizaria ou, pelo menos, perderia o seu sentido, daí este espaço para homenageá-las.

Primeiramente, gostaria de agradecer aos meus pais, Claudete Musa de Paula e Silva e Antônio Alberto de Paula e Silva, e ao meu irmão, Leonardo Musa de Paula e Silva, não exclusivamente pelo presente, mas por toda uma vida de apoios aos meus sonhos e projetos profissionais.

Aos meus amigos queridos, Lara Regina A. Barros de Freitas, Mariana Z. Barbi, Marina Belíssimo Rodrigues, Paulo Trajano T. Rodrigues e Thaís de Mattos Albieri (tão dedicada revisora), que bravamente suportaram meus humores cambiantes entre alegrias e preocupações.

Àqueles amigos cuja importância foi vital para o meu enriquecimento pessoal e intelectual: Bianca F. Morganti, Daniel R. Nunes e Sidney C. de Lima, um trio sensacional em todos os sentidos; Evandro L. Salvador e Júlio Maria do Carmo, grandes companheiros de vida(s); à Lucy Ana de Bem, Maria Teresa Vieira, Patricia Prata e Robson T. Cesila, estimados amigos de pesquisa(s), agradeço pelas tantas dicas e pela infalível torcida.

Agradeço também à Belkis Aparecida Donato, ao Cláudio Pereira Platero e à Rosemeire Aparecida de Almeida Marcelino, exímios funcionários do IEL, que sempre tornaram, com os seus sorrisos, tudo muito mais simples.

À CAPES, pelo apoio financeiro durante os anos de pesquisa.

Aos professores Flávio Ribeiro de Oliveira, Marcos Aurélio Pereira e Paulo Sérgio de Vasconcellos que, em diferentes, mas certamente todos os momentos, contribuíram para a minha formação intelectual e pessoal. E à Isabella Tardin Cardoso, querida orientadora, a quem simplesmente faltam palavras para agradecer. Grandes mestres que tive a sorte de ter amigos.

Agradeço com especial carinho ao Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes Jr. e ao Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos pela presença nas bancas de qualificação e de defesa desta dissertação, pela sua atenção e pelo seu generoso cuidado ao comentar o texto.

Por fim, gostaria de agradecer à Carolina Lima de Souza, linda companheira, que acima de todas as outras tornou tudo possível.

Resumo

O presente trabalho apresenta uma tradução anotada do livro V da obra *Metamorfoses* do poeta latino Públio Ovídio Naso, acompanhada de um estudo introdutório que versa basicamente sobre esses aspectos selecionados para nossa análise: a coesão e coerência das narrativas presentes no livro; o caráter épico, bem como as implicações desse caráter para a sua construção poética; o papel que desempenha o espaço, isto é, de que modo o cenário em que se desenrolam as histórias influencia a construção dessas narrativas; e a presença constante da *metadiegesis*, entendida como a reflexão que faz o vate, e as personagens a quem ele cede a voz, sobre a própria arte do fazer poético.

Abstract

The current work presents an annotated translation of Ovid's *Metamorphoses*, book V, followed by an introductory study that deals with the following selected aspects: the cohesion and coherence between the narratives that constitute this book; the epic character, as well as the implications of this feature to the poetic construction of the poem; the role space plays, i.e., how the setting in which the stories take place affects the construction of these narratives; and finally, the constant presence of *metadiegesis*, understood as the poet's reflection – as well as the reflection of the characters to whom he gives his voice – on the art of poetry making itself.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| Apresentação | 11 |
| Introdução | 15 |
| Capítulo I– O vate narra aos leitores: discurso de guerra e de paz (<i>Met.</i>, V, 1-249) | 39 |
| 1.1- A construção textual de uma batalha – guerra com palavras | 49 |
| 1.2- <i>Antecipatio</i> e coesão | 52 |
| 1.3- Elementos épicos da passagem | 55 |
| Capítulo II– O vate narra aos leitores que as musas narram para Palas: os infortúnios do monte Hélicon (<i>Met.</i>, V, 250-340/ 662-78) | 63 |
| 2.1- Palas conversa com as musas | 64 |
| 2.1.1- Sobre a transição | 64 |
| 2.1.2- Preparando o terreno | 68 |
| 2.1.3- Musa narradora interrompida | 72 |
| 2.2- O desafio das piérides | 74 |
| 2.3- O triste fim das pegas | 78 |
| Capítulo III– O vate narra aos leitores que as musas narram para Palas que Calíope canta para as ninfas: Ceres e Prosérpina (<i>Met.</i>, V, 341-661) | 81 |
| 3.1- Calíope tece seu canto | 89 |
| 3.1.1- A história de Cíane | 106 |
| 3.1.2- A história de Aretusa | 115 |
| 3.2- Calíope termina seu canto | 121 |
| IV– Conclusão | 123 |
| V– Texto latino e tradução <i>Metamorfoses</i>, V | 129 |
| VI– Texto latino e tradução <i>Fastos</i>, IV, 417-53 | 163 |
| VII– Bibliografia | 167 |

Apresentação

Nos últimos anos, estudiosos da cultura clássica, bem como os seus apreciadores, têm voltado os olhos com especial interesse para a obra de Públio Ovídio Naso, poeta romano que compôs suas obras na era de Augusto¹. Trabalhos recentes sobre recursos alusivos presentes em sua produção, seu estilo poético e sua recepção na tradição literária apontam mudanças de perspectiva, principalmente no tratamento das *Metamorfoses* (*Metamorphoseon Libri*) e dos *Fastos* (*Fasti*), estimuladas por novas abordagens à literatura latina como um todo², bem como aos mitos e religião romanos³.

Essa mudança de perspectiva é o ponto de partida desta dissertação de mestrado, que visa proporcionar uma tradução em prosa do quinto livro da obra *Metamorfoses*, acompanhada de notas e de estudo introdutório que ajudem a compreender o texto.

¹ Publius Ovidius Naso, 43 a.C.-17/18 d.C. O próprio vate nos conta muito sobre a sua biografia em um de seus poemas, *Tristia*, IV, 10.

² Em especial, a mudança de perspectiva se dá em abordagens intertextuais da poesia romana antiga como as propostas por G. B. Conte e seus discípulos. Sobre a importância e metodologia de Conte, cf. *The rhetoric of imitation: genre and poetic memory in Virgil and other latin poets*, 1996; P. S. de Vasconcellos, *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*, 2001. Sobre limites epistemológicos dos estudos intertextuais, cf. D. Fowler, “On the shoulders of giants: intertextuality and classical studies”, 1997, pp. 13-34. Como exemplo de uma abordagem crítica do método intertextual presente nas análises da poesia latina, cf. S. Hinds, *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry*, 1998. Dentre os abundantes estudos intertextuais em Ovídio, destacamos o de A. Barchiesi, mais recentemente, “Venus’ masterplot: Ovid and the Homeric Hymns”, 1999, pp. 112-26, artigo que revê pontos específicos de uma obra fundamental a nossa pesquisa: S. Hinds, *The metamorphosis of Persephone: Ovid and the self-conscious Muse*, 1987.

³ As mudanças na observação dos mitos envolvem, por exemplo, o questionamento sobre a própria concepção de mito (cf. o artigo de J. Bremmer, “What is a greek myth?”. In: BREMMER, 1994, pp. 1-9), bem como o caráter literário e intertextual que mitos gregos alcançam em Roma (cf. G. Cavallo; P. Fedeli; A. Giardina, *Lo spazio letterario di Roma antica*, 1989, especialmente o artigo de M. Bettini, “Le riscritture del mito”; cf. ainda F. Graf, “Myth in Ovid”. In: HARDIE, 2002, pp. 108- 21).

Para obter uma tradução, ainda que em prosa, que ressaltasse efeitos poéticos alcançados pela obra foi necessário não apenas esclarecer aspectos mais estritamente filológicos, mas também rever, no contato com o texto latino, algumas questões importantes apontadas em estudos intertextuais mais recentes, como a da coesão entre as narrativas e a da coerência dos livros⁴. Salvo outra indicação, as traduções dos textos latinos são nossas. Na tradução dos nomes de personagens míticas, topônimos e antropônimos em Língua Latina seguimos, de modo geral, o *Vocabulário onomástico da Língua Portuguesa da Academia das Ciências de Lisboa*. Quando não encontrados, nós os traduzimos, via de regra, a partir da forma acusativa latina. Para evidenciarmos nossa apreciação dos trechos da bibliografia utilizados em nosso estudo, traduzimos também a maioria das passagens que se encontra em língua estrangeira.

Em nossa pesquisa, procuramos contribuir com a discussão atual, observando, nas narrativas do livro V das *Metamorfoses*, sobretudo as relações entre as narrativas dentro do referido livro e a interferência do espaço na construção dos episódios mitológicos, aspectos que, em nosso entender, não têm recebido, ao menos quanto ao livro V, a merecida atenção.

Como veremos, o caráter intrincado da narração apresenta várias possibilidades de divisão - nenhuma, a nosso ver, definitiva. Sendo assim, pensamos em analisá-lo em três partes, divididas em três capítulos.

O capítulo I será dedicado à narrativa da batalha na África entre Perseu e Fineu, contada mais diretamente na voz do vate, o eu-poético de Ovídio propriamente dito (vv. 1-249). Abrange, logo após considerações gerais feitas à obra na introdução, no tocante ao

⁴ Cf. sobretudo Barchiesi, "Voices and narrative 'instances' in the *Metamorphoses*", 2001, pp. 49-78; Cf. também Hinds (1987), e a introdução de D. E. Hill a Ovid. *Metamorphoses V-VIII*. Edited with translation and notes by D.E. Hill, 1997, pp. 1-7.

discurso de guerra e paz, sobretudo elementos que podem, a nosso ver, proporcionar coesão entre as histórias, bem como elementos épicos, que procuramos problematizar, identificáveis na passagem como um todo.

No segundo capítulo, tratamos, primeiramente, da passagem de Palas (que ajudava o irmão na batalha) para o monte Hélicon (vv. 250-340). A mudança de espaço vai deslocando o foco narrativo: a voz do vate é paulatinamente cedida para as musas. A seguir, deixando a história contada por Calíope para um capítulo à parte, consideramos também a passagem final do livro (vv. 662-78), em que uma das demais musas retoma a palavra e encerra o livro. Trata-se, pois, de um capítulo dedicado às histórias narradas pelas musas à deusa Palas, no qual pretendemos analisar as narrativas sob o ponto de vista de suas narradoras.

No capítulo III, tomando como base as principais questões tratadas nos anteriores, analisamos o canto que, segundo a musa, fora entoado por Calíope na competição travada contra as piérides. Nele se dá a narrativa do rapto de Prosérpina⁵, bem como as implicações e metamorfoses decorrentes de seu infortúnio.

Em todas as seções indicadas, é nosso intento abordar algumas questões hoje discutidas nos estudos sobre Ovídio. Dentre elas, destacam-se a problematização do caráter épico da narrativa, e as implicações de tal caráter; a superposição dos narradores, além da coesão entre as histórias. Além disso, sublinhamos duas outras questões que, em nosso entender, ainda são pertinentes à discussão do texto ovidiano em estudo, a saber: o papel do

⁵ Por uma questão de clareza preferimos adotar de modo uniforme o nome latino da deusa, embora tal uniformidade não seja mantida por Ovídio nem nos *Fastos*, nem nas *Metamorfoses*: como já observou Hinds (1987, p. 151), em ambos, a deusa é nomeada contrariamente pelos dois, *Persephone* (5 vezes nos *Fastos*, vv. 452, 483, 485, 579, 591; e uma nas *Metamorfoses*, v. 470) e *Proserpina* (4 vezes nas *Metamorfoses*, vv. 391, 505, 530, 554; e uma nos *Fastos*, v. 587).

espaço na construção interna das narrativas e, finalmente, o caráter *metadieético* das mesmas.

A conclusão, opondo-se a uma leitura mais tradicional do poema ovidiano, deverá ponderar sobre aspectos do texto em estudo que, proporcionando integrações, associações diversas dentro do mesmo poema, podem contribuir para uma percepção da singular unidade do livro V.

Introdução

O conjunto de obras latinas que nos foi transmitido confere a Ovídio o posto de poeta clássico que mais produziu desde Lucrécio (97-55 a.C.), ultrapassando, por exemplo, Catulo (87/84-57/54 a.C.), Virgílio (70-19 a.C.), Horácio (65-8 a.C.), Tibulo (54-19/18 a.C.) e Propércio (47-16 a.C.). Sua vasta produção certamente contribuiu para dividir opiniões ao longo da história da crítica literária acerca da qualidade de sua poesia⁶.

Ettore Paratore, no capítulo sobre Ovídio da sua *História da Literatura Latina* (publicada pela primeira vez em 1950), aproxima as poesias de cunho amoroso-erótico a um suposto estilo de vida de seu autor. O estudioso italiano as caracteriza como “perversão erótica” (Paratore, 1987, p. 504), que seria o reflexo do mundanismo em que viveria o poetaastro. É nessa suposta preferência pela forma sem conteúdos mais elevados que Paratore reconhece a mudança da poesia latina: “o mundanismo como fim em si mesmo, privado de qualquer ideal político ou religioso ou moral” (Paratore, 1987, p. 501).

Já a visão de G. B. Conte, influente estudioso dos estudos intertextuais aplicados à Filologia Clássica, distancia-se da leitura da obra ovidiana como tão somente autobiográfica, privilegiando a relação entre esta e a tradição poética greco-romana.⁷ Seu

⁶ Figuram entre as suas obras que chegaram até nós: *Amores*, *Ars Amatoria*, *Heroides*, *Medicamina faciei femineae*, *Remedia amoris*, os *Metamorphoseon libri* e os *Fasti*. Constam ainda os poemas do exílio, *Tristia*, *Ibis* e as *Epistulae ex Ponto*; a autoria de três outras obras é contestada por muitos estudiosos, a saber *Halieutica*, da qual apenas restaram fragmentos, *Nux* e *Consolatio ad Liuiam*. Cf. *Oxford Companion to Classical Literature (OCCL)*.

⁷ Conte, em resenha ao livro de Hinds sobre intertextualidade, se defende de certas críticas quanto a sua negação radical da provável intenção e da figura do autor argumentando que a sua ênfase no sistema do texto (e não no escritor) foi influenciada pela forte tendência biografista dos estudos sobre poesia na Itália da época em que foi publicado o seu ensaio “Retórica da Imitação”. O estudioso argumenta que seu discurso se

manual de história da literatura latina, *Latin Literature – A History*, publicado em 1994, apresenta Ovídio como representante do caráter inovador da poesia romana da época augústea, o qual surpreenderia os leitores coevos, acostumados aos poetas anteriores, como Propércio e Tibulo, pela enormidade da sua produção e a variedade de gêneros poéticos que aborda. A escolha pela elegia amorosa, por exemplo, não significaria em Ovídio a opção pela vida centrada no amor, uma vez que, diferentemente do que teria ocorrido aos poetas que o antecederam⁸, tal gênero não delimitaria o seu horizonte temático, nem excluiria outras experiências poéticas (Conte, 1994, p. 341).⁹

Na esteira de Conte, estudos intertextuais acabam por ressaltar em Ovídio um efetivo diálogo com uma tradição poética, que, ao contrário do que quer Paratore, se dá, não pela abdicação da “forma”, mas por uma inovação de seu emprego. Em artigo que revisita boa parte da crítica ovidiana mais recente, Sara Myers aponta essa tendência:

While few would challenge the assessment of Ovid’s pervasive playfulness and irony, the charge of depthlessness or of pure aestheticism, common in works especially of the past two decades, has been frontally attacked in recent work on much of Ovid’s poetry. Ovid’s relationship to his literary past is seen now in terms of a truly intertextual dialogue involving

contrapunha, então, a tal tipo de leitura, comum em muitos estudiosos, incluindo Paratore. Cf. Conte, 1999, p. 219.

⁸ Sobre esse aspecto (*renuntiatio amoris*) em Propércio e Tibulo, cf. Conte, G.B. *Latin Literature – A History*, 1994. pp. 341-2.

⁹ Para uma apresentação mais precisa em língua portuguesa sobre os estudos intertextuais aplicados à literatura latina, cf. Paulo Sérgio Vasconcellos. *Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio*, 2001, capítulo I; mais direcionada a Ovídio, cf. Patricia Prata. *O caráter intertextual dos Tristes: uma leitura dos elementos épicos Virgilianos*, 2007.

reinterpretation of his tradition rather than reductive parody. (Myers, 1999, p. 191)¹⁰.

É também com sentidos diversos que as *Metamorfoses*, obra pertencente à maturidade do poeta, representa um de seus trabalhos mais importantes. Trata-se de um poema em hexâmetros dividido em 15 livros que remonta à história do mundo e da humanidade, desde a sua criação até a atualidade romana, sob o ponto de vista das transformações sofridas por personagens mitológicas e históricas.

O poema suscitou, e ainda suscita, muitas controvérsias quanto aos seus diversos aspectos literários. Isso se dá especialmente quanto às suas fontes e filiações genéricas e à natureza do seu tratamento acerca do material mitológico.

Mito e novidade

Uma importante questão, no entanto, subjaz a essas: a do mito e novidade ou, em outros termos, mito e autoria poética na tradição das narrativas míticas, em especial, no caso desta obra, dada a importância que o próprio poeta lhe atribui. Pareceu-nos pertinente, portanto, uma breve reflexão sobre o tema.

Jan Bremmer (1994), no primeiro capítulo do livro por ele editado *Interpretations of Greek mythology*, aborda aspectos de fundamental importância para estudos sobre a

¹⁰ “Enquanto poucos contestariam a valoração da jociedade e da ironia alastrantes de Ovídio, a acusação de superficialidade ou de puro esteticismo, comum especialmente em trabalhos das duas últimas décadas, tem sido diretamente atacada em estudos recentes sobre muitas das poesias ovidianas. O relacionamento de Ovídio com o seu passado literário é visto hodiernamente como um verdadeiro diálogo intertextual, tratando-se mais de uma reinterpretação da sua tradição do que de paródia reducionista.”

mitologia da civilização grega. Retomando a definição canônica de Walter Burkert (In: BREMMER, 1994, p.1) de que “o mito é uma narrativa tradicional com referência secundária, parcial, a algo de importância coletiva”¹¹, Bremmer propõe uma definição mais simples: “narrativas tradicionais relevantes para a sociedade”¹². O mito consistiria de histórias oriundas de tempos imemoriais, mas que também são frutos de invenções coerentes às sociedades em que estão inseridas. De qualquer forma, não só na afirmação citada, mas também em seu texto, Bremmer acentua na mitologia o *status* de revelação de uma verdade profunda a ela atribuído na Grécia arcaica, bem como a estreita relação do mito com o fator social ainda na Grécia clássica¹³.

Tal concepção de mitologia não é a que propõe Fritz Graf (In: HARDIE, 2002, pp. 108-21) quanto à presença do mito na sociedade romana da época de Ovídio. Em “Myth in Ovid”, o estudioso argumenta que, nos tempos da Roma imperial de Augusto, “os mitos (*fabulae*) eram universalmente entendidos como ficções poéticas”¹⁴ e diferenciados da *historia* e do *argumentum* por um menor comprometimento com a verdade ou com acontecimentos plausíveis. Graf (In: HARDIE, 2002, p. 109) evoca Cícero, em *De Inventione*, para ilustrar o ponto de vista dos retóricos acerca dos mitos:

*fabula est, in qua nec uerae nec ueri similes res
continentur, cuiusmodi est ‘angues ingentes alites,
iuncti iugo’ (Cic., De Inuent., I, 27)*

¹¹ *Myth is a traditional tale with secondary, partial reference to something of collective importance* (apud Bremmer, 1994, p.1).

¹² *Traditional tales relevant to society* (Bremmer, 1994, p.7).

¹³ No entanto, quanto a uma mudança na concepção de “mito” e de “verdade” na Grécia antiga, cf., por exemplo, M. Detienne. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, 1967.

¹⁴ *Myths (fabulae) were universally understood as poetic fictions* (Graf, In: HARDIE, 2002, p. 108).

“Há a fábula, em que não se encontram coisas verdadeiras nem verossímeis, tais como: ‘enormes serpentes aladas, atreladas por um jugo’”.

No entanto, o próprio Graf argumenta que a divulgação do mito de origem grega se tenha dado em Roma principalmente devido a uma suposta necessidade de a sociedade romana suprir a falta de uma tradição “literária” que fosse além da simples ficcionalidade. Segundo o estudioso, as obras épicas de Virgílio, por exemplo, pretendiam tornar-se para os romanos da época de Augusto aquilo que os épicos homéricos teriam sido para os gregos, conferindo assim à narrativa mítica o caráter representativo de uma nova ideologia comum (Graf, In: HARDIE, 2002, p. 110).

Dessa forma, o estudioso, de um lado, afirma que Ovídio reagiria a essa concepção de mito, digamos, engajado: de acordo com Graf, nosso poeta tratava os mitos ou *fabulae* como textos poéticos escritos por poetas, conhecidos ou não, do passado. De outro, ele também argumenta que o próprio poeta, mesmo intitulando suas narrativas como *fabulae*¹⁵, não indicaria, com tal termo, necessariamente apenas ficcionalidade¹⁶.

Interessa-nos mais nesta pesquisa considerar que, como argumenta o estudioso, a construção do narrador asseguraria uma certa confiabilidade às histórias:

¹⁵ Ovídio, várias vezes, se refere aos seus poemas nos *Fastos* como *fabulae*. Um exemplo: *non faciet longas fabula nostra moras* (“nossa **história** não causará longas demoras”). *Fast.*, II, 248. Grifos nossos. Quando não especificados, todos os grifos do texto são nossos.

¹⁶ Cf. F Graf. “Myth in Ovid” (In: HARDIE, 2002, pp. 108- 21). A concepção de *fabula* em Ovídio integra o escopo de nossos estudos de Doutorado.

*Ovid's main tool in problematizing these traditional stories is the construction of his narrator: the narrator, an ever-present voice in these epic narratives, firmly believes in what he says. (Graf, In: HARDIE, 2002, p. 119)*¹⁷

Assim, em anuência com Graf, achamos que, ao menos no texto das *Metamorfoses* em estudo, a dimensão mítica das narrativas ovidianas não é marcada por uma preocupação com um “*ethos* idealizador”, que servisse de modelo social, tampouco por um absoluto descomprometimento com os acontecimentos históricos e as noções de verdade predominantes em sua época.

É tentador presumir que a impressão de distanciamento acontece dada a preocupação poética de Ovídio, a qual residiria em outro lugar: na construção do enredo das histórias que pretende contar, nas especificidades quanto à caracterização dos seus narradores e suas relações com os textos poéticos mitológicos antigos.

Sem querer esgotar a questão da relação da poesia ovidiana com sua sociedade, é evidente, que, de um lado, não se trata de poesia panfletária ou estritamente moralizante¹⁸. Por outro, há a preocupação ovidiana com a sua arte. Observar as nuances que seu texto apresenta é ressaltar matizes diferentes pelos quais as suas histórias passam e, com isso, reconhecer o que a crítica moderna considera como a sua maior habilidade: a maestria com as palavras¹⁹.

¹⁷ “A principal ferramenta ovidiana para problematizar essas histórias tradicionais é a construção de seu narrador: o narrador, uma voz onipresente nessas narrativas épicas, acredita firmemente no que diz”.

¹⁸ Sobre as relações entre Ovídio e a sociedade romana de então, cf., entre outros, A. Barchiesi, *The poet and the prince: Ovid and Augustan discourse*, 1997, com indicação de bibliografia suplementar.

¹⁹ No presente trabalho, evidentemente não pretendemos resolver a questão da abordagem ovidiana do mito, ainda que a discussão acerca desse tema seja fundamental. Sobre o estatuto do mito nas narrativas

A teia do quinto livro

Muitos autores importantes estiveram preocupados em entender a estrutura e o funcionamento do caráter épico da obra de que nos ocupamos nesta pesquisa²⁰.

Em relação às *Metamorfoses*, Paratore (1987), mesmo reconhecendo a importância de tal obra, predica-a como “um gigantesco conglomerado de epílios” (Paratore, 1987, p. 502). Critica o excesso de versos e a extensão do poema, o que ele chama de “abundância ovidiana” (1987, p. 502). Dela derivaria uma falta de linearidade e coerência entre as histórias narradas, um “material imenso e informe” (1987, p. 511), que partiria das narrativas mitológicas para as narrativas históricas por simples questão de conveniência ao governo de Augusto.

Nesse sentido Otis (1970), num momento em que concorda com Richard Heinze (1919), afirma que “quais sejam as nuances e variações do estilo ovidiano nas *Metamorfoses*, trata-se ainda de um só estilo. *As Metamorfoses*, em outras palavras, não é uma composição de pequenos épicos ou *epyllia*, mas sim um todo unificado

romanas cf. M. Bettini, *op. cit.* Mais especificamente nas narrativas ovidianas, cf. ainda Hardie (1993); Conte (1994, pp. 347, 353, 354); Barchiesi (1999, 2001).

²⁰ Otis (1970, publicado pela primeira vez em 1966) enumera, por exemplo, a obra de Patrick Wilkinson, *Ovid recalled*, 1955, bem como os seus predecessores: Georges Lafaye (1904), Richard Heinze (1919), Edgar Martini (1927), E. K. Rand (1925), Hermann Fränkel (1945).

estilisticamente” (Otis, 1970, p. 49)²¹. Para perceber isso, a proposta de Otis seria, de modo até então inédito²², descrever o plano ou a estrutura da obra inteira²³.

Conte (1994), por sua vez, considera que a estrutura do poema, de um extremo ao outro da narrativa, é disposta de forma flexível. Inicialmente, as *Metamorfoses* obedecem a uma ordem cronológica que se enfraquece ao longo da narrativa, mas, ressalta o estudioso, nem por isso a sua estrutura deixa de ser coesa ou linear. Essa característica do poema, pelo contrário, permite ao leitor estabelecer o que ele chama de “outros princípios de associação” (Conte, 1994, p. 351)²⁴, como, por exemplo, continuidade geográfica, paralelos temáticos, contrastes entre as histórias, grau de parentesco entre as personagens ou, simplesmente, similaridade entre as metamorfoses. O estudioso ainda argumenta que, diferentemente da *Eneida*, de Virgílio, que pode ter seus livros lidos separadamente sem grandes perdas para sua continuidade, as quebras de um livro para o outro nas *Metamorfoses* não obedecem a nenhum eixo temático, tendo sido por vezes feitas na metade de um episódio, incitando, assim, a curiosidade do leitor e mantendo a tensão narrativa presente²⁵.

²¹ *Whatever the nuances and variations of Ovid's style in the Metamorphoses, it is still essentially one style. The Metamorphoses, in other words, is not a composite of little epics or epyllia but a stylistically unified whole.*

²² No prefácio a sua segunda edição, Otis lamenta não ter tido acesso à obra de Walter Ludwig, *Struktur und Einheit der Metamorphoseon*, 1965. Ele concorda com a visão do autor de que as *Metamorfoses* são uma obra de arte cuidadosamente construída com uma estrutura e plano definidos (Otis, 1970, p. xiv).

²³ *In any event, no one, to my best knowledge, has tried to describe the 'plan' or 'structure' of the Metamorphoses as I have done in this book* (“Em nenhuma ocasião, ao que eu saiba, ninguém tentou descrever o “plano” ou a “estrutura” das *Metamorfoses* como eu fiz nesse livro.” Otis, 1970, p. xii).

²⁴ *Other principles of association.*

²⁵ Que o efeito de continuidade era visado pode-se depreender do próprio texto ovidiano, na passagem em que alude ao poema como um *perpetuum...carmen* (*Met.*, I, v. 4).

Sem entrarmos no mérito das polêmicas quanto à unidade dos quinze livros das *Metamorfoses*²⁶, julgamos que a análise sugerida por Conte ilustra bem a estrutura do quinto livro, cujo relato, em linhas gerais, dividiremos em três partes distintas que, à primeira vista, não apresentariam ligação evidente entre si.

O quinto livro começa em meio à festa de casamento do jovem Perseu com Andrômeda, anteriormente noiva de outro homem, Fineu. Trata-se da continuação do relato iniciado pelo poeta no final do livro IV (*Met.*, IV, 604-803)²⁷: Perseu, tendo vencido a temível Medusa, ao sobrevoar as terras da África em seu retorno, avista Andrômeda presa a uma pedra e a salva das garras de uma terrível serpente marinha, a quem havia sido oferecida em sacrifício. Pede-a em casamento e, ali mesmo, no reino de seu sogro, casam-se. Os primeiros versos do livro V descrevem uma inesperada interrupção dessas bodas:

*Dumque ea Cephenum medio Danaeius heros
Agmine commemorat, fremida regalia turba
Atria complentur, nec coniugalia festa
Qui canat est clamor, sed qui fera nuntiet arma;*

(*Met.*, V, 1-4)

“E enquanto o herói danaeio relembra os seus feitos em meio à multidão de cefenos, o átrio real é preenchido por uma fremente turba; o som que se anuncia não é o das festas nupciais, mas aquele que prenuncia a terrível guerra”;

²⁶ D. E. Hill (1997, p. 3), por exemplo, comenta ser controversa a tentativa de Otis (1970, p. 83) de dividir os quinze livros das *Metamorfoses* em quatro partes (“A divina comédia”, livros I-II; “Deuses vingadores”, III a VI, 400; “O Pathos do amor”, VI, 401 a XI; “Roma e o governante divinizado”, XII-XV).

²⁷ Hill (1997, p. 3) comenta a dificuldade, causada pela continuidade temática, em separar os livros IV e V, cada qual publicado em volumes distintos da sua tradução das *Metamorfoses*.

A multidão, perturbando a celebração, acompanha o vingativo Fineu, que busca um acerto de contas com o nubente de sua ex-noiva (*Met.*, V, 10-29). Segue-se uma sangrenta²⁸ batalha que envolve todos os convivas da festa (*Met.*, V, 30 et ss.) e culmina na transformação dos oponentes de Perseu (e de um desafortunado amigo) em mármore, pelo olhar da cabeça da Górgona (*Met.*, V, 178- 249).

A seguir, a deusa Palas, que descera ao local para prestar ajuda a seu irmão Perseu (*Met.*, V, 46-7), dirige-se para o monte Hélicon (*Met.*, V, 250-1), onde sabe ter nascido uma fonte inspiradora e de fascinante beleza proveniente da patada do cavalo Pégaso, por sua vez, fruto do sangue derramado da cabeça de Medusa, quando morta pelo herói²⁹. Ao chegar ao monte, encontra-se com as nove musas que ali habitam (*Met.*, V, 254-93) e se interessa pela história de seu duelo com as piérides que, nesse momento, passeiam em forma de pássaros pelo local (*Met.*, V, 294-340). Temos aqui a segunda parte do texto, segundo nossa divisão, de caráter evidentemente didático.

Finalmente, na terceira parte, pela boca de uma das musas, ouvimos a história que Calíope havia entoado na competição travada (*Met.*, V, 341-661) e temos, então: o mito do rapto da deusa Prosérpina por Hades (*Met.*, V, 346-437); a busca desenfreada promovida por sua mãe, a deusa Ceres (*Met.*, V, 438-86); o descobrimento de seu paradeiro (*Met.*, V, 487-508) e o acordo restabelecedor da paz entre as partes (*Met.*, V, 509-71). Segue-se o final do canto da musa Calíope (*Met.*, V, 572-661), e o livro termina com o restante da

²⁸ Cf., na narração da batalha, a menção dos termos *sanguis* (“sangue”): *Met.*, V, 59, 76, 85, 96, 156; e *cruor* (“sangue que jorra”): *Met.*, V, 84.

²⁹ O nascimento de Pégaso é narrado no livro anterior (*Met.*, IV, 786).

narrativa, iniciada pela musa à deusa Palas, que explica a transformação de suas rivais em pássaros (*Met.*, V, 662-78).

Na elaboração poética das principais narrativas presentes no livro — a batalha na África, a visita de Palas ao monte Hélicon e o canto das musas —, a diversificação dos narradores e, ao nosso ver, a ênfase no espaço da narrativa, representam um papel determinante.

Quanto ao espaço, algumas vezes, os elementos do cenário chegam, inclusive, a “desviar” a atenção das personagens de sua pretensa motivação inicial, colaborando, deste modo, para a aparente falta de um fio condutor no encadeamento das narrativas.

Vejam os casos de Palas Atenas, citado anteriormente: ela vai ao monte Hélicon em busca da fonte de Pégaso e, depois de conhecê-la, se distrai com as aves que sobrevoavam o local naquele momento (*Musa loquebatur; pennae sonuere per auras*, “A musa ainda falava, penas ressoaram nos céus”, *Met.*, V, 294). Configura-se, assim, um tipo de desvio, gerador da narrativa do duelo que culminou na transformação das piérides nessas aves, integradas, por sua vez, à paisagem do monte³⁰.

Então, num movimento inverso, o elemento do cenário, outrora percebido pelo leitor como aparente dispersão da narrativa, mostra-se incorporador, elemento coesivo, ao se revelar parte central do tema da história contada.

Mas em que medida isso ocorre no texto do livro em questão, de que forma os diferentes espaços interferem na construção do texto poético ovidiano no livro V? Paralelamente, e aqui passamos ao segundo elemento determinante acima referido, de que

³⁰ Sobre a interferência das transformações ocorridas ao longo das *Metamorfoses* na dinâmica das próprias narrativas, cf. A. Feldherr. “Metamorphosis in the *Metamorphoses*”, 2002, pp. 163-79.

forma, no mesmo livro, o estatuto dos narradores delimita espaços de (re)significação dos mitos que ali serão abordados pelo poeta?

Esta questão nos surge por constatar, inicialmente, a variedade dos narradores a quem o vate dá a voz: a saber, as musas, Aretusa, Cíane, etc. Além disso, temos o fato de que a narrativa em si é destacada, em forma de *metapoesia*, no início do livro. Como dito, ele começa com a interrupção de um relato que fazia Perseu de suas façanhas (*commemorat*, “relembra”, *Met.*, V, 2). O estatuto do narrador é mesmo tematizado na competição entre as musas e as piérides³¹, à qual se deve o canto da história de Prosérpina.

São aspectos como esses, que, realçados sobretudo no confronto com o texto latino, tentamos destacar acerca das histórias narradas por Ovídio nesse poema, a fim de valorizar a sua complexa elaboração narrativa e seus efeitos de sentido. Acreditando que uma resposta a estas questões (que dependem, em última análise, da sua elaboração poética) deve ser buscada no contato direto com o texto original, procuramos, durante o processo de tradução, atentar para elementos mais sutis que contribuam para a reflexão proposta, ora privilegiando-os na versão para o português, ora comentando-os em notas.

Trataremos, pois, da discutida questão da coesão narrativa ovidiana, relacionando-a, em especial, à diversidade de narradores e ao espaço da narração. Faremos, a seguir, considerações sobre um outro tema importante para este estudo, já mencionado no início desta exposição: o modo como Ovídio joga com a tradição no que diz respeito à composição genérica. Considerar tal aspecto é fundamental para se apreciar a sua elaboração poética.

³¹ Sobre a relação entre o canto das musas e suas rivais, cf. Hinds, *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the self-conscious Muse*, 1987, pp. 3-25; cf. Hill, 1997, p. 154.

Gênero e novidade em Ovídio

Quando Camões, na proposição da sua obra épica, nos diz ao que vem a cantar (*As armas e os barões assinalados/... E também as memórias gloriosas/ Daqueles reis que foram dilatando/ A Fé, o Império, e as terras viciosas, Lusíadas, I, 1-4*), por engenhosos 24 versos, desenhados no ritmo preciso e característico de um gênero literário, ele avisa a seus leitores o que devem esperar de sua obra (*Cesse tudo o que a musa antiga canta,/ Que outro valor mais alto se alevanta.*). Quem não reconhece nesses versos de abertura o teor do que está para ser narrado? Quem não admite possibilidades narrativas diante de um começo como o dos versos camonianos? Num outro contexto, quem já não seleciona imagens em sua memória quando ouve a frase “Era uma vez...”? É esse “contrato textual”, evidenciado pelo começo de uma obra, que estabelece a filiação genérica a que todo texto estaria vinculado e, com isso, seu efeito de sentido nos ouvidos atentos de um leitor treinado para o reconhecer.

Não pretenderíamos, contudo, dizer que toda obra literária infalivelmente nasce limitada a um gênero particular, ou que possamos tão facilmente depreendê-lo de seu início. Toda a beleza de uma obra de arte estaria definitivamente comprometida se a resumíssemos a normas genéricas e a fôrmas específicas, método simplista de análise que pretende dar conta de muito menos do que uma crítica literária séria estaria disposta a investigar.

Os próprios autores antigos destacam a presença de nuances próprias a mais de um estilo literário nas obras tomadas como modelos de um gênero³², e tais mesclas genéricas têm voltado a despertar a atenção dos estudiosos contemporâneos³³.

Em relação a Ovídio, Quintiliano já menciona o aspecto multifacetado de sua épica, que, através de uma narrativa engenhosa, procuraria dar unidade a matéria tão diversa³⁴.

Ainda assim, é mister reconhecer que os versos de abertura de uma obra poética, especialmente na Antigüidade Clássica, tinham muito a dizer sobre a obra como um todo. Entre outros, serviam para classificá-la e inseri-la em uma tradição literária específica³⁵. Sobre essa tradição, de acordo com Conte (1996), que contribuiu fundamentalmente para a discussão contemporânea, no campo dos estudos intertextuais aplicados à filologia clássica,

³² Como exemplo de que os gêneros não eram tão estanques, em sua *Arte poética*, Horácio admite certa presença de comédia na tragédia ou vice-versa (Horácio, *Arte Poética*, vv. 93-8).

³³ Elementos cômicos nas tragédias euripidianas são apontados por estudiosos como Knox em "Euripidean Comedy". In: *Word and Action: Essays on the Ancient Theatre, 1979*, pp. 250-74. A presença da épica na *tragicocomoedia Anfítrião*, de Plauto, é objeto de estudo de Oniga "Il canticum di Sosia: forme stilistiche e modelli culturali", 1985, pp. 113-208, e mais recentemente de Lílian Nunes Costa (2006). Sobre recursos dramáticos nas *Metamorfoses* de Ovídio, cf. G. Rosati. *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovídio*, 1983; sobre épica nos versos elegíacos dos *Tristes*, cf. Patricia Prata *O caráter alusivo dos Tristes de Ovídio: uma leitura intertextual do livro I*, 2002; sobre elegia e épica nos *Amores* ovidianos, cf. Lucy Ana de Bem. *Amor e a guerra no livro I d'Os Amores de Ovídio*, 2007.

³⁴ *Res diuersissimas in speciem unius corporis colligentem*, "Reunindo como que em um só corpo temas extremamente diversos", ou, na tradução de Butler: "to weld together subjects of the most diverse nature so as to form a continuous whole" (Quint. *Inst. Or.*, IV, 1, 77, 1995, p. 49).

³⁵ Sobre o papel da convenção em poesia antiga, cf. F. Cairns. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, 1999; em língua portuguesa, cf. F. Achcar. *Lírica e Lugar Comum. Alguns temas de Horácio e sua presença em português*, 1994, bem como por P. S. Vasconcellos, *op. cit.*, pp. 11-76. Sobre a carga convencional presente no início de uma obra poética na Antigüidade, cf. Conte, *The rhetoric of imitation*, 1996.

Each new poetic act, by its very nature, tends to present itself as part of a literary tradition, abiding by the norms and values of poetic discourse that give authority to its particular message and guarantee the autonomy necessary for its free expression (Conte, 1996, p. 70)³⁶.

A questão do gênero literário sempre representou um desafio para estudiosos, quer antigos³⁷, quer hodiernos. Na tentativa de definição do que teria sido o *epos*, têm sido levados em conta diversos aspectos das obras: desde os temas abordados ou abordáveis (por exemplo, tratar de disputas amorosas é considerado, em geral, tópica mais próxima da elegia)³⁸, até aspectos formais do texto, como o já mencionado tipo de verso³⁹, ou ainda

³⁶ “Cada novo ato poético, pela sua própria natureza, tende a se apresentar como parte de uma tradição literária, em anuência com as normas e valores do discurso poético que autoriza a sua mensagem particular e garante a autonomia necessária para a sua livre expressão.”

³⁷ Cabe brevemente lembrarmos a preocupação aristotélica em classificar e descrever os gêneros literários na sua *Poética*, obra que influenciaria toda a tradição da crítica clássica ocidental. Testemunha tal preocupação, na época de Ovídio, a *Carta aos Pisões*, de Horácio, conhecida hoje como *Arte Poética*.

³⁸ Cabe lembrarmos da descrição de epopéia de Teofrasto (In: Heinze, 1993, p. 276): “*Epos* é uma narrativa de ações de deuses, heróis e homens”, bem como da menção que faz Horácio, nas suas sátiras, a mais de um tipo de “epos” (Sátiras I, 10, 43-45, tradução de Paulo Sérgio de Vasconcellos):

Pollio regum

Facta canit pede ter percusso; forte epos acer,

Ut nemo, Varius ducit; molle atque facetum

Vergilio adnuerunt gaudentes rure Camenae.

“Polião dos reis

as proezas canta batendo três vezes o pé; um **forte epos** Vário,

acre como ninguém, maneja; **delicado e gracioso**

a Virgílio concederam as Camenas, alegres com o campo”.

³⁹ Embora a relação de Ovídio com os *genera* da poesia antiga seja bastante complexa, a métrica utilizada influi na percepção de um tom épico nas *Metamorfoses*, ao menos para os leitores antigos. Para esse leitor, o hexâmetro imediatamente evocaria um certo tipo de poesia, no entanto, não é fácil delimitar. Quintiliano, no tocante à descrição formal do que ele inclui no gênero épico (a saber, aquele que se serve do

aspectos da *elocutio*, como o caráter formular (repetição de termos ou expressões, muitas vezes marcadores de discurso específicos)⁴⁰, ou a forma de narrar ou descrever certo tema⁴¹.

Ao marcar profundamente as discussões acerca dos fundamentos, características, limites e especificidades de cada gênero poético clássico, Conte⁴² aponta caminhos interpretativos, nem sempre tão óbvios, que muito têm influenciado a forma como entendemos hoje a literatura latina⁴³.

metro épico), aponta entre os poetas “épicos”, Hesíodo, Arato, Teócrito (*Inst. Or.*, X, 51-62), contrapondo-o à poesia didática ou bucólica. Que o mesmo procedimento ocorria na Grécia é mencionado por Aristóteles em sua *Poética*: “Porém, ajuntando à palavra ‘poeta’ o nome de uma só espécie métrica, aconteceu denominarem-se a uns ‘poetas elegíacos’, a outros ‘poetas épicos’, designando-os assim, não pela imitação praticada, mas unicamente pelo metro usado” (*Poet.*, 1447b; tradução de Eudoro de Souza. In: Aristóteles, *Poética*, 1987, p. 201).

⁴⁰ Sobre esse aspecto, cf. nossa discussão no Capítulo III.

⁴¹ Veremos no Capítulo I como algumas imagens poéticas, bem como o tratamento de alguns temas, como por exemplo a morte de combatentes em uma batalha, são elaborados por Ovídio de forma particular a esse gênero específico.

⁴² No prefácio que escreveu à obra do estudioso italiano, Charles Segal explicita o método/ a perspectiva de Conte: *In a sophisticated and self-conscious literature, such as Roman poetry and its immediate Hellenistic predecessor, tradition and imitation always stand in a dialectical relation to one another, as Conte shows with numerous examples. To refer to and use tradition is inevitably to modify the tradition. Yet even the mode of divergence is itself coded within the norms of the tradition.* “Em uma literatura sofisticada e autoconsciente, como a poesia romana e sua imediata antecessora helenística, tradição e imitação estão sempre numa relação dialética uma com a outra, como atesta Conte com numerosos exemplos. Para referir-se à e usar a tradição é inevitável que se modifique a tradição. Ainda assim, até mesmo o modo de divergência é, ele mesmo, codificado pelas normas da tradição.” (Conte, 1996, p. 10).

⁴³ Para Conte, *literary echoes are not just passive repetition of traditional topoi but the places where the tradition deliberately intrudes into the text, bringing with it the sign of its own difference from as well as assimilation into the work.* “ecos literários não são somente uma repetição passiva dos *topoi* tradicionais, mas sim espaços onde a tradição deliberadamente intervém no texto, trazendo consigo a marca da sua própria diferença, tanto quanto da sua assimilação ao trabalho.” (Conte, 1996, p. 10).

Ainda que a empreitada seja complexa, associar uma obra a determinado gênero da poesia traz diversas implicações não somente para quem as pretende estudar. Em primeira instância, afetado por tais associações, está o público específico para quem a obra se dirigia, supostamente capaz de decodificar determinados elementos pertencentes à determinada tradição literária e, com isso, de ser tomado pelos efeitos de sentido que a alusividade, fenômeno pertinente às artes em geral, provoca. O espaço para o novo deriva das relações de uma obra com gêneros pré-existentes⁴⁴.

Essa intromissão, essa invasão do “pré-existente” na criação de uma nova obra de arte através do processo alusivo é visto por Conte como uma figura retórica que carrega consigo a ciência da distorção, da transformação, do jogo com a superfície textual. Tal figura desperta na mente de leitores atentos e iniciados na tradição literária uma cadeia de outros textos que com a nova obra travarão um diálogo.

O que podemos dizer, então, do ambíguo próêmio das *Metamorfoses* de Ovídio, trecho que tem sido objeto de inúmeras investigações de estudiosos ao longo dos tempos?

In noua fert animus mutatas dicere formas

Corpora: di, coeptis (nam uos mutastis et illas)

Adspirate meis primaque ab origine mundi

Ad mea perpetuum deducite tempora carmen.

(Met., I, 1-4)

“Meu espírito me impele a falar sobre formas transformadas em novos corpos. Deuses, inspirai a minha empreitada (pois vós também as transformastes) e, da

⁴⁴ *Idem, ibid.*

primeira origem do mundo até o meu tempo, levai meu poema ininterrupto.”

Outra leitura também é apontada como possível: *In noua fert animus// mutatas dicere formas*. “Para coisas novas impele-me o ânimo: dizer as mudadas formas”. Note-se a cesura pentemímera, apontando para a segunda parte do verso como seu aposto. Em ambos os casos, a princípio, os versos parecem corroborar a idéia de filiação genérica a que acima nos referimos, isto é, a de que toda obra de arte da Antigüidade Clássica deveria estar associada a um gênero específico.

Para alguns estudiosos⁴⁵, Ovídio, nas *Metamorfoses*, escolhendo nestas escrever a história do mundo, desde a sua criação até a época de Augusto, na qual vivia, teria vinculado a sua “obra magna” ao gênero épico.

O poeta se refere às *Metamorfoses* como a sua “maior obra” nos seguintes versos de seus *Tristes* (II, 63-6): *inspice maius opus, quod adhuc sine fine tenetur,/in non credendos corpora versa modos:/inuenies vestri praeconia nominis illic,/inuenies animi pignora certa mei*. Na tradução de Patricia Prata: “Examina minha **maior obra**, até agora inacabada, os corpos transformados de modo inacreditável: encontrarás ali a apologia de vosso nome, encontrarás muitas provas de meu sentimento” (Prata, 2007, p. 191).

Ora, a própria designação pode aludir a tal proximidade genérica, visto que, também a *Eneida* é eleita por Virgílio *maius opus*⁴⁶.

Contudo, Otis abandona o conceito anteriormente adotado pela tradição clássica, inclusive por ele mesmo⁴⁷, de que toda essa obra ovidiana seria um épico augústeo: “um

⁴⁵ Cf. sobretudo Otis, *op. cit.*; Hinds, *op. cit.*; Conte, *op. cit.*

⁴⁶ *maior rerum mihi nascitur ordo (...) maius opus moueo*, na tradução de Odorico Mendes (1854): “Maior assunto se me abre, e **maior a empresa**” (*En.*, VII, 43-44).

épico desenhado para celebrar ou glorificar Augusto de maneira um tanto análoga à da Eneida”⁴⁸ (Otis, 1970, p. vii). Ora, a comparação com a *Eneida* – ou mesmo com Homero – resultou, por muito tempo, em desvantagem para a leitura das *Metamorfoses*⁴⁹.

A hipótese de Otis, nesse sentido, é que a épica era mero artifício de um poeta com outra vocação: “Ao perceber que não poderia escrever uma verdadeira poesia narrativa em versos e estilo elegíacos, ele se voltou para a épica”⁵⁰ (Otis, 1970, p. xiii).

Uma análise mais acurada dos livros que compõem essa “épica” deixa claros os problemas existentes em relacioná-la estritamente a esse gênero específico. Significativo é, nesse sentido, atentar, mais uma vez, aos primeiros versos do poema⁵¹.

No primeiro verso, o termo *noua*, com que o próprio poeta chega a nos advertir que cantará formas transformadas em novos corpos, é visto por A. Feldherr⁵² como um prenúncio da metamorfose que o próprio texto ovidiano está prestes a sofrer⁵³.

⁴⁷ Cf. Otis, “Ovid and the Augustans”, 1938, pp. 188-229.

⁴⁸ *An epic designed to celebrate or glorify Augustus in a manner somewhat analogous to that of the Aeneid.*

⁴⁹ *It in fact condemned him to the composition of much factitious and indeed very bad poetry*; “Isso, na verdade, o condenou à composição de uma poesia muito artificial e, de fato, bem ruim” (Otis, 1970, p. xiii). Nesse sentido, Otis afirma que a suposta unidade presente no poema teria sido prejudicada pela inerente desarmonia (*inherent disharmony*) dos seus dois maiores elementos: o elemento essencialmente amador da obra e o que ele chamou de elemento Romano-augústeo.

⁵⁰ *Realizing that he could not write true narrative poetry in the elegiac metre and style, he turned to epic.*

⁵¹ Otis (1970), em sua análise dos versos de abertura das *Metamorfoses*, não pôde desfrutar da discussão de que nos ocuparemos adiante, através dos autores citados (E. Kenney, 1976; D. Kovacs, 1987, W. Anderson, 1993, S. Wheeler, 1999, A. Feldherr, 2002): a questão do *illas/illa* do v. 2.

⁵² Cf. A. Feldherr. *op. cit.* O estudioso remete sua observação à obra de S. Wheeler, *A Discourse of Wonders*, 1999, que faz uma análise minuciosa dos primeiros versos das *Metamorfoses*.

⁵³ Cf. também W. Anderson. “Form changed: Ovid’s *Metamorphoses*”. In: Boyle, A. J., *Roman Epic*, 1993.

Como sabemos, é intenso o trânsito ovidiano por diversos tipos de literatura⁵⁴. O poema de que nos ocupamos aqui é o quinto de um conjunto de 15 livros, obra que, provavelmente, inauguraria o trabalho do poeta sulmonense (que, até então, ao que se saiba, sempre compusera versos elegíacos) com a poesia épica⁵⁵.

Uma análise mais detalhada dos versos que abrem o primeiro livro pode ilustrar a questão central que gostaríamos de abordar acerca do quinto: a enfática tematização, na narrativa, da própria arte de narrar, força motriz da composição desse livro.

Quando primeiro se lê ou ouve o verso que abre o poema, é-se levado pelo vate, o eu-poético construído, a interpretá-lo isoladamente: “meu espírito me impele a falar sobre formas transformadas em novas”, subentendendo-se no acusativo neutro plural *noua* a referência a “coisas”. No entanto, somos surpreendidos pela primeira palavra do segundo verso, *corpora*, que concorda com o adjetivo e transforma, assim, o nosso sentido inicial. Entendemos, agora, que o espírito do vate o impele a falar sobre formas transformadas em “novos corpos”. A artimanha ovidiana, no entanto, não cessa por aí, e uma transformação ainda mais significativa ainda está para se processar.

Não devemos nos esquecer de que, como já dito, na época em que escreve as *Metamorfoses*, Ovídio era poeta consagrado na Roma augústea pelos seus versos elegíacos. De acordo com o conjunto de obras transmitidas, pode-se supor que a esse primeiro

⁵⁴ O poeta elegíaco também teria escrito uma tragédia (!), *Medea*, que infelizmente não chegou até nós. De acordo com o *OCCL*, a obra é citada por Quintiliano e Tácito, da qual nos restaram apenas dois versos.

⁵⁵ O *OCCL* aventa a possibilidade de apenas mais uma de suas obras ter sido escrita em hexâmetros, no caso, o poema *Halieutica*, que, no entanto, muitos estudiosos não atribuem ao poeta. Todas as outras obras foram compostas em dísticos elegíacos. Cf. nota 1.

hexâmetro seguir-se-ia, conforme a expectativa de seus leitores, um pentâmetro que completasse o dístico.

Precisamente onde se daria a metade de um verso de cinco pés, o poeta nos faz pausar com uma cesura, depois da palavra *coeptis*, e completa, com uma frase intercalada, o seu inesperado... hexâmetro⁵⁶. Uma experiência singular, se, como é provável, o público, pela primeira vez, estivesse se deparando com a possibilidade de apreciar um canto épico do seu mais célebre poeta elegíaco.

Ainda quanto aos primeiros versos, uma questão, desta vez da ordem da edição crítica do texto, confundiu leitores e estudiosos da obra. Todos os manuscritos⁵⁷, que remontam a fontes não mais antigas do que o quinto ou sexto século, trazem a palavra *illas* no segundo verso, o que ligaria o demonstrativo ao substantivo *formas* do verso antecedente (*In noua fert animus mutatas dicere formas*). Assim, teríamos a explicativa: (*nam uos mutastis et illas*), “pois vós as transformastes”. No entanto, Anderson (1993) adota como correta a leitura que Kenney (1976) e Kovacs (1987) propõem: a de um pronome neutro plural, *illa* (que subentenderia o substantivo, também neutro plural, *coepta*) referente ao sintagma *coeptis meis*, isto é, à “empreitada” (que se supunha elegíaca) dos primeiros versos ovidianos, resultando na tradução:

⁵⁶ Cf. como Anderson (1993, p. 109) engenhosamente analisa esses versos das *Metamorfoses*: *Thus, as the admiring audience start to sit back to another elegant Ovidian performance in elegiacs, they suddenly hear a metrical conclusion to the line, emphasized by the many long syllables of the spondees, which transforms their expectations and the poetic form from elegiacs into hexameters.* “Então, enquanto a audiência entusiasmada se prepara para ouvir mais uma elegante performance ovidiana em versos elegíacos, repentinamente ela ouve a conclusão métrica do verso, enfatizada pelas longas sílabas dos espondeus, que transforma sua expectativa e a forma poética de elegia para hexâmetro.”

⁵⁷ Sobre a transmissão dos manuscritos ovidianos, cf. Tarrant, *Texts and transmission*, 1983.

In noua fert animus mutatas dicere formas

Corpora: di, coeptis (nam uos mutastis et illa) (...)

“Meu espírito me impele a falar sobre formas transformadas em novos corpos. Deuses, inspirai **a minha empreitada** (pois vós também **a** transformastes) (...)”

Vemos, dessa maneira, ante nossos olhos, o próprio texto sofrendo a sua metamorfose, atribuída à vontade divina, e aguardamos que no restante do poema se complete a maior transformação de todas a ser cantada: a da elegia em épica. Ou, se bem conheciam os leitores o poeta com que estavam lidando: o que desta e de suas convenções faria Ovídio⁵⁸.

Mais do que isso, talvez possamos ver esboçado nesse trecho de abertura o que pretendemos abordar em nossa pesquisa: antes que as histórias narradas por Ovídio ao longo do livro, parece estar em destaque o processo narrativo, a ponto de parecer ser ele o tema das *Metamorfoses*. Por processo narrativo entendemos: as formas encontradas pelo autor para destacar a própria arte da narração.

Por sua complexidade, não pretenderíamos resolver a questão do gênero poético em que se encaixa a obra *Metamorfoses*. Interessa-nos, sobretudo, em que medida ela nos ajuda a compreender, tendo como pano de fundo as discussões de diversos estudiosos acerca da questão, a trama narrativa do quinto livro.

⁵⁸ É interessante ressaltar que também no início dos *Amores*, poema elegíaco do poeta, Ovídio brinca com a questão do gênero da poesia que está prestes a cantar. Para uma análise mais detalhada da passagem nessa obra, cf. o estudo de Lucy Ana de Bem, *op. cit.*, p. 101. Cf. também a discussão de Otis acerca da passagem (1970, p. 13).

Isso nos lembra do estudo em que A. Barchiesi⁵⁹ (In: HARDIE, 2002, pp.180-199) afirma os leitores das *Metamorfoses* experimentarem uma flutuação contínua de vozes, cenários e esquemas narrativos durante a sua leitura. Evidenciando a tendência na precedente crítica ovidiana de não se levar essa característica do poema em consideração para uma análise estrutural, o estudioso conclui que poderia ser proveitoso levar em conta a tematização da narração, isto é, a *metadiegesis*⁶⁰, como fundamental para a obra:

It might be profitable (and I propose to do so in another context) to undertake a comprehensive treatment of the act of narrating, of metadiegesis as fundamental to the Metamorphoses. (Barchiesi, 2001, p. 49)⁶¹.

O outro estudo ao qual Barchiesi se refere reitera a relevância da questão, que guia parte da nossa investigação, para as pesquisas ovidianas atuais. Ao discorrer sobre a técnica narrativa empregada por Ovídio nessa obra, ele argumenta que o ato de contar histórias é tão central às *Metamorfoses* quanto as próprias histórias que estão sendo narradas⁶².

⁵⁹ Cf. A. Barchiesi. “Narrative technique and narratology in the *Metamorphoses*”, artigo em que o autor analisa as implicações da construção de diferentes níveis narrativos na caracterização das vozes ovidianas. In: HARDIE, *Op. cit.*, pp. 180-199. Cf também o estudo de S. Wheeler (1999) sobre a audiência construída dentro das *Metamorfoses*, *A discourse of Wonders, audience and Performance in Ovid’s Metamorphoses*.

⁶⁰ Seguindo a terminologia cunhada por G. Genette em *Narrative Discourse: an essay in Method*, Translated by J. E. Lewin. Ithaca/ New York: Cornell U. P.1980.

⁶¹ “Pode ser proveitoso (e proponho-me a assim fazer em outro trabalho) adotar uma análise interessada no ato de narrar, na *metadiegesis* como sendo fundamental às *Metamorfoses*”.

⁶² O que o autor chama de *story-telling*. Sobre isto, cf. “Narrative technique and narratology in the *Metamorphoses*”. In: HARDIE, *Op.cit.* Nesse artigo, o estudioso analisa as implicações da construção de diferentes níveis narrativos na caracterização das vozes ovidianas. Cf também sobre a audiência construída

De certa forma, a tematização da própria narrativa não é rara nos relatos épicos.⁶³ No entanto, seria necessária uma investigação específica para afirmarmos se, e até que ponto, como sugerem as observações acima, a *metadiegesis* pode ser considerada elemento da épica antiga. De toda forma, elas nos estimulam a acreditar que a consideração da inegável presença do aspecto *metadieético* na obra ovidiana, particularmente no livro cinco em estudo, possa auxiliar também na consideração do gênero e da composição poética em geral nas *Metamorfoses*⁶⁴.

dentro das *Metamorfoses*, S. Wheeler, *A discourse of Wonders, audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, 1999.

⁶³ A tradição oral que deu origem aos cantos épicos mais tradicionais como os de Homero, bem como a própria tradição épica romana, não excluem esse aspecto *metadieético*, presente, por exemplo, nos livros II e III da *Eneida* (quando Enéias narra a Dido suas aventuras) e nos livros IX-XII da *Odisséia* (trecho que engloba as narrativas de Odisseu a Alcínoo). Agradecemos ao Prof. Paulo Sérgio de Vasconcellos por nos lembrar disso, quando da discussão de nossa apresentação “O Discurso de Guerra e Paz no livro V das *Metamorfoses* de Ovídio” (proferida no I Colóquio de Estudos Clássicos, IEL, Unicamp, 5 de abril de 2006). Sobre a oralidade na literatura greco-romana em geral, cf. E.A. Mackay. (ed.), *Signs of Orality. The Oral Tradition and its influence in the Greek and Roman World*, 1999. Relativamente à oralidade na épica, consta neste, além de cinco estudos dedicados a Homero, um dedicado à *Eneida*: M. Sale, “Virgil’s Formularity and *Pius Aeneas*”. Sobre oralidade em Ovídio, cf. M.Vincent. “Between Ovid and Barthes. Ekphrasis, Orality, Textuality in Ovid’s ‘Arachne’”, 1994, pp. 361-84.

⁶⁴ Pretendemos desenvolver essa investigação em nosso Doutorado.

Capítulo I– O vate narra aos leitores: discurso de guerra e de paz (*Met.*, V, 1-249)

A breve apreciação dos primeiros versos das *Metamorfozes* nos dá pistas para pressupor algumas características do vate que narrará a nós, leitores, a batalha com que se inicia o livro V. Como comentamos, à primeira vista, Ovídio se aproximaria da épica pelo simples fato de compor em hexâmetros. O gosto por comentar a arte da narrativa, visto que não ausente da *Eneida* virgiliana⁶⁵, poderia contribuir nesse sentido, sobretudo se os elementos ressaltados pela metapoesia dessa passagem remontarem à épica. Mencionamos também que ele se mostra afeito a inovações e a mecanismos de coesão não muito óbvios, talvez visando mesmo a uma aparente frouxidão no encadeamento do discurso.

Em nossa consideração dos versos do livro V, observaremos de que forma essas características gerais da obra se mostram também na composição dos subseqüentes narradores, bem como quais outros aspectos do vate ovidiano ali se nos revelam.

Passemos, pois, à análise. Como havíamos comentado na Introdução, Perseu é interpelado por um exército inimigo em meio a sua festa de núpcias com Andrômeda:

*Dumque ea Cephenum medio Danaei heros
Agmine commemorat, (...) (Met., V, 1-2)*

“E enquanto o herói danaeio relembra os seus
feitos em meio à multidão de cefenos,(...)”

⁶⁵ Não queremos dizer com isso que a *metalinguagem* ou *metapoesia* seria exclusiva da épica. Sua presença no gênero epigramático é estudada por R. T. Cesila, *Metapoesia nos epigramas de Marcial*, 2004; sobre *metalinguagem* na comédia plautina, cf. I. T. Cardoso, *Ars Plautina*, 2005.

O vate nos diz ainda que o herói é, de fato, interrompido **enquanto** (*dumque, Met.*, V, 1) contava sobre as suas façanhas⁶⁶ para o público de etíopes interessados em ouvir as suas histórias. Uma narrativa, assim, cede lugar a outra. E o canto de uma batalha de proporções épicas, sangrenta e forjada ao sabor das narrativas bélicas tradicionais está prestes a se realizar.

As opiniões de estudiosos acerca dos versos que descrevem a batalha entre Fineu e Perseu são divergentes. Bömer (1976, p. 230), em seu denso comentário à obra ovidiana, a divide em partes, destacando como modelos as obras épicas de Homero e Virgílio. Além disso, Bömer analisa duas teses existentes quanto ao modo como tal narrativa bélica se relacionaria com o gênero épico. De um lado, estariam os que, como Otis (1970, pp. 346-9), vêem nessa passagem uma paródia de épica, intencional, beirando ao grotesco, em que o episódio Perseu/ Andrômeda/ Cefeu/ Fineu evocaria o de Virgílio: Enéias/ Lavínia/ Latino/ Turno, nos cantos VII-XII da *Eneida*.

Segundo Bömer, haveria ali apenas épica (não paródia), mas em que faltaria o elemento heróico. De acordo com Hill (1997, p. 141), em notas a sua tradução, a fonte ovidiana do mito é obscura, já que o episódio quase não é mencionado na extensa literatura anterior e somente em Apolodoro (*Bib.*, II, 4, 3), gramático do período helenístico (180-146 a.C.), teríamos o seu delineamento. Hill ainda comenta não estar completamente convencido da relação alusiva entre a batalha de Perseu e Fineu com a de Enéias contra Turno, ainda que, em suas notas à tradução, aponte diversas convergências, tanto verbais quanto temáticas, entre as duas passagens⁶⁷.

⁶⁶ Veremos que a situação de uma personagem interrompida durante a narração de determinada história se repetirá em outras passagens do livro V.

⁶⁷ Cf. em Hill (1997, p. 142) as notas aos versos 10, 19-25.

As semelhanças e diferenças entre as duas passagens das obras de Ovídio e Virgílio, já apontadas em detalhadas análises dos referidos estudiosos,⁶⁸ não serão objeto prioritário do presente estudo. Isso porque, visando a uma outra questão em aberto, a da coesão e unidade do livro V, pretendemos privilegiar uma análise intratextual⁶⁹ desse episódio ovidiano, i.e., observar as relações entre a narração da batalha dentro do próprio texto das *Metamorfoses*, bem como suas implicações para a construção dos próximos episódios, narrados na seqüência do livro.

Para iniciar a reflexão proposta, comecemos observando que a interrupção marcada na primeira palavra do livro V (a já comentada *dumque*, *Met.*, V, 1) é bastante sugestiva. Já mencionamos que ela nos remete imediatamente ao livro antecedente (*Met.*, IV, 604-803), no qual a história de Perseu foi narrada.

O leitor precisa recapitular que, após ter salvado Andrômeda de seu destino fatal, o herói se casa com ela. O livro IV termina precisamente no momento em que o vate nos conta (em discurso indireto) que Perseu contava como havia derrotado a Medusa para os convivas da sua festa de casamento.

Lembremos também a discussão sobre a coesão a que nos referimos anteriormente. Hill (1997, p. 141) observa ser esse tipo de construção um indicador de que as divisões entre os livros nas *Metamorfoses* são muito artificiais. Já apontamos que Conte (1994, pp. 351-2), por sua vez, analisa essa “artificialidade” como um recurso estilístico, um dos muitos usados por Ovídio para dinamizar o curso das histórias e manter a tensão narrativa presente entre elas, instigando o interesse do leitor. Nós gostaríamos de ressaltar a partícula

⁶⁸ Cf. Otis (1970); Bömer (1976).

⁶⁹ Seguimos a nomenclatura proposta por Genette em *Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982.

como um primeiro destaque para o caráter construído da narração neste livro. Em outras palavras, a artificialidade, observada por Hill, tem também o efeito de evidenciar os recursos da construção narrativa.

Contribui no mesmo sentido o uso, no verso seguinte, do verbo latino *commemorat* (*Met.*, V, 2), que, entre outros, significa “lembra”, “rememora algo ao narrá-lo”⁷⁰. O emprego do verbo enfatiza, assim, tanto a memória da personagem quanto a sua habilidade ao construir sua narração para um primeiro público ouvinte, os convidados do banquete. Como veremos, tal ênfase tornar-se-á um procedimento recorrente do vate, através de suas personagens, ao longo desse livro. Sendo assim, fica claro que o livro começa, como dissemos, enquanto alguém contava uma história. Mais do que isso, o livro inicia enquanto uma narrativa estava sendo interrompida.

Ambos os recursos nos lembram do aspecto apontado por A. Barchiesi, e comentado por nós na Introdução, quanto aos primeiros versos do livro I: o caráter *metadieético* das *Metamorfoses*, em geral o uso da narração como tema. Algo similar ocorre, em nosso entender, na passagem subsequente:

(...) fremida regalia turba
Atria complentur, nec coniugalia festa
Qui canat est clamor, sed qui fera nuntiet arma;
Inque repentinos conuiuia uersa tumultus
Assimilare freto possis, quod saeua quietum
Ventorum rabies motis exasperat undis. (Met., V, 2-7)

“(...) o átrio real é preenchido por uma fremente turba; o som que se anuncia não é o das festas nupciais, mas

⁷⁰ Cf. *Oxford Latin Dictionary (OLD)*, verbete *commemoro*, sentido 2.

aquele que prenuncia a terrível guerra – e o banquete transformado em repentino tumulto poderias comparar ao mar tranqüilo, que a exasperada fúria dos ventos eriça com ondas agitadas”.

É interessante notar como Ovídio ressalta o tema de sua *maius opus* a todo o momento neste livro. Aqui, tal como as personagens de suas narrativas, o próprio cenário onde se passa a história também sofre a sua metamorfose. A tradução francesa de G. Lafaye (1999) privilegia a sucessão e não a transformação do banquete em guerra (“au banquet a succédé tout à coup un tumulte”, p. 125), além disso, nela se perde o poliptoto presente no original, isto é, a repetição do mesmo substantivo em diferentes casos (*uersa*, v. 5 e *uersus*, v. 11), figura muito recorrente no livro V⁷¹.

Além disso, um mar que se torna bravio (vv. 6-7), a primeira imagem criada pelo vate nessa passagem nos chama a atenção primeiramente quanto à forma. Nesses primeiros versos da sua narrativa, Ovídio nos apresenta um símile. Ora, como comenta M. Trevisan (2005, p. 130), um símile, por si mesmo, já constitui

Uma figura de elocução tradicionalmente vinculada à linguagem épica desde Homero. Deve-se ainda dizer que, num poeta como ele, uma das situações privilegiadas para que ocorram são precisamente os momentos de manifestação da ira dos guerreiros em combate, vale dizer, aqueles marcados pelo extrapolar impetuoso da violência (Trevisan, 2005, p. 130).

⁷¹ Sobre a importância da repetição como recurso poético em Ovídio, cf. J. Wills, *Repetition in Latin poetry, figures of allusion*, 1996. Do efeito do poliptoto na descrição da guerra, trataremos a seguir.

Ao comparar a situação bélica ao mar que, tranqüilo, se eriça ao sabor dos ventos que o perturbam, o vate utiliza *possis* (v. 6), um verbo na segunda pessoa do singular sem apresentar um sujeito explícito. Tal forma verbal tanto gera a indeterminação do sujeito da oração (equivalente em português a “pode-se”) quanto a identificação de tal sujeito com o próprio leitor (“poderias”). Mesmo que um tradutor opte pela primeira interpretação, é inegável que esse tipo de indeterminação, por meio do uso da segunda pessoa do singular, possibilita ao narrador chamar a atenção do público, evidenciando-o como interlocutor⁷² e, como aponta Pseudolongino no *Tratado do Sublime* (No capítulo XXVI, “Da mudança das pessoas”), conferindo dramaticidade à narrativa.

Embora Hollis (1970, VIII, v. 323) apresente este recurso como antiépico⁷³, convém lembrar que o mesmo Pseudolongino menciona a sua presença em Homero (*Iliada* XIII, 697, 8).

Ora, se, como nos parece, o processo narrativo está em evidência nesse livro, a incorporação do leitor nessa passagem é bastante significativa. Antes de iniciar a narração em si, Ovídio, na qualidade de vate, incita a imaginação de seu leitor e basicamente o coloca na posição de poeta: se quem estivesse escrevendo fôssemos nós, leitores, um símile como o que ele apontou poderia ser composto neste momento. *Possis* torna, pois, o processo de criação poética algo comum entre o leitor quanto e o vate.

⁷² Como apontamos em nosso comentário à tradução, o uso desta estratégia se multiplica nas *Metamorfoses*. Cf. *videres*, *Met.*, IV, 559; VI, 269; IX, 209; XV, 527. e verbos semelhantes: *posses*, V, 437; *putares*, V, 589; *aspiceres*, VII, 578.

⁷³ Hill (p. 141) em comentário a *possis* no verso 5 do livro V, concorda com o comentário de Hollis acerca do mesmo recurso no verso 323 do livro VIII das *Metamorfoses*: *As Hollis points out, it is ‘un-epic’ to involve the reader on this way*, “Como aponta Hollis, é ‘antiépico’ envolver o leitor dessa maneira”.

Para uma análoga interação entre narradores e públicos ouvintes pretendemos voltar a nossa análise acerca de muitos dos episódios do livro V.

Voltemos à batalha. Ao longo da narrativa, o “vate-narrador”, mais do que simplesmente contar a situação de guerra que se desenrola, toma partido em favor de Perseu e constrói sua argumentação pautada nessa prerrogativa. A questão da justiça fica evidente pelo direcionamento que o narrador dá ao episódio: o motivo de Perseu é justo, e o de Fineu é indigno. Algumas vezes o narrador aponta explicitamente o seu julgamento (*indignum!*, “ó, feito indigno!”, v. 37; *scelerato*, “criminoso”, v. 37; *iniusti belli*, “da injusta guerra”, v. 210); outras, usa de estratégias, mais ou menos óbvias, para qualificar como covardes ou cruéis os guerreiros que lutam por Fineu.

Também os dois primeiros discursos diretos do trecho ilustram bem a posição defendida pelo vate. Antes do início efetivo da batalha física, dá-se uma primeira, retórica, na qual Cefeu tenta dissuadir o irmão com a força do seu discurso:

*'Quid facis?' exclamat 'quae te, germane, furentem
Mens agit in facinus? meritisne haec gratia tantis
Redditur? hac uitam seruatae dote rependis?
Quam tibi non Perseus, uerum si quaeris, ademit,
Sed graue Nereidum numen, sed corniger Ammon,
Sed quae uisceribus ueniebat belua ponti
Exsaturanda meis. Illo tibi tempore rapta est,
Quo peritura fuit; nisi si crudelis id ipsum
Exigis, ut pereat, luctuque leuabere nostro.
Scilicet haud satis est, quod te spectante reuincta est
Et nullam quod opem patruus sponsusue tulisti;
Insuper, a quoquam quod sit seruata, dolebis
Praemiaque eripies? Quae si tibi magna uidentur,*

*Ex illis scopulis, ubi erant affixa, petisses;
Nunc sine qui petiit, per quem haec non orba senectus,
Ferre quod et meritis et uoce est pactus eumque
Non tibi, sed certae praelatum intellege morti.'*

(*Met.*, V, 13-29)

“O que fazes?”, lhe exclama, “Que pensamento, irmão, te impele furioso ao crime? É este o agradecimento retribuído a tamanho favor? É com este dote que recompensas o salvamento de uma vida? Não foi Perseu quem te furtou, se queres a verdade, mas a grave vontade das Nereidas, mas o cornuto Ámon, mas o monstro marinho que vinha saciar-se com a minha filha. Naquele tempo foi ela roubada de ti, quando estava prestes a morrer; a não ser que isto mesmo tu, cruel, exijas, que ela morra e que hajas de ficar aliviado com a nossa mágoa. Certamente não é o bastante que tu tenhas só observado enquanto ela foi amarrada e que tu não tenhas trazido nenhuma ajuda quer como tio, quer como pretendente. Além disso, tu te ressentirás porque ela foi salva por alguém e arrancarás o seu prêmio? Se este prêmio te parecesse importante, tu o terias buscado daqueles rochedos em que estava preso. Agora consinta àquele que o buscou, devido a quem a minha velhice não se tornou órfã, levar o que lhe é justo pelo mérito e pela minha palavra. E entenda: não é a ti que ele é preferido, mas a uma morte evidente”.

Ora, parece-nos bem evidente que o vate, através do discurso de Cefeu, tenta construir o caráter heróico de Perseu: quando aquele defende que sua filha, vista nessa

passagem tal qual um troféu⁷⁴, era merecida a ele como recompensa de suas ações heróicas em oposição às outras ações, covardes, de Fineu, irmão do próprio enunciador.

Ainda que o rei reconheça a situação anterior de comprometimento com o irmão, chama-o à razão, para que também ele considerasse merecida a sua substituição no altar.

Razão *versus* insanidade, justiça *versus* injustiça. São essas as questões colocadas pelo vate ao narrar essa batalha, que, com isso, vai tomando, em nosso entender, proporções épicas.

Ressalte-se, no entanto, que uma impressão de afastamento do vate é obtida quando ele empresta a sua voz para reproduzir a fala das personagens. Quase todos os discursos dessa narrativa de guerra são diretos e vêm introduzidos por diversos *uerba dicendi*, explícitos (tais como: *ait* “diz” (vv. 10, 93, 190, 248), *exclamat* “exclama” (v. 13), *dixit* “disse” (vv. 64, 115, 179, 181, 230, 280, 290), *inquit* “fala” (vv. 135, 195). Listamos alguns exemplos em que tais verbos são destacados por nós:

*‘Quandoquidem in partes’ ait ‘abstrahor, accipe, Phineu,
Quem fecisti hostem pensa que hoc uulnere uulnus.’*

(*Met.*, V, 93-4)

“Já que a tomar partido, Fineu’, **diz** ‘sou impelido, aceita o inimigo que fizeste e compensa esta ferida com outra’”.

*Pettalus irridens: ‘Stygiis cane cetera’ dixit
‘manibus’ et laeuo mucronem tempore fixit.*

(*Met.*, V, 115-6)

⁷⁴ Cf. nota à tradução dos versos respectivos.

“Pétalo dele zomba: ‘Canta o resto’ **disse** ‘aos manes do Estige’ e cravou na têmpera esquerda a ponta da espada.”

*Bactrius Halcyoneus: ‘hoc quod premis’ **inquit** ‘habeto*

De tot agris terrae’ corpusque exsanguie reliquit.

(Met., V, 135-6)

“o bactriano Alcioneu, (...) ‘de tantos montes de terra’ ele **fala** ‘toma o pedaço em que jazes’, e deixa para trás o corpo exangue”.

Esse efeito de afastamento se acentua quando a voz é transmitida em discurso indireto. Não nos parece casual haver apenas um discurso indireto no trecho que analisamos: (...) *et sunt qui Cephea dicunt/ Cum genero debere mori* (“havia os que diziam que, com o genro, Cefeu deveria morrer”, vv. 42-3).

Isso ilustra o modo como, através de diferentes vozes (a do vate, e a das personagens da batalha), Ovídio constrói o julgamento acerca do episódio e induz seu público a compartilhar de sua versão.

Esses dois versos, em meio aos 249 da narração da batalha, destacam-se por omitir seus enunciadores, donde a impressão de que a indefinida opinião está ainda mais distante do parecer do vate. Sabemos que, em lugar da neutralidade, a impressão de objetividade é muitas vezes, mais persuasiva que a expressão da opinião.

1.1- A construção textual de uma batalha – guerra com palavras

Um outro aspecto da construção da narrativa nessa passagem diz respeito à representação de características de uma batalha por meio da própria forma como o episódio é narrado, seus recursos estilísticos e suas imagens poéticas. Percebemos isso observando certas figuras de linguagem utilizadas e seus efeitos poéticos dentro da narrativa.

Observemos, por exemplo, o constante uso de poliptotos (do grego “polýptoton”, “com muitos casos”), i.e., a repetição de um substantivo ou de um verbo em diferentes formas. Grifamos os termos em que a figura aparece nos seguintes exemplos:

*Quantas ira dabat, nequiquam in **Persea** misit.*

*Vt stetit illa toro, stratis tum denique **Perseus***

(Met., V, 33-4)

“com toda força que lhe impingia a raiva, lançou em vão a impetuosa lança na direção de **Perseu**. Como ela se fixou no leito, então **Perseu** finalmente (...)”

*Telaque coniciunt et sunt qui **Cephea** dicunt*

Cum genero debere mori; sed limine tecti

*Exierat **Cepheus**, (...)*

(Met., V, 42-4)

“atirando suas armas, havia os que diziam que, com o genro, **Cefeu** deveria morrer. Mas **Cefeu** saíra dos limites da casa,”

Hinc gemini fratres Broteasque et caestibus Ammon
Inuictus, uinci si possent caestibus enses, (Met., V, 107-8)

“Em seguida os gêmeos Bróteas e Ámon, com as luvas
invencível (se espadas pudessem ser **vencidas** por luvas),”

Em versos como os que se apresentaram, num contexto de narrativa bélica, o emprego dessa figura nos sugere a vulnerabilidade da situação de guerra: seus participantes ora atacam, ora são atacados, os mesmos que ora ferem, ora são feridos e assim por diante. Um poliptoto em especial justifica aqui a nossa interpretação:

(...) *Prothoenora percutit Hypseus,*
Hypsea Lyncides. (Met., V, 98-9)

“A Protenor fere **Hipseu**; a **Hipseu**, Lincida”

É interessante atentar para a construção latina desses versos: *Prothoenora* (objeto direto) *percutit Hypseus* (sujeito)/ *Hypsea* (objeto direto) *Lyncides* (sujeito). O caso dos substantivos não provoca ambigüidade sintática em latim, além disso, há um efeito de sentido na ordem das palavras. Ao narrar a queda de um por um dos homens na batalha, Ovídio representa graficamente essa sucessão: no final do primeiro verso Hipseu é quem abate o inimigo; ao passo que, no começo do segundo, aquele é abatido. É digno de nota que, das traduções que consultamos⁷⁵, somente a de A. F. de Castilho⁷⁶ tenta reproduzir o

⁷⁵ G. Lafaye (1999) traduz “Hypsée frappe Prothoénor et le descendant de Lyncée frappe Hypsée.” Com a repetição do verbo elíptico em latim (*percutit*), perde-se em concisão poética. Hill (1997) tenta recuperar a posição dos substantivos do original; mas para tanto é levado a modificar o verbo tornando-o passivo, o qual, por sua vez, perde a força narrativa que o presente do indicativo na voz ativa imprime à passagem: “Prothoenor was struck down by Hypseus, Hypseus by Lynceus’ son.”

efeito de sucessão do original “A Protenor, Hipseu, a Hipseu, Lincide/ Estira”. Ao optar pelo uso do verbo “estirar” como transitivo direto preposicionado, o tradutor evita o problema da ambigüidade freqüentemente causada em português pela colocação do objeto antes de um verbo transitivo direto. Castilho mantém a repetição presente no original, torna elíptico o verbo principal e guarda, ainda, seu sentido ativo. Ademais, ele é o único a conservar o epíteto “Lincide”, ao invés de explicar seu significado (filho ou descendente de Linceu), mais um recurso em prol da concisão.

Uma hipálage específica também nos chamou atenção: *Extractos morientum... aceruos* (v. 88) (literalmente “montes acumulados de mortos”, e não “montes de mortos acumulados”). Nesse caso, a idéia da grande quantidade de mortos (“acumulados”) vem enfatizada pela transposição do sintagma.

Entre essas figuras, o texto está repleto de versos em que propositadamente falta clareza⁷⁷, com pouca ou nenhuma utilização de dêiticos⁷⁸, e algumas passagens chegam a resultar de fato confusas em latim.

Esses recursos colaboram para construir, através da narração, a própria imagem de uma batalha em movimento: sua rapidez, a confusão e a vulnerabilidade em que se encontram os seus participantes.

Ainda que, a uma primeira vista, como já se reprovou em Ovídio⁷⁹, se possa tomar essa sobreposição de figuras poéticas como exagerada ou aleatória, não a podemos, no entanto, considerar fortuita, quando se observa o efeito de sentido que tal representação

⁷⁶ Como nos lembrou o Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes Jr., Castilho em muitos momentos se inspira na tradução de Manuel Maria du Bocage de algumas passagens das *Metamorfoses*. Cf. Bibliografia.

⁷⁷ Cf., por exemplo, vv. 170-3.

⁷⁸ Cf., por exemplo, vv. 120-6.

⁷⁹ Cf. Paratore (1987).

cria. Associado ao papel de arma que assumem os diálogos em discurso direto durante o combate, culminando com o trecho em que esse papel se torna explícito: *loquendo pugnat* (vv. 101-2), tudo isso gera o efeito de uma guerra com palavras.

1.2- *Antecipatio* e coesão

Outra superposição, talvez mais refinada e sutil, pode-se observar também quanto à questão da coesão entre as histórias. Tal como observamos quanto aos primeiros versos das *Metamorfoses*, é interessante notar como o vate freqüentemente ressalta, também no início do quinto livro, a transformação, tema de sua *maius opus*. Tal como as personagens das narrativas (nesse episódio destacam-se as inúmeras transformações dos combatentes inimigos em mármore), vimos que o próprio cenário inicial onde se passa a história também sofre a sua metamorfose. Isso fica claro, por exemplo, nos primeiros versos quando o banquete é “transformado” em repentino tumulto: *repentinos conuiuia uersa tumultus* (v. 5, grifo nosso). Destacamos, agora, o caráter de *antecipatio* de algumas dessas passagens.

Não apenas ali, mas a todo o momento o narrador dá indícios do que vai acontecer, construindo a coesão interna da narrativa. Como, por exemplo, quanto ao primeiro epíteto de Perseu “herói danaeio” no verso 1, que serve de *antecipatio* para a menção que fará Fineu a esse episódio (*falsum uersus in aurum/ Iuppiter* (vv. 11-2), “Júpiter transformado em falso ouro”). Tem-se aqui a referência ao mito, já narrado no livro IV das *Metamorfoses* (vv. 610-1), em que Júpiter, transformado em chuva de ouro, havia seduzido e engravidado a mãe de Perseu.

Pode se considerar um outro exemplo de antecipação associada a uma mudança (mais uma vez espacial): a reiterada menção ao átrio real, preenchido duas vezes nessa passagem, a primeira pelos clamores de guerra e a segunda pelos uivos de desespero dos parentes de Perseu:

(...) fremida regalia turba
Atria complentur (...) (*Met.*, V, 2-3)

“o átrio real é preenchido por uma fremente turba.”

Hac pro parte socer frustra pius et noua coniunx
Cum genetrice fauent ululatuque atria complent;
(Met., V, 152-3)

“Favoráveis lhe são o sogro, em vão leal, e a recente esposa junto com a mãe, que **preenchem** de uivos o **átrio**”

Note-se que o poeta, ao descrever a lamentação dos parentes de Perseu, usa a mesma imagem com que inicia sua narrativa (cf. v. 3, *atria complentur*). Desse modo, também o átrio, outrora preenchido pela multidão belicosa (*fremida regalia turba*, v. 2) sofre a sua transformação, preenchendo-se, agora, com os lamentos dos seus familiares (*ululatuque*, v. 153). Mais uma vez, Ovídio, na qualidade de vate, evoca imagens poéticas já desenvolvidas em outras partes da narrativa, reforçando não somente o tema maior de sua obra poética, as metamorfoses, mas também a coesão interna de suas narrativas.

Mais interessante ainda é perceber que Ovídio assim procede não somente ao narrar essa batalha. A repetição de certas expressões ali encontradas se dará em outras narrativas do mesmo livro V. Um exemplo disso está no verso que descreve a morte de um dos guerreiros: *rutilum uomit ille cruorem/ et resupinus humum moribundo vertice pulsat*. “Sangue rutilante ele vomita e, inclinado para trás, atinge o chão com a cabeça moribunda” (vv. 83-4).

Mais de 200 versos mais adiante, quando da descrição do gigante Tifeu, preso sob a Sicília (um dos motivos pelo qual se dá o rapto de Prosérpina), o vate, através da narradora da passagem, utilizará as mesmas palavras: *Degrauat Aetna caput, sub qua resupinus harenas/ Eiactat flammamque ferox uomit ore Typhoeus*. “o Etna oprime sua cabeça. Estirado sob o monte, o feroz Tifeu cospe areias e vomita sua chama pela boca” (vv. 352-3, grifos nossos). O mesmo procedimento se observará, por exemplo, entre os episódios de Fineu e de Hades. Observe-se como o primeiro evoca seus soldados à batalha: *Agnoscitque suos et nomine quemque uocatum*, “reconhece os seus e, tendo chamado cada um pelo nome” (v. 212). Também Hades, depois de raptar Prosérpina, exaltando seus cavalos para correr mais rápido, da mesma forma os invoca: *Raptor agit currus, et nomine quemque uocando*, “O raptor impele os animais que puxam o coche e os exorta, chamando-os cada um pelo nome.” (v. 402). Trataremos desta passagem no Capítulo III, mas já podemos pressentir o tom com que a ação de Hades será caracterizada.

Constatamos, pois, que, desde a primeira parte do livro V, Ovídio vai como que semeando expressões a serem ecoadas na sua própria narrativa: *resupinus, quemque uocatum, atria complentur...*: é como se o poeta apostasse que o público reconhecerá essas passagens que se sucedem, construindo uma alusividade interna que serve para unir as

narrativas do ponto de vista da forma como elas são enunciadas pelo poeta, ou pelo narrador a quem ele dá voz.

Nesse sentido o leitor haverá de associar mais adiante a derrota do gigante Tifeu à do participante da batalha 200 versos antes; a ação do deus dos infernos Hades, em relação aos seus cavalos, à do injusto Fineu exaltando seus comparsas...

Além de conferir certa impressão de unidade, um outro efeito de sentido desse tipo de repetição é evocar o caráter notoriamente formular da épica greco-latina⁸⁰. Sobre outros possíveis elementos épicos trataremos no item seguinte.

1.3- Elementos épicos da passagem

Não é possível negar a presença da épica na passagem em estudo. Já se demonstrou que, para um leitor de Virgílio, muitos dos momentos do conflito entre Perseu e Fineu evocam batalhas da *Eneida*, sobretudo as do episódio de Enéias e Turno na disputa por Lavínia, iniciada no livro VII. Ecos da *Iliada* também foram apontados.⁸¹

Uma vez reconhecida tal presença, o que se tem questionado é se de fato ela seria suficiente para caracterizar como épica também o texto ovidiano, ou se a passagem relativa a Perseu se resumiria a uma ingênuo tentativa do poeta, como pretende Otis (1970, p. 163), que a qualifica como “gauche and repellent”, inferior mesmo ao episódio de Ceres e

⁸⁰ Sobre esse e outros aspectos da poesia latina, cf. J. Wills, *Repetition in Latin poetry, figures of allusion*, 1996.

⁸¹ Quanto às semelhanças com a *Eneida*, cf. especialmente Otis (1970); minuciosa referência a *Iliada* se encontra em Bömmmer (1976).

Prosérpina, em que Ovídio teria conseguido alcançar uma divertida paródia de épica (“mock-epic”, Otis, 1970, p. 159).

Destacaremos apenas alguns dos aspectos que têm levado estudiosos a considerar a narrativa da guerra de Perseu contra Fineu como texto próximo da épica.

Estudiosos como Bömer criticam um alegado excesso de nomes de guerreiros, muitos dos quais recebem o nome de gigantes ou de centauros, alguns recorrentes nas *Metamorfoses* mais tarde.⁸² Ora, parece-nos que, a quantidade e tipo dos nomes não são casuais. Como observa Lafaye (1999, p. 127), por exemplo, o vate reúne em torno de Fineu, no combate contra o estrangeiro oriundo da Grécia, diversas personagens representantes de nações diferentes do Oriente: Assíria, Índia, Egito, entre outros.

Com isso, a escolha dos nomes serve para o narrador enfatizar que Perseu é *unus* contra *omnes*, “um contra todos”, construindo de forma ainda mais evidente as qualidades heróicas da personagem.⁸³

Esse efeito contrapõe-se à pretensa falta de heroísmo de Perseu, alegada por diversos estudiosos, que têm Enéias ou heróis homéricos como parâmetro. Uma das falhas do personagem seria a demora em usar a cabeça da górgona, fazendo-o apenas mais de 200 versos após o começo da guerra. Para nós, ao contrário, tal espera nos parece mais um indício da valentia do herói que, até então, enfrentara praticamente sozinho mais de quatrocentos combatentes.

A cena “grotesca” da cabeça decepada, outra das críticas elencadas por Otis (1970, p.161) e Bömer (1976, p. 231), é, no entanto, apontada por Hill (1997, p. 145) como um

⁸² Cf. Hill (1997, p. 143) e Chamonard (1953, p. 400).

⁸³ *Contra* Bömer (1976, p. 231).

tópos homérico⁸⁴. Vale a pena compararmos a imagem poética de Virgílio, no canto X da sua *Eneida*, com duas cenas narradas pelo vate na passagem em estudo:

*At nunc dura dedit vobis discrimina Pallas;
Nam tibi, Thymbre, caput Evandrius abstulit ensis;
Te decisa suum, Laride, dextera quaerit,
Semianimesque micant digiti ferrumque retractant.*

(Virg., *En.*, X, 393-6)

“(...) o gume arcadio
Vos poz duro descrime; a ti cercêa,
Tymbro, a cabeça; e a dextra mutilada,
Larida, a procurar-te, o ferro aberta
Nos semiâmines dedos palpitantes.” (Tradução de
Odorico Mendes, *Eneida Brasileira*, vv. 390-4)

Já nas *Metamorfoses*, lemos:

*Huic Chromis amplexo tremulis altaria palmis
Decutit ense caput; quod protinus incidit arae
Atque ibi semianimi uerba exsecrantia lingua
Edidit et medios animam exspiravit in ignes.*

(*Met.*, V, 103-6)

“Tendo este abraçado o altar com suas mãos trêmulas,
Crômis com a espada lhe decepa a cabeça, que

⁸⁴ O tradutor cita a descrição homérica de Dólón (*Il.*, X, 454-7); bem como a imagem virgiliana que nos dispomos a analisar. Ele cita ainda a ocorrência de imagens como essas em outras obras da literatura romana, a saber, em Lucrecio (III, 640-7), e nas *Geórgicas* (IV, 523-6), além de outros exemplos encontrados na própria obra *Metamorfoses* (VI, 555-61; XI, 50-3).

imediatamente cai sobre a ara. Ali mesmo, com a língua semimorta, proferiu execrações, e em meio aos fogos expirou-se-lhe a vida.”

Ou ainda:

*Concidit et digitis morientibus ille retemptat
Fila lyrae casuque fuit miserabile carmen.*

(*Met.*, V, 117-8)

“Ele sucumbe e, com os dedos moribundos, uma vez mais toca as cordas da lira. Com a queda, entoa lastimável canção.”

Essa fascinação da literatura romana (assim definiu Hill, 1997, p. 145) por esse tipo de imagem, como se vê, não está ausente das narrativas épicas, uma vez que o próprio Virgílio, na passagem supracitada, estaria retomando a Ênio⁸⁵.

Independente do caráter genérico da passagem, interessa-nos aqui destacar o contraste que é criado por meio de recursos poéticos, na narrativa acerca de Perseu, entre a mobilidade dos corpos moribundos e o estatismo das figuras de mármore.

⁸⁵ *Oscitat in campis caput a cerice reuulsum
semianimesque micant oculi lucemque requirunt.* (Ên., *Ann.*, 472)

“Boceja, nos campos, a cabeça, arrancada do tronco,
e os olhos, semimortos, brilham e procuram a luz.”

Como vimos nos versos acima, o vate nos narra que o corpo das personagens, ou parte deles, persiste no movimento ainda depois de desferido o derradeiro golpe, criando-se a sensação do grotesco que mencionamos anteriormente.

No entanto, quando atingidos pelo olhar da Górgona, outros inimigos do herói fixar-se-ão na interrupção de seu movimento, tipo de morte que, ao contrário da primeira, não permite a seqüência do gesto:

(...) dixit

*Thescelus; utque manu iaculum fatale parabat
mittere, in hoc haesit signum de marmore gestu.*

(Met., V, 181-3)

“(...) disse Tésceło e, enquanto se preparava para lançar de sua mão o dardo fatal, nesse gesto fixou-se, como estátua de mármore.”

Outras petrificações seguem-se a essa: Ampice, vv. 184-6; Nileu, vv. 192-4; Érice, vv. 198-9; Aconteu, desventurado amigo de Perseu, vv. 201-2 e Astíages, vv. 205-6. No entanto, não podemos deixar de destacar a dramática metamorfose de Fineu que, após covardemente suplicar por sua vida, também tem destino similar ao dos anteriores:

Dixit et in partem Phorcynida transtulit illam

Ad quam se trepido Phineus obuenterat ore.

Tum quoque conanti sua uertere lumina ceruix

Deriguit saxoque oculorum induruit umor;

Sed tamen os timidum uultusque in marmore supplex

Summissaeque manus faciesque obnoxia mansit.

(Met., V, 230-5)

“Disse e transferiu a Fórcide para o lado a que Fineu com o rosto tremendo se desviara. Enquanto ainda tentava desviar seus olhos, seu pescoço tornou-se hirto, e suas lágrimas endureceram-se em pedra. Contudo também o rosto covarde, o vulto suplicante, as submissas mãos e o semblante pusilânime permaneceram no mármore.”

Entre tantos aspectos da poesia ovidiana desta passagem, é digno de nota o modo como o vate faz contraposições marcantes: sangue e mármore; fluidez e rigidez; efemeridade e permanência; vida e morte. Contrastes estes que movem a simpatia e a antipatia do leitor, assinalando heroísmo e covardia, enfim, delimitando aquelas personagens cuja ação é mais ou menos elevada⁸⁶, o que, em nosso entender, contribui para a leitura dessa narrativa como uma batalha tipicamente épica.

Para resumirmos: a partir das considerações de Bömer, no que tange ao estatuto épico da passagem, Ovídio teria simplesmente falhado na tentativa de alcançar seus modelos na construção de um texto épico⁸⁷. Contudo, na esteira dos estudos intertextuais, a

⁸⁶ Sobre a imitação de seres superiores como característica que a épica compartilhava com a tragédia, cf. a famosa passagem de Aristóteles, *Poética*, 1448a11 e 1448a15-18.

⁸⁷ Bömer, antes de tratar detalhadamente dos versos do livro V (pp. 230-2), bem como em diversas passagens dos comentários em si, afirma categoricamente que Ovídio sequer ousaria tentar alcançar seus modelos na construção de um texto épico. Não deixa de impressionar o tom empregado pelo comentador, por exemplo, em sua introdução: “Ovídio era esperto o suficiente para saber que ele não era capaz de alcançar os grandes modelos como Hom. *Od.* XXII et sq., ou Virg. *Aen.* IX, 314 et sq. (*Ovid war klug genug, um zu wissen, dass er die grossen Vorbildern wie Hom. Od. XXII Iff oder Verg. Aen. IX, 314ff (...) nicht erreichen kann*, Bömer, 1976, p. 231).

revalorização do modo magistral como o poeta manipula os gêneros da tradição literária já refuta por si tal julgamento.

Um último aspecto narrativo do trecho nos chamou a atenção. O ciclo de mitos relacionados a Perseu neste livro termina com a derrota de um derradeiro inimigo, Polidectes, o último a quem os seus feitos heróicos ainda não havia convencido.

*Te tamen, o paruae rector, Polydecta, Seriphi,
Nec iuuenis uirtus per tot spectata labores
Nec mala mollierant; sed inexorabile durus
Exerces odium, nec iniqua finis in ira est.
Detrectas etiam laudem fictamque Medusae
Arguis esse necem. “Dabimus tibi pignera ueri.
Parcite luminibus” Perseus ait oraue Regis
Ore Medusaeo silicem sine sanguine fecit.*

(*Met.*, V, 242-9)

“No entanto, a ti, ó Polidectes, governante da pequena Serifos, nem a virtude desse jovem, confirmada por tantos feitos, nem os seus pesares amoleceram. Mas, duro, nutres ódio implacável, e fim não há para a tua injusta ira. Ainda deprecias sua glória e tomas a morte da Medusa por fictícia. ‘Dar-te-emos uma prova da verdade, cerrai os olhos’, fala Perseu e, do rosto do rei, com o rosto da Medusa, sílice sem sangue fez.”

Chamou-nos a atenção a proximidade, nesse caso, entre a língua portuguesa e o Latim uma vez que foi possível manter a sonoridade presente no verso original em nossa tradução: *Silicem sine sanguine fecit* (“sílice sem sangue fez”). Tal efeito nos faz atentar de

modo mais acurado para outros recursos poéticos da passagem tal qual a aliteração em /i/ e /s/, presente no original, que pôde ser reproduzida em nossa tradução.

O modo como o vate trata a questão da veracidade de seus relatos, com a subsequente punição àqueles que não acreditam na sua palavra, torna-se central para que entendamos a construção narrativa do caráter heróico da personagem: a própria confirmação dos episódios relatados por Perseu nos parece ser suficiente para caracterizá-lo como herói.

Portanto, mesmo sem termos a pretensão de esgotar a questão, isto é, sem nem afirmar, nem negar a identidade épica da passagem em estudo, podemos já reconhecer que a forma como os discursos de paz e de guerra nela são construídos pelo vate corrobora, se não o seu caráter épico, ao menos, a inegável e significativa presença de alusões a esse gênero. Além disso, serve para antecipar a tematização do processo narrativo, a qual, como já se apontou, não é distante da épica. Nesse livro, o ápice da narração – e de sua tematização – vai se dar, como veremos, no episódio de Prosérpina. Antes disso, na seção seguinte, vamos nos dedicar às partes que tratam da preparação e finalização de tal clímax.

Capítulo II – O vate narra aos leitores que as musas narram para Palas: os infortúnios do monte Hélicon (*Met.*, V, 250-340/ 662-78)

Em todo capítulo II trataremos das histórias narradas pelas vozes das musas do monte Hélicon. Percebemos, no capítulo anterior, que a voz do vate é diversas vezes emprestada para várias personagens. Aqui ele intensifica esse procedimento e cede lugar às das musas, seres míticos detentores de talentos vários⁸⁸. Depois, notar-se-á, que o vate dá a palavra especialmente a uma delas, a quem o cume narrativo de toda a passagem é atribuído, conforme analisaremos no capítulo seguinte: Calíope há de cantar em uma contenda contra as piérides o mito do rapto de Prosérpina. No entanto, desde o encontro de Palas com as musas, passagem objeto desta sessão, percebemos certa “preparação do terreno” para o canto de Calíope.

É tal preparação que pretendemos analisar neste segundo capítulo. Destacaremos de que forma o estatuto do público que escuta as histórias narradas pelas referidas personagens é determinante para a construção da narração dos mitos. Para contemplar todas as passagens em que são as musas (exceto Calíope) as narradoras, decidimos tratar, neste capítulo também, da parte final do livro (vv. 662-78), desfecho da conversa de uma musa anônima com a deusa Palas, iniciada mais de quatrocentos versos atrás (v. 250).

⁸⁸ Sobre a genealogia e atributos das musas, cf. P. Grimal (1996).

2.1 - Palas conversa com as musas

2.1.1 - Sobre a transição

*Hactenus aurigenae comitem Tritonia fratri
Se dedit; inde caua circumdata nube Seriphon
Deserit, a dextra Cythno Gyaroque relictis,
Quaque super pontum uia uisa breuissima, Thebas
Virgineumque Heliconam petit. Quo monte potita
Constitit (...)* (*Met.*, V, 250-5)

“**Até este ponto** Tritônia se dedicava a acompanhar o irmão aurigênito. **A partir daí**, rodeada por cônica nuvem, abandonou Serifos. À direita Citnos e Gíaros são deixadas para trás. E pela via que lhe parecia a mais breve sobre o mar, ela buscou Tebas e o virgíneo Hélicon. Tendo alcançado tal monte (...)”

Nesse ponto da narrativa, Ovídio nos transporta pelo espaço aéreo⁸⁹ e nos leva, em companhia da deusa Palas, ao encontro com as nove musas, habitantes do monte Hélicon. Hinds (1987, p. 3) já advertiu de que uma visita a esse monte, sede da inspiração artística, e uma conversa com essas personagens mitológicas (como sabemos, divindades filhas de Mnemósine e Júpiter, representativas da produção artística e científica humanas) não

⁸⁹ Uma análise desse tipo de deslocamento aéreo, também relevante ao episódio de Perseu (Cf., *Met.*, IV, 787-90), mereceria investigação mais detalhada. Cabe lembrarmos, por exemplo, que tal aspecto chamou a atenção de Calvino, no ensaio sobre a Leveza do seu livro “Seis Propostas para o próximo milênio”: “Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço” (Calvino, 1990, p. 19).

poderia ser despreziosa. De acordo com o estudioso, a escolha do local e dos interlocutores seria propícia a representar o momento em que o poeta se volta para si mesmo, num movimento de contemplação da natureza de sua própria arte:

The introduction into any poem of the Heliconian Muses, patron goddesses of literature itself, has always been a moment for the poet to turn in on himself (or rather, perhaps, to stand outside himself) so as to contemplate more obtrusively than elsewhere the nature of his own craft.⁹⁰

Sob um outro ponto de vista, que também nos interessa nesta pesquisa, é interessante atentar para as considerações de A. Barchiesi (2001, p. 25), quando discorre sobre a questão da continuidade das histórias narradas nas *Metamorphoses*:

Every story, in becoming a narrated text, by imposing a beginning and an end, cuts across and into the continuum of narratable story. But where a text leaves off, one can imagine the story continuing as the origin of another text. The natural continuity of narratives challenged Ovid to produce a text that could transform every ending into a point of transition⁹¹.

⁹⁰ “A introdução a qualquer poema sobre as musas heliconianas, deusas-patronas da própria literatura, sempre foi o momento em que o poeta se volta para ele mesmo (ou, talvez melhor, para que fique fora de si mesmo), de modo a contemplar, mais notoriamente do que em qualquer outro lugar, a natureza da sua própria arte” (Hinds, 1987, p. 3).

⁹¹ “Cada história, quando se torna um texto narrado, ao impor um começo e um fim, atravessa e se insere no *continuum* da história narrável. Mas, onde um texto deixa de existir, pode-se imaginar a história continuando como a origem de um outro texto. A continuidade natural das narrativas desafiou Ovídio a produzir um texto que pudesse transformar cada final num ponto de transição.”

Tais considerações ilustram bem essa transição da irmã de Perseu até o monte Hélicon. O narrador, ainda o próprio vate, une as histórias por um tênue fio: Palas lutara com o irmão e testemunhara o poder da górgona por ele vencida; soubera através de boatos (*fama*, v. 256) da existência de uma fonte magnífica, originada pela patada de um cavalo; esse, por sua vez, originado do sangue derramado da cabeça daquele monstro (*monstra*, v. 216) quando carregada pelo herói de volta para casa (*Met.*, IV, 782-6).

*Fama noui fontis nostras peruenit ad aures,
Dura Medusaei quem praepetis ungula rupit.
Is mihi causa uiae; uolui mirabile factum
Cernere; uidi ipsum materno sanguine nasci.*

(*Met.*, V, 256-9)

“Chegou aos nossos ouvidos a fama de uma nova fonte, que o duro casco do meduseu alado fez brotar. Este é o motivo da minha viagem: quis admirar o feito singular. A ele próprio vi nascer do sangue materno”.

A circularidade na narrativa, isto é, a referência a um episódio contado no livro anterior, não nos parece fortuita, mas aponta a circulação das histórias (*fama*, 256) como relacionada ao processo da origem, da formação e do nascimento do próprio mito. De um lado, evidencia-se, com essa referência *metapoética*, a importância de se contar – e de se ouvir – histórias; de outro, a característica que difere as narrativas mitológicas de uma narrativa qualquer, a saber, o caráter intrincado das histórias (Bremmer, 1994, p. 1-9).

Além disso, no texto ovidiano, tendo ouvido falar da nova fonte, a personagem se desloca e provoca, com essa ação, a narração de outras histórias. A relação intrínseca entre

deslocamento de espaço e de assunto fica evidente no uso de advérbios que têm ambas as conotações: *hactenus* (v. 250) e *inde* (v. 251), que podem se referir tanto ao lugar (significando respectivamente “até este ponto” e “a partir daí”), quanto ao fluxo do discurso (“até aqui” e “a partir disso”).

Por isso, se pensarmos no conteúdo da passagem, menos fortuita ainda nos parece a união entre essas histórias: não foi um capricho qualquer que incitou Palas ao monte das musas. Hinds (1987), sobretudo no primeiro capítulo de seu estudo, analisa a importância da passagem pelo monte Hélicon para a construção do mito do rapto de Prosérpina. Contrastando os episódios de Prosérpina narrados nos *Fastos* e nas *Metamorfoses*, o estudioso destaca o papel das musas na construção da história nesta obra, sublinhando os elementos épicos desta, em contraste com os aspectos elegíacos daquela.

Todavia, a passagem chamou-nos atenção enquanto elemento de coesão entre as histórias. Tendo em mente o questionamento, por parte de outras personagens, quanto à veracidade e valor dos feitos de Perseu, já apontados em nosso primeiro capítulo, o leitor ovidiano se dá conta de que também Palas, ao se afirmar já testemunha (*uidi ipsum*, v. 259) do nascimento de Pégaso, e buscar por ele, confirma os consecutivos feitos maravilhosos resultantes da heróica história de que fora protagonista seu irmão. Dessa forma, podemos pensar que a mudança de assunto não se desliga, necessariamente, do episódio bélico antes narrado, mas dá continuidade à busca pela confirmação do heroísmo de Perseu. Ao fazê-lo, reafirma, ainda que indiretamente, o caráter épico da passagem anterior, pelo menos no que diz respeito a sua relevância enquanto imitação de personagens ou de ações elevadas⁹².

⁹² Cf. a discussão no Capítulo I (nota 21) sobre a *Poética* de Aristóteles.

2.1.2 - Preparando o terreno

Após a justificativa da visita da deusa ao referido monte, o vate nos faz ouvir Urânia, primeira musa a quem ele cede a sua voz em discurso direto:

*Excipit Vrabie: “Quaecumque est causa uidendi
Has tibi, diua, domos, animo gratissima nostro est.
Vera tamen fama est et Pegasus huius origo
Fontis;” et ad latices deduxit Pallada sacros.*

(*Met.*, V, 260-3)

“Urânia lhe responde: ‘Qual seja o motivo que te traz, ó deusa, a ver esta nossa morada, agradabilíssimo ele é para o nosso coração. É verdadeira, porém, a fama, e Pégaso é a origem desta fonte.’ E às nascentes sagradas ela conduziu Palas (...)”

O vate, então, descreve o local, e o modo como a deusa o aprecia:

*(...) et ad latices deduxit Pallada sacros.
Quae mirata diu factas pedis ictibus undas,
Siluarum lucos circumspicit antiquarum
Antraque et innumeris distinctas floribus herbas
Felicesque uocat pariter **studioque locoque**
Mnemonidas. (...) (*Met.*, V, 263-8)*

“E às nascentes sagradas ela conduziu Palas, que, depois de admirar longamente as ondas criadas por golpes de patas, olha ao redor os bosques de matas antigas, as

grutas e as relvas matizadas por incontáveis flores, e felicita as Mnemônides **tanto pelo zelo quanto pelo local.**”

Chama-nos a atenção nessa passagem a escansão do verso latino:

Sīluā/rūm lū/cōs cīr/cūmspīcīt/ āntī/quārūm (v. 265), “olha ao redor os bosques de matas antigas”: além da presença de um quinto pé espondaico, a extensão das palavras (duas palavras polissílabas e uma trissílaba) parece contribuir para ressaltar a lenta e solene fascinação da deusa: tal lentidão, prenunciada pelo advérbio *diu* (v. 264), “longamente”, é iconicamente representada pela seqüência de longas desse verso. Mais uma vez, ao descrever determinada ação de suas personagens, o vate utiliza a própria forma do verso para representá-la; neste caso, como define Hill (1997, p. 151), trata-se de uma imagem idílica, a “visão de um poeta acerca da morada da poesia” (*a poet’s view of the home of poetry*).

Repare-se a hipálage em *studioque locoque* (v. 264), chamando atenção para o lugar. Além disso, a concentração de determinados elementos na descrição dessa paisagem (como, por exemplo, a presença de um lago ou de uma fonte, de algumas ou várias árvores, de olentes flores e sombra fresca) sugere, como argumenta Hinds (1987, p. 26), que o poeta está trabalhando dentro de uma tradição literária bem detectável, a saber, o *topos* do *locus amoenus* (“lugar ameno, agradável”)⁹³, que abarca a representação de maravilhosas paisagens estereotípicas.

⁹³ De acordo com Hinds (1987, p. 26), a descrição formal de *locus amoenus*, isto é, do modo como teria sido reconhecido esse padrão de paisagem na Antigüidade clássica, foi estabelecida por E. R. Curtius (1953, p. 195): *A beautiful, shaded natural site. Its minimum ingredients comprise a tree (or several trees), a meadow, and a spring or brook. Birdsong and flowers may be added. The most elaborate examples also add a breeze.* “Um lindo local, com sombras naturais. Seus componentes mínimos são uma árvore (ou várias

Esse tipo de caracterização de *loci amoeni* se dá de maneira freqüente em alguns livros da obra em estudo, especialmente nos livros III, IV e V⁹⁴.

No entanto, como veremos, o *locus* não é tão *amoenus*, pois as musas contestarão a fala de Palas, apontando o que lhes perturba: as constantes investidas contra a sua virgindade.

Interessa-nos especialmente, como lembra Hinds, que um local assim descrito freqüentemente prenuncia atos violentos a se desenrolarem dentro dessas paisagens paradisíacas, ou no mínimo, uma perturbação desse ambiente. Como observaremos, cada um dos *loci amoeni* do livro V servirá como cenário para ações impetradas contra a castidade das personagens femininas em questão. Além disso, a própria situação da competição das piérides contra as musas terá início e terminará com a incorporação daquelas personagens perturbadoras a esse ambiente, outrora imaculado.

Ocupar-nos-emos da primeira situação. É a partir da réplica aos elogios feitos pela deusa Palas que começa a se delimitar a situação de identificação entre o narrador (a musa) e o público (a deusa). Trata-se do tema, como dito acima, da difícil preservação da castidade, levantado na passagem que se segue, servindo de breve prólogo à primeira narrativa das irmãs:

árvores), uma campina, e uma fonte ou um riacho. Canto de pássaros ou flores podem ser adicionados. Os exemplos mais elaborados também acrescentam uma brisa.”

⁹⁴ Sobre a presença de violência no *locus amoenus* da narrativa ovidiana, cf. C. Segal, “Philomela’s Web and the pleasure of the text: reader and violence in the *Metamorphoses* of Ovid”, 1994, pp. 257- 80. Cf. também, o artigo de S. Hinds, “Landscape with figures: aesthetics of place in the *Metamorphoses* and its tradition”, 2002, pp. 122-49, bem como a discussão do mesmo estudioso acerca da narrativa de Prosérpina, Hinds, 1987, pp. 25-48.

*“O, nisi te uirtus opera ad maiora tulisset,
In partem uentura chori Tritonia nostri,
Vera refers meritoque probas artesque locumque;
Et gratam sortem, tutae modo simus, habemus.
Sed (uetitum est adeo scelere nihil) omnia terrent
Virgineas mentes dirisque ante ora Pyreneus
Vertitur et nondum tota me mente recepi.
(Met., V, 269-75)*

“Se a virtude não tivesse, ó Tritônia, te impelido para feitos mais elevados, serias bem-vinda em nosso coro. Recordas uma verdade e, com razão, aprovas as nossas artes e o nosso lugar. E grato destino teríamos, se ao menos estivéssemos seguras. No entanto (nada é de fato proibido ao crime), tudo aterroriza as mentes virginais, e ante meus olhos torna o medonho Pireneu, e ainda não recobrei de todo a razão.”

Nesse trecho, o vate empresta a sua voz para uma das musas, que ele não identifica (*una sororum*, v. 268), para que essa possa descrever a Palas os constantes ataques a que estão expostas, donde ouvimos a história da investida do rei Pireneu às irmãs (vv. 273-93)⁹⁵.

⁹⁵ Ainda que não se associe imediatamente a deusa Palas ao contexto da defloração das virgens, entendemos que a história une um público de interlocutores que se oporia ao domínio do deus Amor e de sua mãe, a deusa da fertilidade, que, como veremos, serão um dos motivos responsáveis pela união de Prosérpina e Hades. Cabe lembrarmos que a própria deusa Palas será citada no discurso que Vênus profere ao filho para convencê-lo de seu plano. Além disso, Palas Atena, bem como a deusa Diana e suas seguidoras, são as únicas divindades castas do Olimpo, razão mais do que suficiente para que a deusa se torne simpática ao sofrimento das musas.

Poder-se-ia dizer que o episódio de Pireneu teria como efeito apenas o retardamento do mito do rapto de Prosérpina, a principal narrativa das musas, à qual o vate nos conduzirá neste livro. Como efeito desse retardamento, ter-se-ia um aumento de expectativa no público de Ovídio. No entanto, é importante ressaltar que não se trata apenas disso, ou melhor, não se trata de uma expectativa qualquer. É como se o vate estivesse criando a todo o momento um ambiente de reconhecimento, de simpatia pelo ponto de vista das personagens narradoras, que coincidirá com o de certas personagens das histórias a serem narradas, a saber, as defensoras da virgindade.

Adiantamos que, em nosso entender, a atmosfera de identificação vai além da relação simpatética entre as próprias narradoras e a deusa, igualmente casta: atingirá, versos mais tarde, o próprio tema do canto de Calíope, a se realizar na competição contra as piérides: o violento rapto da deusa Prosérpina pelo tio.

Portanto, o fato de existir a narrativa sobre o cruel Pireneu não é vão, mas serve, sobretudo, de preparação para as próximas histórias. Além disso, o relato da musa sofrerá, tal qual as demais narrativas analisadas anteriormente, similar interrupção, que desviará o foco narrativo para outro lugar.

2.1.3 - Musa narradora interrompida

*Musa loquebatur; pennae sonuere per auras
Voxque salutantum ramis ueniebat ab altis.
Suspicit et linguae quaerit tam certa loquentis
Vende sonent hominemque putat Ioue nata locutum.
Ales erat; numeroque nouem, sua fata querentes,*

Institerant ramis imitantes omnia picae. (Met., V, 294-9)

“A musa ainda falava, penas ressoaram nos céus e dos altos galhos chegava uma voz a saudar. A filha de Júpiter olha para cima e pergunta de onde ressoam falas tão eloqüentes e julga que um homem havia se pronunciado. Uma ave era. Em número de nove, reclamando do seu destino, as pegas penduraram-se nos galhos, a tudo imitando”.

Palas ainda está ouvindo a história contada por uma das irmãs (*Musa loquebatur*; “a musa ainda falava”, v. 294), quando a interferência de um barulho prende a sua atenção: são as vozes humanas de umas pegas que sobrevoam o local naquele momento (*pennae sonuere per auras/ Voxque salutantum ramis ueniebat ab altis*. “penas ressoaram nos céus e dos altos galhos chegava uma voz a saudar”, vv. 294-5).

A recorrência dessa interrupção nos parece, mais uma vez, chamar a atenção para a própria arte de narrar, do fazer poético, tematização que, como mencionamos na Introdução, não destoa da épica greco-romana.

É notável que o barulho dispersante das pegas, a sua algazarra, é que justificará a próxima narrativa, sobre a competição provocada pelas piérides, culminando com a sua transformação nas referidas aves. Novamente, a engenhosidade com que o vate liga as narrativas é digna de apreciação.

Lembremos que, como visto, o livro V começa marcando a suspensão da narrativa do livro anterior (*dumque*, v. 1), isto é, o livro V tem em sua origem uma interrupção. Ainda no começo do mesmo livro, o vate nos conta que Perseu também é interrompido

por um barulho (*clamor*, v. 3), dando-se lugar a um novo relato, o da batalha entre os parentes. Na passagem em estudo, o ruído que intervém gera a narrativa da história de como as piérides, arqui-rivais das nossas musas, foram transformadas nesses mesmos pássaros que agora as interrompem.

2.2 - O desafio das piérides

O galrear das pegas sobrevoando o monte Hélicon é a justificativa para o início do que nós consideramos como a terceira e última parte do livro. É para explicar a Palas, admirada com as aves de vozes humanas, que uma das irmãs toma a palavra e inicia o relato, terminando-o somente nos últimos versos do livro em questão. Transcrevemos, pois, seu início:

*Miranti sic orsa deae dea: "Nuper et istae
Auxerunt uolucrum uictae certamine turbam.
Pieros has genuit Pallaeis diues in aruis,
Paeonis Euipe mater fuit; illa potentem
Lucinam nouies, nouies paritura, uocauit.
Intumuit numero stolidarum turba sororum
Perque tot Haemonias et per tot Achaidas urbes
Huc uenit et tali committit proelia uoce: (Met., V, 300-7)*

“À deusa que admirava, a outra deusa assim retoma: ‘Há pouco também essas tais aumentaram a turba dos que voam, vencidas numa contenda. Píero, lauto em campos peleus, as gerou, foi sua mãe a peônia Evipe. Nove vezes

prestes a dar à luz, nove vezes, ela chamou pela poderosa Lucina. A turba de parvas irmãs, pelo número, inchou-se de orgulho e por tantas cidades da Tessália, e por tantas da Acaia, aqui chegou e em tais termos trava combate:”

Mais uma vez, um grupo se antepõe a outro em busca de uma vitória por justiça. Nesse caso, a contenda se dá pela arrogância das piérides em se acharem superiores às musas do monte Hélicon. A fala das irmãs deixará claros os seus objetivos com a luta: comprovar a sua superioridade em eloquência, apoderando-se, como prêmio, das riquezas do lugar sagrado onde habitam as musas. É em tais termos que as irmãs incitam a batalha, dessa vez, exclusivamente poética:

*Desinite indoctum uana dulcedine uulgi
Fallere; nobiscum, siqua est fiducia uobis,
Thespiades, certate, deae. Nec uoce nec arte
Vincemur totidemque sumus; uel cedite uictae
Fonte Medusaeo et Hyantea Aganippe,
Vel nos Emathiis ad Paeonas usque niuosos
Cedemus campis. Dirimant certamina nymphae.*

(*Met.*, V, 308-14)

“Deixai de enganar o indouto vulgo com a vossa vã doçura. Conosco, se de algum modo confiais em vós, ó deusas tespiadas, disputai. Nem pela voz, nem pela arte seremos vencidas; quantas sois, somos. Ou bem nos cedeis, se vencidas, a meduséia fonte e a hiante Aganipe, ou bem vos cederemos os campos da Emácia até os peônios nevosos. Que as ninfas decidam a contenda.”

Note-se a semelhança da injúria sofrida pelas musas e por nosso herói Perseu. Ambos foram acusados de enganar a outrem com as suas histórias fantasiosas e ambos travaram batalhas: o primeiro com armas (ainda que, como vimos no capítulo anterior, a luta verbal ali também se desse); as segundas mais diretamente com as palavras, em busca da averiguação da veracidade das suas histórias. Já vimos como o vate havia demarcado seu partido no ciclo de Perseu. Veremos, mais adiante, como o canto das musas é construído, pela sua narradora, para garantir a vitória sobre as piérides.

De volta à passagem, a musa narradora diz a Palas que recusar o desafio seria ainda mais torpe do que de fato aceitá-lo; e ocorrerá aqui uma estratégia muito interessante, parecida com a utilizada pelo vate na narrativa da batalha: o uso de discurso indireto para apresentar o enunciado cujo teor é mais distante de uma convicção⁹⁶.

Assim, a musa narra em discurso indireto o teor do canto das piérides na competição (vv. 318- 26). Reproduz, no final de seu resumo, em discurso direto somente o que seria um pedaço do canto das rivais (vv. 327-31). Note-se que o tema escolhido pelas rivais em si já seria desinteressante para a deusa: elas cantam a gigantomáquia, isto é, a história da batalha perdida pelos deuses olímpicos para os gigantes, em especial a vitória de um deles, Tifeu.

Ora, mais tarde veremos, nas palavras de Calíope, que a derrota (e não a vitória) de Tifeu, dera origem a certa geografia itálica, às regiões vulcânicas, causadora, por sua vez, do rapto de Prosérpina, na versão própria ao livro V. Veremos, assim, que se tratava de um falso canto, o das piérides, ao menos na geografia do mundo ovidiano!

⁹⁶ (...) *et sunt qui Cephea dicunt/ Cum genero debere mori* (“havia os que diziam que com o genro Cefeu deveria morrer”, vv. 42-3).

Ora, tanto pela filiação com os deuses olímpicos (e conseqüente antipatia pela história das pegadas, que proclamavam a derrota divina), quanto pelo teor da narrativa das musas (mais uma vez um relato sobre os ataques e constantes investidas às almas virginais), tema que certamente chamaria a atenção da deusa, Palas já nos pareceria bastante inclinada a se deleitar com o canto de Calíope.

Além da afinidade temática, é muito interessante como a hábil musa ainda instiga a curiosidade de Palas com a sua modéstia afetada:

*Hactenus ad citharam uocalia mouerat ora;
Poscimur Aonides; sed forsitan otia non sint
Nec nostris praebere uacet tibi cantibus aures.
o Ne dubita uestrumque mihi refer ordine carmen,
Pallas ait nemorisque leui consedit in umbra. (Met., V, 332-6)*

“Até esse momento a cantora movera a lira com a voz sonora, fomos intimadas, nós, aônides. Mas, talvez, não tenhas disponibilidade e não estejas livre para emprestar os ouvidos à nossa canção’. ‘Não hesites. E repete-me, em seqüência, o vosso canto’, Palas diz, e toma assento à sombra agradável do bosque”.

É assim, confortavelmente encostada à sombra fresca do bosque do Hélicon, que Palas se prepara para ouvir o tão esperado canto de Calíope, a história do infortúnio da deusa Ceres e de sua filha Prosérpina.

Antes, porém, de tratar desse episódio, observaremos melhor a mesma narradora, considerando brevemente a passagem em que a musa anônima retoma a palavra, no final do livro V.

2.3 - O triste fim das pegas

Tendo as ninfas proclamado a vitória das irmãs do monte Hélicon (*Finierat doctos e nobis maxima cantus;/ At nymphae uicisse deas Helicon colentes/ Concordi dixere sono.* (*Met.*, V, 662-4) “Terminara seu douto canto a maior de todas nós. E as ninfas declararam vencedoras, em som unânime, as deusas habitantes do Hélicon”), as piérides se põem a reclamar de seu julgamento (*Conuicia uictae/ Cum iacerent:* (*Met.*, V, 664-5) “Visto que as vencidas retrucassem com uma gritaria,”). É quando o vate narra que uma das musas toma a voz e conta sua falta de elegância em aceitar o veredicto:

*(...) quoniam dixit certamine uobis
Supplicium meruisse parum est **maledictaque** culpae
Additis et non est patientia libera nobis,
Ibimus in poenas et, qua uocat ira, sequemur.
Rident Emathides **spernuntque** minacia verba;
(*Met.*, V, 665-9)*

“‘Porque’ ela disse ‘vos foi pouco ter merecido um castigo pela contenda, e porque ainda à falta juntais **injúrias**, e porque nossa paciência não é infundável, puni-las-emos e seguiremos até onde nos levar a ira.’

Riem-se as emácides e **desdenham** as palavras ameaçadoras.”

Mais uma vez a fala, nesse caso o mau uso da faculdade de falar, se mostra crucial para o desenrolar das ações do livro V. As pegas são castigadas, não porque perderam a contenda, mas porque se teriam expressado de uma maneira indigna, injuriosa (*maledicta*, v. 666), zombeteira (*rident; spernunt*, v. 669) perante as vencedoras.

A última metamorfose desse livro transforma as rivais em aves, as quais, mesmo assim, não perdem a capacidade de falar, e que, incorporadas ao *locus amoenus* das musas, ainda agora as perturbam, fechando circularmente a narrativa iniciada mais de 400 versos atrás. Destacamos na descrição da transformação os termos relacionados à expressão das piérides:

*Conantesque loqui et magno clamore proteruas
Intentare manus, pennas exire per unguis
Aspexere suos, operiri bracchia plumis
Alteraque alterius rigido concrescere rostro
Ora uidet uolucresque nouas accedere silvis.
Dumque uolunt plangi, per bracchia mota leuatae
Aere pendebant, nemorum **conuicia**, picae.
Nunc quoque in alitibus **facundia** prisca remansit
Raucaque **garrulitas** studiumque immane **loquendi**.*

(*Met.*, V, 670-8)

“**Tentando falar** e, **com grande algazarra**, tentando nos atingir com as mãos petulantes, viram penas surgirem de suas unhas, os braços cobrirem-se de plumas, e cada uma vê rijo bico se formar no rosto das

outras e vê novas aves se somarem à floresta. E, enquanto tentavam se debater, penderam no ar, erguidas pelos braços em movimento, eram a **gritaria** das matas, as pegas. Ainda agora permanece nas aladas a antiga **loquacidade**, o rouco **parolar** e a paixão imensa pelo **falar.**”

Não nos parece fortuito que Ovídio termine o livro quinto, em que, como constatado, se trata de histórias em que se acentua o seu caráter *metadieético*, com o gerúndio *loquendi*...

Capítulo III– O vate narra aos leitores que as musas narram para Palas que Calíope canta para as ninfas: Ceres e Prosérpina (*Met.*, V, 341-661)

Neste capítulo nos dedicamos à história central do livro V das *Metamorfoses* ovidianas: o rapto de Prosérpina. Trata-se da única narrativa extensa que começa e termina no mesmo livro e que congrega, em torno de si diversas outras narrativas, a ela direta ou indiretamente associadas.

Na mitologia greco-romana, o surgimento das estações do ano⁹⁷ é associado ao episódio em que Prosérpina, filha de Ceres e Júpiter, é violentamente raptada por seu tio Hades, deus do mundo dos mortos, tomado de amores pela virginal jovem.

Eis as linhas gerais do desenrolar da história⁹⁸: depois da longa busca de Ceres pela filha, seu paradeiro é descoberto, e a mãe, encolerizada, pede a intervenção de Júpiter junto ao seu raptor para reavê-la ao Olimpo. No intuito de não descontentar nenhuma das partes, o deus argumenta que a jovem só poderia retornar para junto da mãe se, no meio-tempo em que esteve no Averno, não tivesse experimentado ali alimento algum. No entanto, Prosérpina havia desjejuado alguns grãos de romã, estando assim ligada ao deus das regiões silenciosas para sempre. Um acordo, então, entre as partes envolvidas é travado:

⁹⁷ Sobre o caráter etiológico, isto é, a explicação “erudita” da causa (em grego *αιτια*) da existência de seres e fenômenos naturais, de vários mitos das *Metamorfoses*, cf. Conte (1994, p. 353), Myers (1994).

⁹⁸ Até o século XVIII, o conhecimento que se tinha do mito correspondia ao narrado por Ovídio, sobretudo na obra *As Metamorfoses*, cf. F. Graf (In: HARDIE, 2002, p. 108) e Conte (1994, p. 363). Podemos encontrar ecos da sua literatura em textos que tratam da mitologia até hoje. Por exemplo, em uma coletânea sem muita expressão, T. Bulfinch (*O Livro de ouro da mitologia*, 2001, p. 67), ao apresentar o mito de Prosérpina, reproduz quase literalmente os versos ovidianos do episódio das *Metamorfoses*. No entanto, o autor só menciona suas fontes latinas ao final do livro e sem especificá-las, além de não apontar a existência de outras versões do mito.

Prosérpina, agora esposa de Hades, passaria metade do ano com a mãe e a outra com o marido. Ceres, a deusa da terra cultivada, sempre que se aproxima o período em que se reunirá novamente à filha, matiza o solo de flores e vegetação abundante. Quando, por outro lado, está longe dela, tingem os campos de branco e castiga a Terra com o frio do inverno.

Tal episódio, como se sabe, não só fascina até hoje leitores e estudiosos da cultura clássica, como tem influenciado a produção literária⁹⁹ e as artes plásticas ao longo da história¹⁰⁰. Importante é destacar que muito do que se conhece dos mitos na atualidade remonta a Ovídio, e o mesmo pode se dizer do episódio mitológico em questão.

Ovídio relata, em duas ocasiões diferentes, o mito do rapto de Prosérpina: no livro das *Metamorfoses*, objeto de nosso estudo (*Met.*, V, 341-572), e no livro IV dos *Fastos*, 417- 620¹⁰¹. Em ambas as obras, escritas entre o segundo e oitavo anos d.C., o mito se insere na tradição etiológica acerca do surgimento das estações do ano. O diálogo intertextual estabelecido entre os poemas ovidianos e outros textos antigos anteriores (como o *Hino Homérico a Demeter*, os *Phaenomena* de Aratus, a *Teogonia* de Hesíodo e até mesmo um trecho das *Verrinas* de Cícero que também tratam do mito)¹⁰² foi amplamente

⁹⁹ Cabe lembrarmos, por exemplo da belíssima passagem de Shakespeare sobre esse mito (*The Winter's Tale*, IV, iv, 112-25), bem como a menção que faz Milton ao episódio (*Paradise Lost*, IV, 270): “herself a fairer flower by gloomy Dis was gathered”. Sobre a presença de Ovídio na obra Shakespeariana, cf. C. and M. Martindale, *Shakespeare and the uses of Antiquity*, 1994.

¹⁰⁰ Sobre a presença desse episódio nas artes plásticas, cf. artigo de C. Allen, “Ovid and Art” (In: Hardie, 2002, pp. 336-67).

¹⁰¹ Poema elegíaco sobre o calendário anual romano, cujo projeto inicial de 12 livros, referentes a cada um dos meses do ano, só chegou ao sexto. Conta-se a história de Ceres e Prosérpina a propósito das comemorações do dia 12 de Abril, data referente aos jogos em homenagem à deusa dos grãos e dos frutos. Incluímos a tradução dos versos dos *Fastos*, IV, 417- 54 no texto da presente Dissertação.

¹⁰² *Hymn. hom. Dem.*, 1; Hes., *Theog.*, 912 e ss.; Cic., *Ver.*, 4, III.

discutido pelo estudioso Stephen Hinds em seu livro *The Metamorphosis of Persephone, Ovid and the self-conscious Muse* (1987).

O diálogo entre as duas narrativas ovidianas, a do episódio de Prosérpina nas *Metamorfoses* com aquela apresentada na obra *Fastos*, composta em versos elegíacos, parece ser estimulado pelos próprios versos que antecedem a narrativa desta:

Plura recognosces, pauca docendus eris. (Fast., IV, 418)

“Tu te recordarás de muitas coisas, mas deverás ser
instruído sobre outras poucas”.

Concordamos, pois, com a interpretação do aspecto “programático” que Hinds, seguindo Merkel (1841), reconhece nesse verso:

*Plura recognosces in the pentameter of the couplet under discussion implies in the Alexandrian manner that the bulk of the ensuing narrative will consist of material attested elsewhere: in particular, as Merkel already saw, a programmatic cross-reference to our contemporaneous treatment in Metamorphoses V is surely intended.*¹⁰³

(Hinds, 1987, p. 40)

¹⁰³ “*Plura recognosces* no pentâmetro do dístico em questão sugere, no estilo alexandrino, que a maior parte da narrativa subsequente consistirá de material encontrado em outro lugar: particularmente, como Merkel já apontara, uma referência programática ao tratamento contemporâneo com as *Metamorfoses* V certamente é pretendida.”

A minuciosa comparação entre os episódios nos dois poemas ovidianos elaborada por Hinds (1987) nos é interessante sobretudo por evidenciar as filiações genéricas nessa passagem do quinto livro das *Metamorfoses*.

Nesse sentido, Hinds ingressa numa antiga discussão, na qual se destacam Heinze (1919) e Otis (1970), que sublinha o contraste entre um tom épico nas *Metamorfoses* e um elegíaco em *Fastos*. Ainda que este estudioso argumente em favor de certo tom épico presente em toda a obra, sobre as *Metamorfoses* como um todo, discordando de Heinze, ele propõe:

*The Metamorphoses is like the Aeneid only in its size, its epic style and its ambitious purpose: in most other respects it is its deliberate antithesis.*¹⁰⁴

(Otis, 1970, p. 2)

Particularmente em relação a essa passagem do livro V, Otis, que, recordemos, abominara a “épica” no episódio da batalha de Perseu, defende que aqui Ovídio teria pretendido e conseguido recriar, em forma de paródia, uma narrativa que esconde, sob uma “fachada épica”¹⁰⁵, evidentes traços da temática elegíaca¹⁰⁶.

¹⁰⁴ “As *Metamorfoses* são como a *Eneida* somente em sua extensão, seu estilo épico e seu ambicioso projeto: na maioria dos outros aspectos, são a sua deliberada antítese”.

¹⁰⁵ *Beneath the solemn epic façade there are – it is quite obvious – very human feelings at work. This is, at one level, a narrative of solemn gods and goddesses, of Hell and Heaven, of violent love and fierce resentment – of all that is serious and intense and can find its fittest expression in epic oratory and narrative.* “Embaixo da solene fachada épica existem – é bastante óbvio – sentimentos bem humanos em jogo. Essa é, em uma instância, uma narrativa sobre deuses e deusas solenes, sobre o Inferno e o Céu, sobre amor violento e veemente ressentimento – sobre tudo que é sério e intenso e é passível de encontrar sua expressão mais apropriada na oratória e narrativa épica” (Otis, 1970, p. 58).

Otis deixa bem claro quais foram os critérios utilizados por Heinze para delimitar as diferenças existentes entre os dois gêneros, apontando como típico na elegia:

*Modernization, familiarity, brevity, lightness, variety, rapid transition, episodic curtailment, the startling treatment of detail – all these were part of the new Callimachean manner. There was no place left for serious narration.*¹⁰⁷ (Otis, 1970, p. 6)

Como mencionado na Introdução, no entender de Otis, o uso da épica teria sido para Ovídio uma necessidade, ainda que, em certas passagens, mal cumprida: o poeta teria a intenção de superar sua condição de elegíaco, a fim de tratar de assuntos mais sérios, incompatíveis com a elegia.

Otis aponta, na narrativa épica, uma solenidade e seriedade; na elegia, a ênfase na emoção suave, com implicações estilísticas em ambos os casos¹⁰⁸. Entre as diferenças de

¹⁰⁶ *But at another level it is a story of social ambition (Venus), undignified love (Pluto), childish innocence (Proserpina), matronly respectability (Cyane), womanly gossip (Arethusa), maternal outrage (Ceres), and tactful persuasiveness (Jupiter) all reacting upon each other in a quite delightful human comedy.* “Mas, em uma outra instância, é uma história sobre ambição social (Vênus), amor indigno (Plutão), inocência infantil (Prosérpina), respeitabilidade de matrona (Cíane), mexerico feminino (Aretusa), indignação materna (Ceres) e cuidadosa persuasão (Júpiter), todos refletindo uns nos outros, numa comédia humana bastante agradável” (Otis, 1970, p. 58).

¹⁰⁷ “Modernização, familiaridade, brevidade, leveza, variedade, transição rápida, redução do episódio, o tratamento inesperado do detalhe – tudo isso fazia parte do novo método calimaqueano. Não havia espaço para a narrativa séria”.

¹⁰⁸ *In the elegiac narrative the dominant emphasis is on a sentimental or tender emotion (e.g. pity, the ελεεινον); in the hexameter or epic narrative, the prevailing tone is one of solemnity, awe (δεινον).* “Na narrativa elegíaca, a maior ênfase recai numa emoção tenra e sentimental (isto é, a piedade, a ελεεινον); na narrativa em hexâmetro ou épica, o tom sobressalente é o do solene, da reverência (δεινον)” (Otis, 1970, p. 23-4).

estilo, haveria na épica, por exemplo, deuses sérios, guerra e ação trágica, discursos longos, fatores ausentes da elegia, na qual haveria discursos breves, truncados, desvios¹⁰⁹.

Dois outros aspectos nos chamam atenção nesse contraste: uma das diferenças diz respeito à caracterização do narrador épico, que segundo Otis seria mais reservado, isto é, ele ocultaria sua opinião, seus sentimentos, em comparação com o narrador elegíaco, que, nesse sentido, se mostraria mais aos leitores¹¹⁰.

Outra diferença entre épica e elegia, a que Otis confere a máxima importância, é a suposta continuidade e simetria da épica, em contraste com a assimetria da narrativa elegíaca, que não se focaria na ação e sim em algum aspecto desta¹¹¹.

Tendo em consideração as diferenças elencadas, muito generalizantes, das quais grande parte da crítica moderna tende a discordar, podemos notar, tanto em Otis quanto em seu antecessor, uma preocupação acerca dos limites genéricos, ou, para se dizer melhor, da

¹⁰⁹ *With this primary difference of ethos go many other differences of content and style: the gods are 'serious' in epic as they are not in elegy; war and tragic action are accented in epic, not in elegy; the speeches in epic are long and infrequent compared to the short, truncated and frequent speeches of elegy.* “A essa principal diferença do *ethos* seguem-se muitas outras diferenças de conteúdo e estilo: os deuses são ‘sérios’ na épica, de um modo como eles não são na elegia; guerra e ações trágicas são acentuadas na épica, não na elegia; os discursos na épica são longos e raros comparados aos curtos, truncados e freqüentes da elegia” (Otis, 1970, p. 24).

¹¹⁰ *The epic writer conceals himself while the elegiac fills his narrative with familiar remarks to the reader or his characters.* “O escritor épico se esconde, conquanto o elegíaco preenche a sua narrativa com comentários, ao leitor ou às suas personagens, de tom familiar” (Otis, 1970, p. 24).

¹¹¹ *Above all perhaps, epic narrative is continuous and symmetrical (each part of the action is proportionately emphasized) whereas elegiac narrative displays a marked asymmetry, a rapid passing over of a great deal of the action and a corresponding concentration on one or two aspects of it.* “Provavelmente acima de tudo, a narrativa épica é contínua e simétrica (cada parte da ação é proporcionalmente enfatizada), ao passo que a narrativa elegíaca esboça uma evidente assimetria, um rápido apanhado acerca de grande parte da ação e uma correspondente concentração em um ou dois de seus aspectos” (Otis, 1970, p. 24).

incorporação (sustentada por Heinze) ou da transgressão (denunciada por Otis) desses limites, envolvendo tais passagens da poesia ovidiana.

Fato é que o emprego dos rótulos de “elegia” e “épica” para contrastar as duas versões ovidianas do mito, será sempre tentador. No entanto, como argumenta Hinds, tais categorizações quase sempre falham porque elegem uma falsa questão:

*If Met. 5. 341ff. will never be vindicated as a perfect paradigm of epic, nor Fast. 4. 417ff. as a perfect paradigm of elegy, what is the point of continuing an attempt to distinguish generically between them? (...) It is time to view the question from a different point of view altogether, one sympathetic to the nuances of Ovidian poetry, and of Ovidian poetics*¹¹² (Hinds, 1987, p. 114).

Concordando com Hinds, o que leva a crítica recente a tal impasse é a simples assunção de que, ao se provar certa inconsistência genérica em determinada obra poética, provar-se-ia, assim, a irrelevância da questão do gênero para ela¹¹³.

Assunção essa que não poderia ser mais falsa, uma vez que, como vimos, Ovídio se mostra extremamente afeito ao que se constitui como norma dentro de cada um dos gêneros

¹¹² “Se as *Met.*, V, 341ss. nunca serão consideradas como um paradigma perfeito de épica, e nem os *Fast.*, IV, 417ss. como um paradigma perfeito de elegia, por que continuar com a tentativa de distingui-los genericamente? (...) Já é tempo de olharmos para a questão sob um ponto de vista completamente diferente, um que seja afinado com as nuances da poesia e da poética ovidianas”.

¹¹³ Cf. Hinds, 1987, p. 115.

em que escreve¹¹⁴ e, em certas passagens de sua poesia, reconhecidamente consciente disso.

A breve exposição acima tem antes o intuito de apontar para um aspecto fundamental, talvez o mais abordado na comparação entre as duas narrativas ovidianas pela crítica moderna, do que propriamente recuperar detalhes do cotejo em si, ou, como advertimos na Introdução, esgotar a questão da filiação genérica do livro V das *Metamorfoses*.

Para nosso estudo, a leitura intratextual do rapto de Prosérpina dos poemas possibilita a observação das diferentes formas encontradas pelo autor para o mesmo tema, de modo a fazer novos detalhes aparecerem, como na observação de um caleidoscópio, a cada leitura.

Das tantas relações possíveis entre passagens mais diretamente concernentes a Prosérpina em *Fastos* IV e *Metamorfoses* V, priorizaremos elementos pertinentes às questões centrais da presente investigação.

Portanto, uma questão que orienta este capítulo é, tendo em vista o canto de Calíope, que elementos tal contraste nos evidencia, em cada uma das obras, quanto ao papel das referências ao espaço, à construção da narrativa e à elaboração poética desta passagem das *Metamorfoses*? Além disso, ao que saibamos, pouco foi dito sobre a relação dos versos em questão com o restante do livro V. É sobretudo sob esse ponto de vista, concernente aos

¹¹⁴ Hinds ainda argumenta que a tendência de se misturar e trocar tópicos entre categorias genéricas é uma característica da poesia da era de Augusto e não deve ser tomada como uma falta de interesse ou conhecimento acerca de suas normas. Ele ainda salienta que os poetas dessa época são herdeiros da tradição didática alexandrina, a qual tem como uma de suas características é a *ειδογραφία*, isto é, a pesquisa sobre os diferentes gêneros poéticos, cf. Hinds, 1987, p. 116.

fios que o trançam, que teceremos nossas considerações seguintes sobre o canto do rapto de Prosérpina, vencedor da disputa contra as piérides.

Nossa impressão é de que o canto de Calíope apresentará a história da origem da deusa dos infernos sob um ângulo que realça aspectos em comum com outras narrativas, quer do mesmo canto, quer do livro V como um todo.

3.1- Calíope tece seu canto

Já vimos que, na passagem do quinto livro das *Metamorfoses* que antecede o canto de Calíope, a deusa Palas, curiosa acerca das pegadas, é quem estimula a musa anônima a reproduzi-lo (*refer*, v. 335) a seus ouvidos:

“Ne dubita uestrumque mihi refer ordine carmen,”

Pallas ait nemorisque leui consedit in umbra.

(*Met.*, V, 335-6)

“Não hesites. E repete-me, em seqüência, o vosso canto’, Palas diz, e toma assento à sombra agradável do bosque.”

Nos *Fastos*, também um contexto externo ao assunto, a data referente às festas em comemoração de Ceres incita o vate elegíaco a homenagear a deusa contando a história de sua filha. A motivação é apontada no seguinte trecho:

Exigit ipse locus raptus ut uirginis edam:

(*Fast.*, IV, 417)

“O próprio **assunto** inspira para que **eu conte** o rapto da virgem”

É significativo observar o modo como Ovídio parece jogar com a significação do termo *locus*. O *Oxford Latin Dictionary* traz os sentidos mais gerais da palavra: um lugar, uma localidade um ponto específico no espaço, uma posição; mas também aponta, no sentido 24, a sua significação retórica, que traduzimos: “a) um tópico, assunto, b) uma categoria de considerações na qual um orador busca sugestões para tratar seu tema”. Nesse caso, entender *locus* como “assunto” se justifica, pois é cantando as glórias da deusa Ceres, na data relativa a ela no calendário romano, que o narrador ter-se-ia lembrado de contar um tema correlato, isto é, o episódio em questão¹¹⁵.

Se nos lembrarmos do emprego de *hactenus* e de *inde* no quinto livro das *Metamorfoses* (vv. 250-1)¹¹⁶, percebemos que essa não é a única vez que uma palavra que tem conotação de lugar é empregada por Ovídio também com conotação *metapoética*, mais uma possibilidade de comparação entre as obras.

Nos *Fastos*, o narrador menciona sua arte com o verbo *edam* (“que eu conte”, *Fast.* IV, 417), e apresenta a advertência, anteriormente citada neste capítulo, de que seu público reconheceria muitas coisas, mas seria também instruído sobre outras poucas... Tratar-se-ia, pois, como o restante do catálogo dos dias festivos romanos proposto por Ovídio, de uma

¹¹⁵ Agradecemos ao Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos sua indicação quanto a esse ponto, quando da apresentação de versão prévia do trabalho no I Colóquio de Estudos Clássicos – IEL – Unicamp.

¹¹⁶ Cf. discussão no Capítulo II.

exposição com fins supostamente didáticos (*docendus eris*), a exemplo de outras elegias ovidianas¹¹⁷.

Nas *Metamorfoses*, e aqui encontramos o primeiro ponto de divergência entre os poemas, o contexto é absolutamente outro: trata-se de uma disputa, e a narradora em vias de competir é claramente diferenciada do vate desse poema, e da musa a quem o vate até então cedia a voz. Note-se a singularidade ressaltada com o uso do termo *uni* (destacado abaixo), bem como a descrição da aparência física de Calíope:

*Musa refert: “Dedimus summam certaminis uni;
Surgit et inmissos hedera collecta capillos
Calliope querulas praetemptat pollice chordas
Atque haec percussis subiungit carmina neruis*

(*Met.* V, 337-40)

“A musa rememora: ‘Concedemos o ápice da contenda a **uma única de nós**. Surge Calíope, os longos cabelos amarrados com hera, e experimenta com o dedo as cordas queixosas e aos nervos tangidos ajunta esta canção”

Ainda nas palavras da musa anônima temos um verso em ritmo espondaico (Ātque h□c/ pērcū/ ssīs sūb/ iūngīt/ cārminā/ nēruīs), e áureo (Atque haec (a) percussis (b) subiungit

¹¹⁷ Sobre a complexidade do “didatismo” poético ovidiano, cf., M. Trevisan, *A tradição didascálica e a elegia erótica romana como matrizes compositivas da ‘Ars Amatoria’ de Ovidio*, 2002.

(v) carmina (A) neruis (B)), que anuncia de modo solene a preciosidade do canto que virá. E, tal qual nos *Fastos*, ela homenageará a deusa Ceres, conforme se lê na prece¹¹⁸ de Calíope:

*Prima Ceres unco glaebam dimouit aratro,
Prima dedit fruges alimentaue mitia terris,
Prima dedit leges; Cereris sunt omnia munus;
Illa canenda **mihi** est; utinam modo dicere **possim**
Carmina digna dea! certe dea carmine digna est.*
(*Met.*, V, 341-5)

“Ceres foi a primeira que abriu o solo com um arado recurvado, a primeira que deu às terras os grãos e os doces alimentos, a primeira que deu as leis. Todas as coisas são um presente de Ceres. Ela deve ser cantada **por mim; possa eu** simplesmente cantar versos dignos da deusa! Sem dúvida a deusa é digna do meu canto.”

Nesses versos de abertura também se enfatiza tratar-se de uma narradora singular (*mihi; possim*, *Met.*, V, 34). Por que Ovídio colocaria na voz de tal musa, e não na de outra, a história do rapto de Prosérpina? A escolha de Calíope certamente é significativa. Mas qual o seu sentido?

É comum ter-se Calíope como a mais digna das nove musas, a quem geralmente se atribui o dom da poesia épica¹¹⁹. Mesmo Conte, que relativiza a questão do gênero para todo

¹¹⁸ Sobre o recurso tradicional de preces *ad hoc* (isto é, interrompendo a ação), típicas dos hinos (cf. Hinds, 1987, p. 28), mas não ausente da épica, cf., por exemplo, o comentário de E. Norden (1970, p. 208) à *Eneida*, VI, 264-7. O estudioso destaca as musas como destinatárias mais frequentes de tais preces.

¹¹⁹ Cf. também P. Grimal (1996), verbete “muses”. Para uma análise aprofundada do papel das musas nesse episódio cf. Hinds (1987).

o poema¹²⁰, ao discorrer sobre as técnicas narrativas utilizadas pelo vate para interligar as suas histórias, nos apresenta uma visão mais assertiva sobre a passagem em questão:

*The technique of the story within the story has still another function: it sometimes allows the poet to adapt the tones, style, and color of the story to the character who tells it; this is the case, for instance, in the solemnly epic account of the rape of Proserpina, narrated by Calliope, the muse of epic.*¹²¹ (Conte, 1994, p. 353)

Quanto a Calíope, outra é, no entanto, a posição de Hinds (1987). Embora também defenda a existência de uma aspiração épica presente na invocação dessa musa e, de forma mais geral, presente em toda a passagem de que tratamos neste capítulo (especialmente quando a contrapomos à outra versão do mito em versos elegíacos), o estudioso argumenta que a associação dessa musa com a poesia épica seria ainda prematura, anacrônica, considerando-se a época em que escreveu Ovídio.

Ainda assim, no mesmo sentido em que aponta Conte, Hinds deixa muito claro seu ponto de vista acerca da escolha por essa musa em particular, o que diria sim respeito à escolha de uma poesia mais solene e elevada:

¹²⁰ *The mutability of themes and tones goes along with the mutability of style, which is now solemnly epic, now lyrically elegiac, now echoing passages of dramatic poetry or bucolic attitudes. The Metamorphoses is, among other things, a sort of art gallery of the various literary genres.* “A mutabilidade de temas e tons acompanha a mutabilidade de estilo, que ora é solenemente épico, ora liricamente elegíaco, ora ecoa passagens de poesia dramática ou atitudes bucólicas. As Metamorfoses são, entre outras coisas, uma espécie de galeria dos vários gêneros literários” (Conte, 1994, p. 352).

¹²¹ “A técnica da história dentro da história tem ainda uma outra função: ela, às vezes, permite que o poeta adapte as vozes, estilo e tons da história à personagem que a conta; é esse o caso, por exemplo, do canto **solenemente épico** do rapto de Prosérpina, narrado por Calíope, **a musa da épica**”.

*We are frequently reminded that in Augustan Rome the Muses had not yet been strictly assigned their separate provinces; but it is hard not to see some significance in the fact that **Met. 5. 341ff**, with its generically-charged preface, is represented as being composed and sung by the Muse who, later to be confirmed more explicitly as the Muse of epic, is already something of a special patron of elevated poetry.*¹²² (Hinds, 1987, p. 126)

Seria plausível pensar que o motivo de tal escolha por uma musa então associada ao que havia de mais elevado em poesia, e representativa das demais musas¹²³, poderia ser o de conferir legitimidade, confiabilidade à sua narrativa? Acreditamos que sim, especialmente quando nos lembramos do contexto em que a história é contada: o de uma competição das irmãs contra as piérides (em que o canto das musas precisaria ser merecedor da vitória), competição essa incitada por acusações contra a veracidade das histórias narradas pelas musas em geral:

*Desinite indoctum uana dulcedine uulgus
Fallere; nobiscum, siqua est fiducia uobis,*

¹²² “Somos freqüentemente lembrados de que, na Roma augústea, as musas ainda não tinham sido estreitamente relacionadas a suas distintas especialidades; mas, é difícil não encontrar alguma importância no fato de que **essa passagem (Met., V, 341 e ss.)**, com a sua introdução carregada genericamente, é **apresentada como composta e cantada pela musa que** (mais tarde, designada explicitamente como a musa da épica) **já representa certo padrão especial de poesia elevada**”.

¹²³ *This primacy in age and in importance finds expression from early times in two noticeable tendencies. One is that Calliope can represent synecdochically the entire family of Muses; and the other is that she tends to be associated with what is grandest in literature.* “Essa primazia em idade e importância encontra expressão desde tempos antigos, em duas notáveis tendências. Uma: Calíope pode representar, por sinédoque, a família inteira das musas; e a outra: ela tende a ser associada com o grandioso na literatura”. Hinds, 1987, p. 125.

Thespiades, certate, deae. (...) (Met., V, 307- 310)

“Deixai de **enganar** o indouto vulgo com a vossa vã
doçura. Conosco, se de algum modo confiais em vós,
ó deusas tespiadas, disputai.”

Lembremo-nos também dos indícios, comentados no capítulo anterior, de que a musa anônima, ao narrar toda a história da competição para Palas, também tendia a levar a deusa ao mesmo veredicto que as ninfas... Já se observa tal preocupação na narrativa do canto das piérides, quando a musa anônima revida, ao afirmar que uma delas:

Bella canit superum falsoque in honore Gigantas

Ponit et extenuat magnorum facta deorum;

(Met., V, 319- 320)

“Canta a guerra dos deuses, elevando os gigantes a uma
falsa¹²⁴ glória e atenuando os feitos dos deuses
magnânimos.”

O caráter emulativo presente na narrativa de Calíope é evidente tanto no contraste entre o canto das rivais e o das musas, quanto no que se observa entre as duas narrativas ovidianas. Quando parte para narrar a ação, a musa eleita aponta como umas das causas do rapto da virgem precisamente a presença do inquieto gigante sob a Sicília.

¹²⁴ Tal preocupação sobre a falsidade ou não das histórias, por parte do vate e dos narradores a quem este cede a voz, pode ser relacionada à questão mais ampla, mencionada na Introdução, do estatuto do mito na era de Augusto, e, mais particularmente, à credibilidade ou falta de credibilidade atribuída por Ovídio às diversas camadas de *fabulae* em sua obra *Metamorfoses*. Como já referimos, a questão será um dos tópicos de nosso estudo de Doutorado.

Nos estudos consultados, esse aspecto não nos parece ter recebido o tratamento merecido. Mais uma vez, a relação entre as histórias faz-se evidente sob o prisma da competição: no canto de Calíope, a própria geografia da Sicília forneceria a comprovação de que o canto das musas é superior ao das piérides, não somente quanto a sua construção poética, como também quanto à veracidade do material mitológico que aborda. Porém, nunca é demais lembrar a complexidade de se tematizar o estatuto do mito em meio às *Metamorfoses*: o vate nos narra que a musa narra para Palas, que Calíope cantou: Tifeu, depois das sucessivas batalhas contra os deuses olímpicos, é vencido por Júpiter e aprisionado sob as grandes massas de terra da vasta ilha da Trinácia. Observe-se a detalhada topologia com que a musa demarca a presença do gigante vencido:

*Vasta Giganteis ingesta est insula membris
Trinacris et magnis subiectum molibus urget
Aetherias ausum sperare Typhoea sedes.
Nititur ille quidem pugnatque resurgere saepe;
Dextra sed Ausonio manus est subiecta Peloro,
Laeua, Pachyne, tibi; Lilybaeo crura premuntur,
Degrauat Aetna caput, sub qua resupinus harenas
Eiactat flammamque ferox uomit ore Typhoeus.*

(*Met.*, V, 346-53)

“A **vasta ilha da Trinácia** foi arremessada sobre os membros do gigante e espreme, com sua grande massa, Tifeu, subjogado, pois ousara desejar as moradas celestes. Na verdade, ele se esforça e luta repetidas vezes para reerguer-se, mas a sua mão direita está embaixo do **Peloro ausônio**, a esquerda, **ó Paquino**, é tua. Suas pernas são comprimidas pelo **Lilibeu**. O **Etna** oprime

sua cabeça. Estirado sob o monte, o feroz Tifeu cospe areias e vomita sua chama pela boca.”

Em nosso entender, cada um dos pontos geográficos, certamente familiares, ou, ao menos, reconhecíveis como existentes aos públicos (de Calíope, da musa anônima e do vate ovidiano), contribuiria para explicitar o “fato” de que as piérides eram, afinal, as mentirosas. E essa réplica às adversárias não é simples acessório no canto entoado: é habilmente associada, como elemento motivador, à história que a narradora está por contar. Isso porque são justamente os movimentos desse gigante, esmagado embaixo da ilha, que fazem a terra tremer, perturbando o rei das regiões silenciosas, o qual, por sua vez, com medo de uma rachadura capaz de perturbar as sombras do Tártaro com a luz do dia, sobe para certificar-se de que tudo anda bem:

*Saepe remoliri luctatur pondera terrae
Oppidaque et magnos deuoluere corpore montes;
Inde tremit tellus et rex pauet ipse silentum*
(*Met.*, V, 354-6)

“Muitas vezes ele se esforça para remover as massas de terra, fazendo despenhar do seu corpo cidades e grandes montanhas. Donde a terra treme e o próprio rei dos mortos receia”

Nesse momento da narrativa, Calíope insere uma outra causa, dessa vez ainda mais direta, para o desenrolar da ação: a deusa Vênus. Ela é designada, a propósito, por um epíteto geográfico (referente ao monte Erice, na Sicília, no qual era cultuada e onde estaria) como que para justificar sua presença na região (*Erycina (...)/ Monte suo residens*, “Ericina,

que repousava em sua montanha,, vv. 363-4). Ao ver o deus vagando pela terra, a deusa do amor arquiteta junto a Cupido o seqüestro da jovem Prosérpina, pretendendo, com isso, aumentar a sua influência e poder entre os deuses. Para tanto, ela não poupa palavras em um monólogo de razoável extensão:

*“Arma manusque meae, mea, nate, potentia,” dixit
“Illa, quibus superas omnes, cape tela, Cupido.
Inque dei pectus celeres molire saggitas,
Cui triplicis cessit fortuna nouissima regni.
Tu superos ipsumque Iouem, tu numina ponti
Victa domas ipsumque regit qui numina ponti;
Tártara quid cessant? Cur non matrisque tuumque
Imperium profers? agitur pars tertia mundi.
Et tamen in caelo, quae iam patientia nostra est,
Spernimur ac mecum uires minuuntur Amoris.
Pallada nonne uides iaculatricemque Dianam 375
Abscessisse mihi? Cereris quoque filia uirgo,
Si patiemur, erit; nam spes affectat easdem.
At tu pro socio, siqua est ea gratia, regno
Iunge deam patruo.” Dixit Vênus; (Met., V, 365-79)*

“Ó filho, tu que és minhas armas e mãos, minha potência’, disse, ‘pega as setas com que superas a todos, Cupido, e lança tuas flechas velozes contra o peito do deus, a quem coube a derradeira fortuna do tríplice reino. Tu, que sujeitas as divindades celestes e o próprio Júpiter; tu, que sujeitas as divindades marinhas vencidas e mesmo aquele que reina sobre as divindades marinhas: por que o Tártaro resiste? Por que não amplias o império de tua mãe e o teu? Trata-se da parte terceira do mundo. E, todavia,

no céu (tal é nossa tolerância!) somos desprezados. A força do deus Amor diminui junto com a minha. Não vês que Palas e a caçadora Diana renegam a mim? Também será virgem a filha de Ceres, se tolerarmos, pois ela acalenta a mesma esperança. Mas tu, em favor do reino que compartilhamos, se de algum modo tens tal estima, atrela a deusa ao tio'. Disse Vênus.”

A menção ao nome da deusa Palas (*Pallada*, v. 375), tal qual sua irmã Diana, como opositoras de Vênus é mais um elemento da composição ovidiana que deixa bem claro qual partido tomaria aquela que pedira à musa a entoação do canto de Calíope.

Nos *Fastos* o lugar em que se passa a ação é que desempenha um papel que podemos considerar similar ao cenário do rapto nas *Metamorfoses*. Observemos como o lugar é descrito. Trata-se da mesma região geográfica:

Terra tribus scopulis uastum procurrit in aequor

Trinacris, a positu nomen adepta loci,

Grata domus Cereri: multas ea possidet urbes,

In quibus est culto fertilis Henna solo.

(*Met.*, V, 419-22)

“Avança pelo vasto mar a **terra da Trinácia**, formada por três promontórios, assim nomeada pela **geografia do lugar**. Grata morada de Ceres. Ali a deusa possui muitas cidades, dentre as quais está a fértil **Hena**, de cultivado solo.”

No entanto, a geografia serve, nesse poema, a uma atmosfera convival: Ceres e Prosérpina haviam sido convidadas pela ninfa Aretusa para um banquete nas planícies de

Hena, descritas tipicamente como um *locus amoenus*. A moça, acompanhada das amigas, empolga-se quando avista uma belíssima paisagem orvalhada de cascatas e repleta de flores. Donde as jovens se põem a colhê-las:

*Valle subumbrosa locus est aspergine multa
Vuidus ex alto desilientis aquae.
Tot fuerant illic, quot habet natura, colores,*
(*Fast.*, IV, 427-9)

“Encontra-se sob grande sombra um úmido vale, orvalhado por águas caindo do alto. Naquele lugar tantas eram as cores quantas possui a natureza.”

Segue-se uma longa descrição das espécies de flores presentes no local (*Fast.*, IV, 435-42), como se o narrador tentasse registrar, em um catálogo romano, a riqueza desse solo¹²⁵. É nesse momento que o poeta expõe o rapto:

*Carpendi studio paulatim longius itur
Et dominam casu nulla secuta comes.
Hanc uidet et uisam patruus uelociter aufert*
(*Fast.*, IV, 443-5)

“**Na paixão da colheita**, vai-se mais e mais longe e, por acaso, nenhuma companheira segue a senhora. O tio a vê e, vista, **velozmente a rouba**.”

¹²⁵ Sobre o caráter expositivo dos *Fastos* cf. Hinds (1987, p. 25) e Otis (1970, pp. 51-2).

A beleza do lugar, que inspirara tamanho empenho de todas as jovens na colheita, aparece como sendo responsável pela vulnerabilidade da deusa. Sozinha, vagando incauta pelo vale, imediatamente ela é vista e levada por Hades. Note-se como o relato apresenta o rapto da jovem de forma ágil, brusca, contrapondo-se a todo um momento anterior de descrição que suspendia a narrativa. Quando as amigas retornam, já é tarde demais, e o desespero apodera-se delas, como se fossem culpadas pela ausência de sua senhora:

At, chorus aequalis, cumulatae flore ministrae

“Persephone”, clamant “ad tua dona ueni”.

Vt clamata silet, montes ululatibus implent,

Et feriunt maesta pectora nuda manu.

(Fast., IV, 451-4)

“Por outro lado, num coro uníssono, as sacerdotisas cobertas de flores: ‘Perséfone’, gritam, ‘vem aos teus presentes!’ e, como a invocada silencia, enchem de uivos os montes, e ferem os peitos desnudos com as mãos aflitas.”

Diferentemente das *Metamorfoses*, não há, pois, na passagem dos *Fastos*, menção a uma motivação para Hades passear pelo local. Não há, tampouco, a supramencionada intervenção de Vênus.

No canto de Calíope, o lugar é retratado como abaixo:

*Haud procul **Hennaeis** lacus est a moenibus altae,*

*Nomine **Pergus**, aquae; non illo plura **Caystros***

Carmina cygnorum labentibus audit in undis.

Silua coronat aquas cingens latus omne, suisque

*Frondebis ut uelo Phoebeos summouet ignes.
Frigora dant rami, Tyrios humus umida flores;
Perpetuum ver est. (Met., V, 385-91)*

“Não longe dos muros de **Hena** há um lago profundo de nome **Pergo; Caístro**¹²⁶ não ouve, nas suas águas correntes, mais cantos de cisnes do que ele. A floresta, envolvendo as águas por todos os lados, as coroa e com suas folhagens, como um véu, desvia os raios de Febo. Os ramos concedem o frescor, a úmida terra oferece tírias flores; a primavera é eterna.”

A distração da moça com a paisagem florida também nas *Metamorfoses* se apresenta como elemento que favorece a ação violenta do pretendente, a qual se dá de modo igualmente veloz:

*(...) Quo dum Proserpina luco
Ludit, et aut uiolas aut candida lilia carpit
Dumque puellari studio calathosque sinumque
Implet, et aequales certat superare legendo,jjjj
Paene simul uisa est dilectaque raptaque Diti;
Vsque adeo est properatus amor. (Met., V, 391-6)*

“Nesse bosque, enquanto Prosérpina brinca e ora colhe violetas, ora lírios cândidos, **e enquanto, com a paixão própria das jovens**, enche as cestas e as pregas do vestido, esforçando-se em superar as outras na colheita, **quase**

¹²⁶ A menção a Caístro é, para Hinds (1987, pp. 77-8), alusão ao *Hino homérico a Demeter*. Nessa versão a história se dá nas imediações desse lago.

**simultaneamente, ela é vista, desejada e raptada por Dite.
Pois a tal ponto é precipitado o amor.”**

Dessa forma, tanto em *Fastos* como em *Metamorfoses*, podemos observar que a caracterização do *locus amoenus* aparece situada a partir da descrição da região maior, a Sicília, numa perspectiva direcionada ao vale de Hena. Vemos ainda que, em ambas as obras, logo depois da respectiva descrição detalhada e vagarosa desse local paradisíaco da Sicília, Prosérpina é vista, amada e raptada por Hades em um único verso, que imita a agilidade do raptor.

Outras semelhanças podem ser vistas na reação da jovem raptada. Em *Fastos*:

*Illa quidem clamabat “io, caríssima mater,
Auferor!”*, ipsa suos abscideratque sinus:
(*Fast.*, IV, 447-8)

“Ela, contudo, gritava “Ai, caríssima mãe, sou raptada!”,
tendo ela mesma rasgado seu vestido.”

Nas *Metamorfoses*, o motivo do vestido rasgado pela própria Prosérpina também aparece, mas vemos que a reação ocupa mais versos, e com ele a ingenuidade da moça é ressaltada:

(...) *Dea territa maesto*
Et matrem et comites, sed matrem saepius, ore
Clamat, et, ut summa uestem laniarat ab ora
Collecti flores tunicis cecidere remissis;
Tantaque simplicitas puerilibus affuit annis,

Haec quoque uirgineum mouit iactura dolorem.

(*Met.*, V, 396-401)

“A deusa, aterrorizada, grita com voz aflita por sua mãe e suas amigas, mas sobretudo pela mãe. E, como tinha rasgado a roupa desde a borda superior, as flores colhidas tombaram de suas túnicas frouxas. E tanta era a ingenuidade de seus anos pueris que tal revés também moveu na jovem a dor.”

Sobre o destaque para a presença e impacto da violência contra a jovem no livro V das *Metamorfoses*, voltaremos a falar mais adiante.

Continuando o cotejo com os *Fastos*, em que Vênus não desempenha o papel de incitadora do rapto, fica mais clara a diferença de perspectiva quanto à causa da união de Prosérpina ao tio. Nas outras narrativas do mito, não há referência à deusa Vênus como sendo a mentora do plano. Atribui-se a Zeus, ou simplesmente a Hades, a intencionalidade do rapto. Essa diferença é analisada por Barchiesi (1999, p. 126) como elemento fundamental da estrutura de toda a obra *Metamorfoses*, desde o Caos referido no início do primeiro livro:

By reorganizing the fragments around the growing influence of one particular goddess, the poet's authority stimulates a reading of the Metamorphoses as 'from Chaos to Venus' takeover of Rome'.¹²⁷

¹²⁷ “Ao reorganizar os fragmentos ao redor da influência crescente de uma deusa específica, a autoridade do poeta estimula uma leitura das *Metamorfoses* como ‘do Caos à tomada de Roma por Vênus’”. O comentário de Barchiesi nos faz lembrar da observação de Conte (1999, p. 353-4) de que o tema principal das *Metamorfoses* seria, portanto, o amor: *Nonetheless, the central subject of the work is love, which had been*

O comentário do estudioso nos interessa por apontar precisamente para um possível elemento de coerência a se vislumbrar entre a passagem de que tratamos e o plano mais geral das *Metamorfoses*. Tal perspectiva nos ratifica a impressão de que se pode buscar, dentro do livro V, um tom específico predominante. Temos sugerido que para apreendê-lo é necessário ler diversos elementos do canto de Calíope como recursos adequados à competição, coerentes com a situação de concurso em que seu canto é entoado; podemos pensar, também, que esta situação é coerente com o antagonismo entre Perseu e Fineu, que marca o início do livro V.

Ainda no contraste entre os poemas temos: a leve persuasão do sedutor *locus amoenus*, nos *Fastos*, ainda que instrumento para a dispersão de Prosérpina e causa de seu infortúnio, é concernente à atmosfera de frescor elegíaco; nas *Metamorfoses*, a paisagem, personificada, se adapta ao mundo em que elementos se transformam continuamente e se inserem na paisagem: fruto de uma metamorfose anterior, o gigante interfere incisivamente nos acontecimentos, visto que estimula o deus Hades a deixar suas profundezas, de modo a acabar sendo flechado.

Essa constatação quanto ao episódio da filha de Ceres é mais um dos elementos a nos sugerirem que o papel do espaço no livro V das *Metamorfoses* pode ser maior do que a da tênue linha de orientação geográfica apontada por Conte (1994, p. 351), entre outros estudiosos, como um dos princípios de associação entre as histórias.

Como dissemos, a especiosa construção ovidiana do mito do rapto de Prosérpina está efetivamente sendo associada não diretamente ao vate, mas sim à musa Calíope, na

the source and inspiration of all Ovid's earlier poetry, “À parte isso (a temática das metamorfoses), o tema central da obra é o amor, que fora a fonte de inspiração de toda a poesia ovidiana antecedente”.

medida em que é no contexto das musas que a riqueza da construção dessa história lhes trará, infalivelmente, a vitória na competição travada contra as rivais.

Dessa forma, a particular narrativa do mito contribui para a coesão entre as histórias nesse livro, na medida em que faz voltar o nosso olhar novamente para a relação público(s) ouvinte(s)/narrador(es), evidenciando tanto a presença das ninfas juradas da competição, quanto a de Palas, recostada à sombra o bosque do monte Hélicon.

Dentre as histórias que se seguem ao rapto em si, destacaremos algumas delas, cujas narrativas, por sua afinidade temática e construção formal, também certamente contribuiriam para a simpatia dos diversos públicos pelo canto de Calíope, e por um posicionamento a favor de Prosérpina.

3.1.1 - A história de Cíane

Nesta passagem, Calíope insere uma nova personagem: a ninfa Cíane, que desempenhará, como há de se ver alguns versos adiante, importante papel no desenrolar da história:

*Est medium Cyanes et Pisaeae Arethusae
Quod coit angustis inclusum cornibus aequor.
Hic fuit, a cuius stagnum quoque nomine dictum est,
Inter Sicelidas Cyane celeberrima nymphas.*
(*Met.*, V, 409-12)

“Há entre Cíane e Aretusa de Pisa uma baía que encerra o mar, confinado entre estreitas pontas. Ali vivia Cíane,

a mais célebre dentre as sicilianas ninfas, da qual o lago também recebeu o nome.”

Imediatamente após o rapto da jovem deusa, nos diz a narradora, o coche de Hades tem que passar pela região em que habita Cíane:

Raptor agit currus (...)
Perque lacus altos et olentia sulphure fertur
***Stagna Palicorum**, rupta feruentia terra,*
*Et qua Bacchiadae, **bimari** gens orta **Corintho**,*
Inter inaequales posuerunt moenia portus.
(Met., V, 402; 405-8)

“O raptor impele os animais que puxam o coche (...) Rompe através de lagos profundos, **pelos pântanos dos Palicos** de cheiro sulfúrico, pelas águas ferventes da terra fendida e onde as Baquíadas, povo nascido da **bímare Corinto**, construíram seus muros entre portos desiguais.”

Mais uma vez, referências geográficas, grifadas nos versos acima transcritos, pontuam, situando no espaço terrestre, importantes etapas da história narrada. Tentando deter a desenfreada fuga de Hades, a ninfa se posta diante do deus e lhe dirige a palavra, a fim de convencê-lo de que sua empreitada não poderia ser digna:

(...)“Nec longius ibitis;” inquit
“Non potes inuitae Cereris gener esse; roganda,
Non rapienda fuit. Quodsi componere magnis
Parua mihi fas est, et me dilexit Anapis;

Exorata tamen, nec, ut haec, exterrita nupsi.”

Dixit et in partes diuersas bracchia tendens

Obstitit; (...) (*Met.*, V, 414-20)

“‘Não irás mais longe’, fala, ‘não podes, contra a vontade de Ceres, ser seu genro. Pedida ela devia ter sido, não roubada. E, se me é permitido comparar às grandes coisas uma humilde: também me amou Anápis; no entanto, casei-me tendo sido cortejada, e não como esta, aterrorizada.’ Disse e, estendendo os braços em direções contrárias, opôs-se.”

Expressões do tipo *componere magnis/ parua* (*Met.*, V, 416-7), isto é, “comparar aos temas grandes, humildes” aparecem desde Heródoto (II, 10, 1), com exemplos semelhantes também em Virgílio, ora nas *Bucólicas*: *sic paruis componere magna solebam*, *Buc.*, 1, 23 (“assim eu costumava compor versos elevados para assuntos menores”); ora nas *Geórgicas*: *si parua licere componere magnis*, *Georg.*, IV, 176 (“se é lícito compor versos mais simples para temas elevados”). É notório que o *topos* se apresenta ainda em outra obra do próprio Ovídio (*Si licet exemplis in paruo grandibus uti*, *T.*, I, 3, 25, “Se é lícito servir-se de grandes exemplos num pequeno”).

A expressão empregada por Cíane pode servir para comparar a sua situação, de uma mera ninfa, à de uma deusa (“coisas grandes”). Pode, ainda, referir-se à comparação entre registros específicos, entre gêneros mais e menos elevados (como talvez entre elegia e épica), e, com isso, tratar-se, ainda mais diretamente, de um comentário *metadieético* da personagem ovidiana acerca da passagem da obra em que ela, a ninfa, é narradora.

Embora não seja nosso intuito, neste momento, aprofundar essa questão¹²⁸, podemos enxergar o uso da expressão, pertencente, como vimos, à tradição poética, como uma das maneiras encontradas pelo poeta para destacar a sua arte narrativa.

Se, como pretendemos ter sugerido, o ato de narrar histórias (ou, acompanhando a terminologia de Barchiesi, a *diematikón*) está tão evidente em alguns episódios que compõem o poema, é de se supor que, em trechos como o apontado acima, o seu caráter *metapoético* tenha um destaque ainda mais especial.

No que concerne à ação do texto, as conseqüências para a ninfa são desoladoras, como nos narra Calíope:

*(...) Haud ultra tenuit Saturnius iram,
Terribilisque hortatus equos in gurgitis ima
Contortum ualido sceptrum regale lacerto
Condidit; icta uiam tellus in Tartara fecit
Et pronos currus medio cratere recepit.*

(Met., V, 420-4)

“Não mais conteve sua ira o satúrnio e, tendo exortado os terríveis cavalos, no fundo das águas ele enterrou seu cetro real, brandido por seu braço vigoroso. Ferida, a terra abriu caminho para o Tártaro e recebeu, no meio da cratera, o coche inclinado.”

De fato a violação de Cíane se torna a tal ponto insuportável que a ninfa deixa de existir, fundindo-se às próprias águas do lago de que era senhora:

¹²⁸ Pretendemos, em investigação subsequente, observar o uso de fórmulas *metapoéticas* como tais nos livros precedentes da mesma obra ovidiana.

*At Cyane, raptamque deam contemptaque fontis
Iura sui maerens, inconsolabile uulnus
Mente gerit tacita lacrimisque absumitur omnis
Et quarum fuerat magnum modo numen, in illas
Extenuatur aquas. (...) (Met., V, 425-9)*

“Contudo Cíane, desolada tanto pelo **rapto da deusa**, quanto pelo menosprezo da autoridade de sua fonte, irreparável ferida leva no espírito emudecido. É toda consumida em lágrimas e, àquelas águas de que fora há pouco a grande divindade, é reduzida”.

Como argumenta Barchiesi, a ofensa sofrida pela personagem soma-se às passagens do livro em estudo cujo tema é a violação da castidade:

In some ways this is the closest the Metamorphoses ever comes to describing the physical horror of actual rape. Cyane's 'wound' is specified by enjambment as a mental one, and raptam deam in 425 refers not to herself but to Proserpina; yet Ovid's affective phrasing leaves little room for doubt that more than a body of water has been violated here.¹²⁹ (Barchiesi, In: HARDIE, 2002, p. 134)

¹²⁹ “De certa forma, isso é o mais próximo a que as *Metamorfoses* chega da descrição do horror físico de um estupro concreto. A ferida de Cíane é caracterizada como psíquica num *enjambement* e o *raptam deam* do verso 425 não se refere a ela, mas a Prosérpina. No entanto, a expressão afetiva de Ovídio deixa pouco espaço para se duvidar de que mais do que um corpo áqueo fora violado na passagem.”

Voltaremos à questão da associação da violência contra Cíane com a cometida contra Prosérpina. Agora, vale a pena observar a belíssima descrição da metamorfose daquela:

(...) *Molliri membra uideres,*
Ossa pati flexus, ungues posuisse rigorem;
Primaque de tota tenuissima quaeque liquescunt,
Caerulei crines digitique et crura pedesque;
Nam breuis in gelidas membris exilibus undas
Transitus est; post haec umeri tergusque latusque
Pectoraque in tenues abeunt euanida riuos;
Denique pro uiuo uitiatas sanguine uenas
Lympha subit restatque nihil quod prendere possis.
(*Met.*, V, 429-37)

“Poderias ver seus membros sendo amolecidos, seus ossos sofrendo inflexões, suas unhas tendo perdido a rigidez. As primeiras de todas as partes a se dissolverem foram as mais tênues: os cérulos cabelos, e os dedos, e as pernas e os pés (pois é rápida a mudança de membros franzinos em gélidas ondas). Depois disso, seus ombros, e costas, e flanco, e peito esvaem-se, desfeitos em tênues regatos. Por fim, nas veias decompostas, ao vivo sangue água sucede, e nada mais resta que possas reter”.

Destaquemos alguns aspectos *metapoéticos* da passagem. Aqui, associado a “poderias ver” (*uideres*) e “possas reter” (*prendere possis*), o uso de verbos ora no *infinitum* (*molliri, pati*), ora no *perfectum* (*posuisse*) nos parece não casual, mas sim compreensível,

sobretudo nos versos seguintes (vv. 431-4), que apontam para uma ordem na transformação: primeiro se mudam as partes mais tênues, e, a seguir, as menos.

Dessa forma, ao descrever o processo de metamorfose, a personagem narradora dessa passagem direciona o “olhar” de seu público: num mesmo momento se visualiza o amolecimento de membros e ossos ainda em processo (*infectum*), ao passo que nas unhas (mais tênues) o resultado do processo aparece já concluído (*perfectum*). Ao tratar *posuisse* como *infectum*, os tradutores consultados não recuperam a sutileza da construção. Lafaye apresenta “on pouvait voir ...les ongles **perdre** sa dureté”; Miller, “her nails **loosing** their hardness”; Hill verte “you could have seen... her nails **loose** their hardness”; Castilho “os ossos, **já tornando-se** flexíveis, unhas, moles”. Uma observação mais atenta à nuance *metadieética*, a saber, a referência ao leitor no uso da segunda pessoa do presente, nos faz valorizar detalhes do *modus faciendi* ovidiano, na voz das suas personagens, na elaboração de suas imagens.

Em se tratando de detalhes, um outro nos chama a atenção: na busca de Ceres pela filha, destacamos a presença novamente do monte gerador de toda a confusão... É, ironicamente, no fogo do próprio Etna que Ceres acende as tochas que usa para buscar a filha¹³⁰. A ironia, notoriamente um elemento essencial do discurso narrativo, parece aqui evidenciar a preocupação com a coesão entre as narrativas.

(...) *Illa duabus*

Flammiferas pinus manibus succendit ab Aetna

¹³⁰ Cabe destacarmos que também na narrativa dos *Fastos* há a menção ao vulcão siciliano. O vate cita o Etna ao descrever, como uma espécie de catálogo, a que já nos referimos anteriormente, por quantas terras passou a deusa mãe na busca pela filha. Cf. *Fast.*, IV, 490-4.

Perque pruinosas tulit inrequieta tenebras;

(*Met.*, V, 441-3)

“Com ambas as mãos, ela acendeu pinhos abrasados com o fogo do Etna e os carregou, incansável, pelas trevas glaciais.”

Entretanto, Calíope não entedia seus ouvintes com a menção de todas as terras por onde Ceres a teria buscado:

Quas dea per terras et quas errauerit undas,

Dicere longa mora est; quaerenti defuit orbis.

(*Met.*, V, 462-3)

“Por quais terras e por quais mares errou a deusa, é moroso dizer. O globo não foi suficiente para a que buscava.”

A passagem nos reafirma a impressão de que a menção à geografia terá sido seleta no canto da musa. Ademais, a expressão *Dicere longa mora est* (v. 463) é citada por Otis como se tratando de uma transição cuidadosa (“careful transition”) e, junto com outras expressões (como *haud procul, paene simul, interea*, etc.), tipicamente épica (Otis, 1970, p. 53).

Isso nos remete à passagem de Perseu, quando o vate usa estratégia similar para dizer que não falaria o nome de todos os combatentes da batalha (*Nomina longa mora est/ Dicere, Met.*, V, 207-8)... Tanto o vate diretamente, quanto na voz que cede a Calíope via

musa, os narradores recorrem, pois, a marcadores de discurso épicos: isso nos parece mais um sutil elemento de coesão¹³¹.

Na busca por Prosérpina, Ceres, após a narrativa da desventura que culminou na metamorfose de um menino malcriado em lagarto (vv. 446-61), volta à Sicília e se encontra com Ciane, já transformada em fonte. É quando a ninfa, mesmo tendo perdido a habilidade para falar, indica a fita da filha:

*Sicaniam repetit; dumque omnia lustrat eundo,
Venit et ad Cyanen. Ea ni mutata fuisset,
Omnia narrasset; sed et os et lingua uolenti
Dicere non aderant, nec qua loqueretur habebat.
Signa tamen manifesta dedit notamque parenti
Illo forte loco delapsam in gurgite sacro
Persephones zonam summis ostendit in undis.*
(*Met.*, V, 464-70)

“Retornou a Sicânia. E, enquanto, ao caminhar, a tudo investiga, alcançou também Ciane. Ela, não tivesse sido transformada, tudo contaria, mas boca e língua não existiam para a que queria falar. Nem tinha meios para se exprimir. No entanto, deu sinais evidentes: mostrou, no cimo das águas, conhecida pela mãe e caída por acaso naquele lugar, em meio à lagoa sagrada, a fita de Perséfone.”

¹³¹ Ao tratar das diferentes vozes e instâncias narrativas presentes nas *Metamorfoses*, Barchiesi (2001, p. 49) afirma que o estilo narrativo de Ovídio não é propriamente polifônico. De acordo com o estudioso, o poeta não estaria preocupado com a caracterização estilística das diferentes vozes narrativas com o intuito de distingui-las umas das outras, mas se preocuparia em alternar os registros diretamente controlados pela voz do próprio narrador, de acordo com uma lógica expositiva.

Reconhecer o adorno da filha atíça a ira da deusa¹³², que resolve punir as terras onde se dera o desaparecimento de Prosérpina. É esse o gancho narrativo que nos introduzirá Aretusa, coincidentemente a mesma ninfa presente na respectiva narrativa dos *Fastos*, mas, ali, conforme vimos, como parte da motivação para a vinda de Prosérpina ao *locus amoenus*; um papel bem diferente do que aquela terá no mesmo episódio narrado nas *Metamorfoses*.

3.1.2 - A história de Aretusa

Dá-se, então, a intervenção de Aretusa, que por fim indicará o paradeiro da virgem. Sua história, contudo, também merece destaque quanto aos aspectos escolhidos para nossa análise.

É com gentil subserviência que a ninfa roga à deusa que não castigue as terras da Sicília (as quais adotara como habitat), uma vez que a própria terra também sofrera uma violação, abrindo-se ao rapto apenas por ter sido forçada pela intemperança de Hades (*patuitque inuita rapinae*, “abriu-se ao roubo coagida”, v. 492).

¹³² *Nescit adhuc ubi sit; terras tamen increpat omnes/ Ingratasque uocat nec frugum munere dignas,/ Trinacriam ante alias, in qua uestigia damni/ Repperit. (...) (Met., V, 474-7)*, “Não sabia ainda onde ela estava, mas acusa a todas as terras, chamando-as de ingratas e indignas do presente das colheitas. Acima das outras, ela acusa a Trinácia, na qual encontrou os vestígios da perda.”

Ao dizer que passara pelo mundo subterrâneo e avistara a deusa, Aretusa instiga Ceres a procurar Júpiter para impeli-lo a dar uma solução ao caso:

*(...) Ibi toto nubila uultu
Ante Iovem passis stetit inuidiosa capillis,
(Met., V, 512-3)*

“Ali, com a face toda obnubilada, desgrenhados os cabelos, diante de Júpiter ela se prostra, ressentida”.

Tal solução, como se sabe, outras metamorfoses à parte,¹³³ resultará na divisão do tempo da filha, agora também esposa de Hades, entre o mundo dos mortos e o Olimpo:

*Iuppiter ex aequo uoluentem diuidit annum;
Nunc dea, regnorum numen commune duorum,
Cum matre est totidem, totidem cum coniuge menses.
(Met., V, 565-7)*

“Júpiter dividiu em partes iguais o ano volvente. Agora a deusa, divindade comum aos dois reinos, tantos meses passa com a mãe, quantos passa com o marido.”

Porém, antes de contar o paradeiro de Prosérpina, Aretusa mencionará, como prova da neutralidade de seu pedido em prol da terra da Sicília (*Met.*, V, 493-5), o fato de ser

¹³³ A saber a de Ascálafo, testemunha ocular que, com a sua delação (Ascálafo vira o desjejum da jovem, vv. 538-42), acabou por condenar Prosérpina a dividir o seu tempo entre a mãe e o esposo (vv. 564-7). E a das companheiras da jovem, que para poderem melhor percorrer todas as terras em busca da amiga, rogaram para serem transformadas em criaturas metade mulheres, metades aves, tornando-se, assim, as sereias (vv. 552-63).

estrangeira. Mas é interessante notar como a própria fonte desperta a curiosidade da deusa (e, não esqueçamos, a curiosidade do público de Calíope, da musa anônima e do vate) acerca da causa de sua chegada a uma terra longínqua (*Met.*, V, 497-501). Conforme a própria ninfa, o motivo permaneceria inexplicado, até que a deusa tivesse conseguido resolver a situação com Júpiter.

Depois de um longo suspense, de mais de 70 versos, com o ânimo apaziguado, Ceres volta à presença de Aretusa e a interroga sobre os motivos que a teriam trazido até ali:

*Exigit alma Ceres, nata secura recepta,
Quae tibi causa fugae, cur sis, Arethusa, sacer fons.*
(*Met.*, V, 572-3)

“Pergunta a benfazeja Ceres, tranqüila pela filha recuperada: ‘Qual a causa da tua fuga, por que és, Aretusa, uma fonte sagrada?’”

É curioso notar como Calíope marca o momento em que a próxima narradora toma a voz. Isso porque, de modo semelhante ao que fizera a musa anônima ao introduzir a própria Calíope, antepõe à história uma descrição da aparência de quem toma a palavra:

*Conticuere undae, quarum dea sustulit alto
Fonte caput uiridesque manu siccata capillos
Fluminis Elei ueteres narrauit amores.* (*Met.*, V, 574-6)

“Emudeceram-se as ondas, cuja divindade a cabeça ergue do fundo das águas e, tendo secado com a mão os

verdes cabelos, narrou os antigos amores do rio do Élide.”

Mais uma vez, uma descrição de *locus amoenus*, semelhante à apresentada no episódio de Prosérpina em versos anteriores, antecipa a violência, que desta vez se dará contra a própria narradora:

*Lassa reuertebat, memini, Stympthalide silua;
Aestus erat magnumque labor geminauerat aestum.
Inuenio sine uertice aquas, sine murmure euntes,
Perspicuas ad humum, per quas numerabilis alte
Calculus omnis erat, quas tu uix ire putares.
Cana salicta dabant nutritaque populus unda
Sponte sua natas ripis decliuibus umbras.*

(*Met.*, V, 585-91)

“Cansada eu retornava, me lembro, da estinfália floresta. Fazia calor, e o grande esforço tornara o calor ainda maior. Encontro águas fluindo sem uma saliência, sem barulho, transparentes até o chão: por meio delas, poder-se-ia enumerar, de cima, todas as pedras que havia, águas que nem julgarias estarem se movendo. Salgueiros prateados e um choupo, nutridos pelas águas, davam espontaneamente às beiras inclinadas sombras naturais.”

Desta vez, é um elemento da própria paisagem, nomeadamente já enumerado por Curtius (*apud* Hinds, 1987, p. 26) como integrante do próprio *topos* do *locus amoenus*, quem será o agente da violência anunciada. Trata-se do rio Alfeu, que se encanta por

Aretusa (enquanto a moça se refresca em suas águas), a persegue, e, no final da perseguição, tenta se unir à ninfa, a qual, no auge do seu desespero, é transformada em fonte pela deusa Diana.

Cabe, nessa altura da narração, recuperarmos seu complexo esquema, já apontado anteriormente neste estudo: Ovídio narra (para o leitor) que uma musa narra (para Palas) que Calíope canta (para as juízas) que Aretusa conta a sua história (para Ceres) e que Alfeu diz (para Aretusa):

“Quo properas, Arethusas?” suis Alpheus ab undis

“Quo properas?” iterum rauco mihi dixerat ore.

(Met., V, 599-600)

“ ‘ ‘ ‘ ‘ ‘Para onde te apressas, Aretusa?’ diz Alfeu vindo de suas ondas, ‘para onde te apressas?’ disseram-me uma segunda vez com a voz rouca.’ ’ ’ ’ ’ ”

As aspas quintuplicadas em nossa tradução acima visam chamar a atenção para o fato de nos depararmos com o ápice dessa trama, a fala do rio opressor, como comenta A. Barchiesi:

*In other words, the raucous voice of the river god is the fifth level, that is the fourth internal level, in a narrative that displays the maximum of complexity ever reached in a classical narrative.*¹³⁴ (Barchiesi, In: HARDIE, 2002, p. 189)

¹³⁴ “Em outras palavras, a voz rouca do deus do rio é o quinto nível, que é o quarto nível interno, de uma narrativa que apresenta o máximo de complexidade já alcançado por uma narrativa clássica.”

Certamente não escapa ao leitor a semelhança entre os tipos de transformação subseqüentes: como Cíane, Aretusa se integra à paisagem em forma de água:

*Occupat obsessos sudor mihi frigidus artus
Caeruleaeque cadunt toto de corpore guttae;
Quaque pedem moui, manat locus eque capillis
Ros cadit et citius, quam nunc tibi facta renarro,
In latices mutor. (Met., V, 632-6)*

“Apodera-se dos meus membros paralisados um gélido suor, e caem de todo o corpo cerúleas gotas. Por onde movi o pé, o lugar se encharca, dos meus cabelos orvalho despenca e, ainda mais rápido do que agora te reconto os fatos, em águas sou transformada.”

Para além do paralelismo quanto ao tipo de transformação, lembremo-nos do comentário de Barchiesi acerca da ressonância da violência contra Prosérpina no episódio do cetro de Hades, fincado contra Cíane. Podemos pensar que também a história de Aretusa reflete a posição de Prosérpina, agora deusa dos infernos, que apenas uma vez, indiretamente, toma a palavra (vv. 396-8). Seria esse recurso de espelhamento uma maneira de alcançar seu depoimento, ainda que oblíquo? De toda forma, a reiteração de elementos de uma mesma faceta do episódio certamente tem seu impacto no despertar da piedade e simpatia do(s) público(s), cada vez mais favoráveis a personagens e narradores que se encontram como que do mesmo lado.

3.2 - Calíope termina seu canto

Depois da narrativa de Aretusa, Calíope ainda nos conta o desfecho das desventuras de Ceres que culminam numa última contenda com o rei Linco, invejoso dos poderes da deusa, pois a mesma ordenara ao jovem Triptólemo que fertilizasse novamente as terras do planeta (*Met.*, V, 644-7).

O final da história de Calíope nos remete, de certo modo, ao desfecho do ciclo heróico de Perseu quando, numa última viagem narrada o jovem resolve punir um último oponente que duvidara de suas habilidades. Assim nos narra a musa:

*Barbarus inuidit tantique ut muneris auctor
Ipse sit, hospitio recipit somnoque grauatum
Aggreditur ferro; conantem figere pectus
Lynca Ceres fecit rursusque per aera iussit
Mopsopium iuuenem sacros agitare iugales.”*

(*Met.*, V, 657-61)

“O bárbaro o invejou, ao ponto que quis ser ele próprio o autor de tão grande presente: deu-lhe hospedagem e, quando este estava entregue ao sono, avançou contra ele com uma espada, tentando atingir-lhe o peito: nisso, em lince Ceres transformou o agressor e ordenou ao jovem mopsópio que mais uma vez guiasse os sagrados animais.”

Como não reparar que Calíope fecha seu canto com uma última metamorfose contra a *inuidia* de um rei que, tal qual haviam feito as piérides contra as musas (e, se nos lembrarmos da primeira parte do livro V, tal qual fizera Polidectes contra Perseu!),

desrespeita os poderes maravilhosos de um ser superior? Tais castigos parecem não apenas antecipar como também servir de exemplos, justificativas, para a atitude que, como vimos no capítulo anterior, será tomada versos logo a seguir pelas musas, ao transformarem as piérides em pegas, despeitadas com o resultado favorável às irmãs do Hélicon.

Trata-se de mais um aspecto que corrobora o que temos constatado ao longo deste estudo: a história de Prosérpina é apresentada na voz de Calíope sob um ângulo que realça aspectos em comum com as outras narrativas, quer quanto ao teor moral e tema, quer quanto a diversos de seus aspectos formais.

Na narrativa do rapto encontrada no livro quinto das *Metamorfoses*, destaca-se o modo como sua construção poética, cuja maestria é atribuída a ninguém menos que Calíope, termina por justificar a vitória das musas sobre as piérides, já anunciada nos versos anteriormente analisados.

Quanto ao assentimento em relação a tal vitória, parece-nos que, para além do talento da musa épica, afetam o leitor ovidiano, entre vários outros recursos empregados pelo vate, as relações que ele estabelece entre os diversos níveis de audiência da história narrada. Nesse sentido, concordamos com o destaque conferido por estudiosos ao esquema narrativo dessa passagem.

No entanto, gostaríamos de destacar que a trama compositiva do rapto de Prosérpina, ponto culminante da narrativa do livro V, há de lançar olhares de volta também à primeira narrativa do mesmo livro, a batalha entre Perseu e Fineu – esta, como se enfatiza no texto, também consequência de um ato relacionado ao amor e à vingança. Trataremos desse aspecto mais geral em nossas considerações conclusivas, na próxima seção do presente estudo.

IV– Conclusão

A exemplo do que ocorre com a obra *Metamorfoses* como um todo, muito já se explorou e haverá ainda o que se explorar no seu livro V, tanto no que diz respeito ao gênero e horizonte temático ovidianos, como bem lembra Conte (1994, p. 341), quanto acerca dos efeitos de sua composição poética em geral. Como planejado, neste estudo, direcionamos alguns desses aspectos a questões que nos pareceram mais prementes à compreensão e valorização das narrativas que compõem o texto traduzido: o caráter épico ou não no livro V, a possibilidade de se encontrar coesão e unidade no interior do mesmo livro, bem como a notável ênfase, sobretudo no contraste com o excerto cotejado dos *Fastos*, em dois aspectos: o papel do espaço nessa narrativa, e a tematização da própria arte narrativa.

No que diz respeito ao *epos* no livro V, constatamos, no estudo, e em diversas notas aos versos traduzidos, que vários elementos temáticos, lexicais e estilísticos de modo mais geral podem ser efetivamente considerados ‘épicos’. No entanto, também neste livro se averigua a complexidade no tocante a este ponto, já prenunciado no próêmio da obra, que a divide entre duas tradições distintas.

O modo como Ovídio reelabora os elementos que remetem às narrativas épicas anteriores nos permite observar que nosso poeta realmente constrói, direciona uma interpretação das histórias narradas no texto. Nesse sentido, a manipulação da audiência (discutida em cada capítulo do nosso estudo) se mostra mais que um fim de cada narrador da intrincada teia de histórias do livro V: tal manipulação se mostra um recurso coesivo, pois que tende a direcionar, fazer convergir, a visão final que terá das narrativas o leitor ovidiano.

Com base nas considerações apresentadas é difícil concluir quanto à épica presente neste livro. Parece-nos, no entanto, que um tom épico subsiste às suas diferenças quanto aos modelos mais canônicos do gênero, por exemplo, quando vemos a construção da trama do livro V também como uma tentativa de provar, afirmar o heroísmo de Perseu. Abarcando elementos humorísticos, tais trechos não se resumem a uma tentativa frustrada ou, a no máximo uma paródia bem-feita de *epos*, como, conforme vimos, sentenciava Otis quanto à batalha de Perseu e ao canto de Calíope, respectivamente.

Em última instância, ainda que a ligação entre a batalha de Perseu e o restante do livro pareça, à primeira vista, menos firme, podemos observar que Ovídio nos remete continuamente a essa narrativa, quer através dos temas que aborda, quer através de estruturas formais, digamos, de marcadores de discurso, que utiliza para narrar o resto das histórias. Funcionando tal como uma *antecipatio*, embora com diferentes desfechos, a influência da narrativa da batalha de Perseu sobre a apreciação do canto de Calíope – e, retrospectivamente, vice-versa – é inconfundível.

Ainda que Andrômeda e Prosérpina pouco ou nada falem, cria-se junto aos públicos internos, e ao leitor, nos dois casos, uma impressão de que, bem ou mal sucedida, a tentativa de um tio (no primeiro caso, Fineu, no segundo Hades) desfrutar, por meio da força, da união com a sobrinha não é de todo legítima... Um cauteloso véu de incerteza sobre tal ponto de vista pode ser apreensível por todo o livro, quer ao se observar o distanciamento entre as histórias e o vate, intermediadas por até quatro narradores, quer quando se lembra que os dois episódios referidos certamente, mas ao modo que convém ao vate ovidiano, aludem ao conflito virgiliano entre Enéias e Turno, de desfecho não pouco ambíguo...

Outra questão, que a princípio tratamos separadamente, é o modo como os elementos épicos e míticos de modo mais geral são tematizados, criando-se, assim, o que nós viemos, ao longo destas páginas, denominando como a ênfase na *metadiege*, isto é, essa freqüente reflexão e a problematização de aspectos concernentes não somente aos mitos, como também aos gêneros em que aparecem. Visto que tal procedimento destaca, a nosso ver, a própria poética ovidiana, o que inclui o modo como o poeta faz uso da tradição genérica, observamos, afinal que esta questão está também relacionada à que primeiramente abordamos.

Nesse livro, cujas referências *metadiegedicas* apresentam o vate, assim como as personagens a quem ele empresta sua voz, como “conscientes” quanto a fontes e filiações genéricas, quanto a seu tratamento acerca do material mitológico, fica claro que a própria ambigüidade quanto à recepção e credibilidade, talvez não somente do mito (das *fabulae*), problematizado por Graf, como também da épica que o poema ovidiano a seu modo emula, é objeto de questão: ora nas dúvidas dos adversários despeitados quanto às façanhas do herói Perseu, ora no desafio das piérides, bem como, de modo mais geral, na construção de tantos níveis de ficcionalidade e de “verdade”/“mentira” relativa a cada um deles. Isso, no mínimo, relativiza, afinal, a visão do narrador que Graf, como mencionamos na Introdução, qualificava confiante em sua história...

Epicidade e *metadiege* são, pois, aspectos que, ao menos no livro V, devem ser levados em conta ao se tratar da questão a que demos mais ênfase neste estudo, e que é sem dúvida relevante para toda a obra *Metamorfoses*: a da coesão entre as narrativas. Considerar mais de perto o texto latino, bem como as recentes discussões dos estudiosos, evidencia que, de fato, as três partes distintas, como inicialmente víamos o texto do livro V, não são tão distantes assim.

Ao buscarmos neste livro os “princípios de associação” entre as histórias, enumerados por Conte em relação às *Metamorfoses*, podemos elencar que há nele em especial:

a) A continuidade geográfica, como ligação entre as narrativas, pode ser observada, por exemplo, ao se situar Vênus precisamente no monte Erice, sua morada siciliana; ou ainda no caso de Cíane e Aretusa, divindades fluviais, que aparecem e narram suas desventuras como que por acaso, simplesmente por estarem situadas no mesmo lugar por onde passam outras personagens.

Vimos, no entanto, que ao espaço no livro quinto cabe um papel maior do que o de simplesmente unir as histórias. Ressaltamos, no nosso Capítulo III, a reiteração, comentada por diversos estudiosos, de *loci amoeni* como prenúncio de violência sexual, sobretudo em várias das narrativas do canto de Calíope. Antes que uso servil da tradição, vimos, na referência ao rio Caístro, que Ovídio brinca de emular com outras vertentes mitológicas.

Como motivação para a ação narrada, já destacamos a presença do gigante Tifeu, soterrado embaixo do Etna, que com seus movimentos incita a presença de Hades na Trinácria. Mas também é, afinal, uma alegada cobiça pelo lugar físico (o monte Hélicon) e pelo *status* das musas (de narradoras) que leva as piérides a desafiarem-nas, e acaba, enfim, provocando sua transformação em pássaros barulhentos.

Interessante é lembrar que o vate teve a preocupação de apresentar como parte da paisagem as piérides (já transformadas), que aparecem pela primeira vez ao leitor: é uma outra forma de fazer com que o ambiente físico funcione como motivação.

A exploração e função do espaço (terrestre, aéreo, aquático...) não apenas no livro V, como também nas *Metamorfoses* como um todo, mereceria uma atenção mais aprofundada do que a desenvolvida aqui, que foi, como se pode notar, mais direcionada a

um esforço de compreensão de como a atenção do vate à geografia colabora para a unidade do texto traduzido.

Em linhas gerais, observamos, pois, que a ênfase ao espaço no livro V funciona, ora como motivação, ora como uma ação geradora de transformações subseqüentes; ora para a narração de metamorfoses (apresentadas como já acontecidas), ora para evocar histórias já narradas, nesse ou em outros livros da mesma obra. Pensando no âmbito das audiências internas, vimos que uma ênfase na geografia ainda pode servir como elemento de confirmação ou refutação de certa “objetividade”, funcionando como critério de “verdade” ou “falsidade” das histórias narradas, como no caso da disputa entre as musas e suas rivais.

b) Paralelo temático: quanto a esse aspecto, destacam-se nesse livro sobretudo os temas da castidade e sua violação (nos episódios de Pireneu e as musas, de Prosérpina e Hades, de Aretusa e Alfeu); bem como a questão da inveja e da desconfiança acerca da veracidade em relação aos feitos heróicos ou fantásticos de algumas personagens do livro (observada na narrativa da batalha de Perseu, na contenda das piérides contra as musas, e no último episódio do livro, envolvendo o rei Linco e os feitos da deusa Ceres).

c) Embora não seja um fato predominante no livro V, há alguma similaridade entre as metamorfoses ali narradas: temos transformações em mármore, das quais são vítima os inimigos de Perseu. Em aves se transformam: as pegas; as sereias, companheiras de Prosérpina, que ganham asas para procurá-la; e Ascálafo, transformado em ave de mau agouro. Metamorfoses em água sofrem Cíane e Aretusa. No caso dessas, ou ainda nas transformações de seres de forma humana em aves (as piérides, as sereias, e Ascálafo),

observa-se além da similaridade entre as metamorfoses, a incorporação de tais personagens à paisagem.

d) A *Metadiegesi*, embora não enumerada por Conte, pode ainda ser acrescentada como princípio de associação: a tematização da própria narrativa, quer por meios lexicais (diretos ou ambíguos, cf. sobretudo as notas à tradução), quer, de modo mais evidente, pela intrincada composição que alcança, com a mencionada fala de Alfeu, o nível de cinco narradores.

Esse aspecto, aqui também direcionado para a compreensão do texto em estudo, merece uma investigação mais ampla em toda a obra das *Metamorfoses*, que escapa ao âmbito deste trabalho. Notamos que, para além do paralelo temático, a coesão entre as narrativas nesse livro não consiste em um simples aglomerado de histórias sobre a virgindade, ou sobre a união (casamento de Perseu, Prosérpina, Cíane), ou sobre a vingança: destaca-se, sobretudo, em nosso entender, a *ars narrandi* de Ovídio ao elaborar, com tamanha complexidade, a intrincada teia de narrativas no livro V.

Dessa forma, vemos que as questões que procuramos abordar separadamente estão, afinal, intrincadas: no livro V a impressão de uma épica conglomerada em epílios, na já mencionada leitura de Paratore, ou, em outras palavras, problemática em termos de coesão, é algo que vemos sendo construído, enfim, com um direcionamento, e uma relação maior do que se pode notar à primeira vista. Direcionamento esse, sem dúvida, muito mais persuasivo do que poderíamos perceber, se distraídos com a variedade das narrativas.

V– Texto latino e tradução *Metamorfoses*, V

Dumque ea Cephenum medio Danaeius heros
Agmine commemorat, fremida regalia turba
Atria complentur, nec coniugalia festa
Qui canat est clamor, sed qui fera nuntiet arma;
Inque repentinis conuiuia uersa tumultus
Assimilare freto possis, quod saeua quietum
Ventorum rabies motis exasperat undis.
Primus in his Phineus, belli temerarius auctor,
Fraxineam quatiens aeratae cuspidis hastam:
'En,' ait 'en adsum praereptae coniugis ultor;
Nec mihi te pennae, nec falsum uersus in aurum
Iuppiter eripiet.' Conanti mittere Cepheus:
'Quid facis?' exclamat 'quae te, germane, furem
Mens agit in facinus? meritisne haec gratia tantis
Redditur? hac uitam seruatae dote rependis?
Quam tibi non Perseus, uerum si quaeris, ademit,
Sed graue Nereidum numen, sed corniger Ammon,
Sed quae uisceribus ueniebat belua ponti
Exsaturanda meis. Illo tibi tempore rapta est,
Quo peritura fuit; nisi si crudelis id ipsum
Exigis, ut pereat, luctuque leuabere nostro.
Scilicet haud satis est, quod te spectante reuincta est
Et nullam quod opem patruus sponsusue tulisti;
Insuper, a quoquam quod sit seruata, dolebis
Praemiaque eripies? Quae si tibi magna uidentur,
Ex illis scopulis, ubi erant affixa, petisses;
Nunc sine qui petiit, per quem haec non orba senectus,
Ferre quod et meritis et uoce est pactus eumque
Non tibi, sed certae praelatum intellege morti.'
Ille nihil contra; sed et hunc et Persea uultu
Alterno spectans, petat hunc, ignorat, an illum;
Cunctatusque breui contortam uiribus hastam,
Quantas ira dabat, nequiquam in Persea misit.
Vt stetit illa toro, stratis tum denique Perseus
Exsiluit teloque ferox inimica remisso
Pectora rupisset, nisi post altaria Phineus
Isset; et (indignum!) scelerato profuit ara.

E¹ enquanto o herói danaeio² relembra³ os seus feitos
em meio à multidão de cefenos⁴, o átrio real é preenchido por
uma fremente turba; o som que se anuncia não é o das festas
nupciais, mas aquele que prenuncia a terrível guerra –
5 e o banquete transformado em repentino tumulto⁵ poderias⁶
comparar ao mar tranqüilo, que a exasperada fúria dos ventos
erica⁷ com ondas agitadas. O primeiro deles era Fineu,
autor inconseqüente da guerra, brandindo sua lança de freixo
com a ponta de bronze⁸ “eis-me”, diz, “eis-me aqui,
10 vingador de minha esposa roubada⁹. Nem as suas penas¹⁰ nem
Júpiter transformado em falso ouro¹¹ te arrancará de mim!”
Enquanto ele tenta arremessar, Cefeu¹² “O que fazes?”, lhe
exclama, “Que pensamento, irmão, te impele furioso ao crime?
É este o agradecimento retribuído a tamanho favor? É com este
15 dote que recompensas o salvamento de uma vida? Não foi Perseu
quem te furtou, se queres a verdade, mas a grave vontade das
Nereidas¹³, mas o cornífero Ámon¹⁴, mas o monstro marinho que
vinha saciar-se com a minha filha. Naquele tempo foi ela roubada
de ti, quando estava prestes a morrer; a não ser que isto mesmo
20 tu, cruel, exijas, que ela morra e que venhas a ficar aliviado com
o nosso luto. Certamente não é o bastante que tu tenhas só
observado enquanto ela foi amarrada e que tu não tenhas trazido
nenhuma ajuda quer como tio, quer como pretendente. Além
disso, tu te ressentirás porque ela foi salva por alguém e
25 arrancarás¹⁵ o seu prêmio? Se este prêmio¹⁶ te parece importante,
que o tivesses buscado naqueles rochedos em que estava preso.
Agora consinta àquele que o buscou, devido a quem a minha
velhice não se tornou órfã, levar o que lhe é justo pelo mérito e
pela minha palavra. E entenda: não é a ti que ele é preferido, mas
30 a uma morte evidente”. Ele nada responde, mas volta
o rosto ora para este, ora para Perseu sem saber se ataca a um ou
ao outro¹⁷. Demorou breve momento a decidir-se e, com toda
força que lhe impingia a raiva, lançou em vão a impetuosa lança
na direção de Perseu. Como ela se fixou no leito, então
35 Perseu finalmente saltou das colchas e, tendo relançado a arma,
teria atravessado furioso o peito inimigo se Fineu não tivesse se
escondido atrás do altar¹⁸. E (ó, feito indigno!) a ara foi útil ao

Fronte tamen Rhoeti non irrita cuspis adhaesit;
Qui postquam cecidit ferrumque ex osse reuulsum est,
Calcitrat et positas aspergit sanguine mensas.
Tum uero indomitas ardescit uulgus in iras
Telaque coniciunt et sunt qui Cephea dicunt
Cum genero debere mori; sed limine tecti
Exierat Cepheus, testatus iusque fidemque
Hospitiique deos ea se prohibente moueri.
Bellica Pallas adest et protegit aegide fratrem
Datque animos. Erat Indus Athis, quem flumine Gange
Edita Limnaee uitreis peperisse sub undis
Creditur, egregius forma, quam diuite cultu
Augebat, bis adhuc octonis integer annis,
indutus chlamydem Tyriam, quam limbus obibat
aureus; ornabant aurata monilia collum
et madidos murra curvum crinale capillos;
ille quidem iaculo quamvis distantia misso
figere doctus erat, sed tendere doctior arcus.
tum quoque lenta manu flectentem cornua Perseus
stipite, qui media positus fumabat in ara,
perculit et fractis confudit in ossibus ora.
Hunc ubi laudatos iactantem in sanguine vultus
Assyrius vidit Lycabas, iunctissimus illi
et comes et veri non dissimulator amoris,
postquam exhalantem sub acerbo vulnere vitam
deploravit Athin, quos ille tetenderat arcus
arripit et 'mecum tibi sint certamina!' dixit;
'nec longum pueri fato laetabere, quo plus
invidiae quam laudis habes.' haec omnia nondum
dixerat: emicuit nervo penetrabile telum
vitatumque tamen sinuosa veste pependit.
vertit in hunc harpen spectatam caede Medusae
Acrisioniades adigitque in pectus; at ille
iam moriens oculis sub nocte natantibus atra
circumspexit Athin seque adclinavit ad illum
et tulit ad manes iunctae solacia mortis.
Ecce Syenites, genitus Metione, Phorbis

criminoso. No entanto, a ponta, não sem efeito, cravou-se no
rosto de Reto¹⁹, que, após cair e ter o ferro arrancado do
osso, coiceia e salpica com sangue as mesas postas.
É quando, de fato, o povo se inflama em desenfreada ira e,
atirando suas armas, havia os que diziam que, com o genero,
Cefeu deveria morrer. Mas Cefeu saíra dos limites da casa, tendo
tomado a justiça, a palavra empenhada, os deuses da hospita-
45 lidade como testemunhas de que ele tentara impedir a eclosão.
A bélica Palas²⁰ vem e protege com sua égide o irmão,
imprimindo-lhe coragem. Estava lá Átis, o hindu, a quem se
acredita que Limnéia²¹, gerada do rio Ganges, tenha dado à luz
sob ondas cristalinas. Dono de notável beleza, que se engrandecia
50 dado seu rico aprumo, até então tinha o dobro de oito anos ainda
intactos. Estava vestido de clâmide tíria, que uma áurea faixa
circundava; ornavam seu pescoço colares de ouro; e o cabelo
untado de mirra, um pente recurvado. Ele que, na verdade, era
perito em arremessar o dardo, qual fosse a distância, mais douto
55 ainda era, em retesá-lo. Então, também Perseu, enquanto o outro
recurvava com a mão o arco maleável, atingiu-o
com uma estaca fumegante posta no meio da ara
e fundiu-lhe o rosto aos ossos fraturados.
Quando o assírio Lícabas²² viu aquela face tão admirada
60 embebida em sangue, sendo seu companheiro e muito unido a ele,
e sem esconder o seu verdadeiro amor, depois de ter
chorado por Átis, cuja vida se exalava sob o amargo
ferimento, ele agarra o arco que o outro retesara e
“que comigo seja a tua luta”, disse “e não por muito tempo te
65 vangloriarás do destino desse menino, com que tens mais infâmia
do que louvor”. Ainda nem tinha dito todas essas palavras:
lançou-se da corda a flecha penetrante que, evitada, no entanto
pendeu na dobra da veste.
O acrisioníada²³ volta contra ele o alfanje, notório pela
70 morte da Medusa, e finca-lho no peito. Mas Lícabas, já
moribundo, com os olhos nadando sob a noite escura,
vasculhou ao redor por Átis, inclinou-se para ele,
e levou aos manes a consolação de uma morte unida.
Eis que o sienita²⁴ Forbante, da prole de Metíon²⁵, e o líbio

et Libys Amphimedon, avidi committere pugnam,
sanguine, quo late tellus madefacta tepebat,
concliderant lapsi; surgentibus obstitit ensis,
alterius costis, iugulo Phorbantis adactus.
At non Actoriden Erytum, cui lata bipennis
telum erat, hamato Perseus petit ense, sed altis
exstantem signis multaeque in pondere massae
ingentem manibus tollit cratera duabus
infligitque viro; rutilum uomit ille cruorem
et resupinus humum moribundo vertice pulsat.
Inde Semiramio Polydegmona sanguine cretum
Caucasiumque Abarin Sperchionidenque Lycetum
intonsumque comas Helicen Phlegyamque Clytumque
sternit et exstructos morientum calcatur acruos.
Nec Phineus ausus concurrere cominus hosti
Intorquet iaculum, quod detulit error in Idan,
Expertem frustra belli et neutra arma secutum.
Ille tuens oculis inमितem Phinea toruis:
‘Quandoquidem in partes’ ait ‘abstrahor, accipe, Phineu,
Quem fecisti hostem pensaue hoc uulnere uulnus.’
Iamque remissurus tractum de corpore telum
Sanguine defectos cecidit collapsus in artus.
Tum quoque Cephenum post regem primus Hodites
Ense iacet Clymeni; Prothoenora percutit Hypseus,
Hypsea Lyncides. Fuit et grandaeus in illis
Emathion, aequi cultor timidusque deorum;
Qui, quoniam prohibent anni bellare, loquendo
Pugnat et incessit scelerataque deuouet arma.
Huic Chromis amplexo tremulis altaria palmis
Decutit ense caput; quod protinus incidit arae
Atque ibi semianimi uerba exsecrantia lingua
Edidit et medios animam exspirauit¹ in ignes.
Hinc gemini fratres Broteasque et caestibus Ammon
Inuictus, uinci si possent caestibus enses,
Phinea cecidere manu Cererisque sacerdos
Ampycus, albenti uelatus tempora uitta;
Tu quoque, Lampetide, non hos adhibendus ad usus,

75 Anfimedonte, ávidos por entrarem na luta, juntos caíram, tendo
deslizado no sangue que amornava o chão extensamente
umedecido. Ao tentarem se levantar, impediu-lhes o gládio,
lançado contra a garganta de Forbante e contra as costas do outro.
Mas ao actórida²⁶ Erito, cuja arma era um longo machado de dois
80 gumes, Perseu não ataca com o gládio adunco, mas
erguendo com ambas as mãos um imenso vaso ornado em
alto-relevo e de massa muito pesada, o arremessa na direção
do homem. Sangue rutilante ele vomita e, inclinado para trás,
atinge o chão com a cabeça moribunda²⁷.
85 Depois disso Polidêmon, descendente do sangue de Semíramis²⁸,
e o caucasiano²⁹ Ábaris, e Liceto esperquiônida³⁰, e Hélice
dos cabelos intonsos, e Flégias e Clito ele abate e
pisa sobre os montes empilhados de moribundos³¹.
E Fineu, que não ousou combater de perto, arremessa
90 um dardo ao inimigo, cujo desvio atingiu Idas, em vão alheio à
guerra e partidário de nenhum dos exércitos.
Ele, encarando o cruel Fineu, torvos os olhos:
“Já que a tomar partido, Fineu”, diz “sou impelido, aceita
o inimigo que fizeste e compensa esta ferida com outra”.
95 E logo, estando prestes a relançar o dardo arrancado do seu corpo,
ele cai desfalecido com os membros esvaindo-se em sangue.
Então, também Odites, o primeiro dos cefenos após o rei,
jaz sob a espada de Clímene. A Protenor fere Hipseu;
a Hipseu³², Lincida³³. Figurava também entre eles o longo
100 Emátion, cultor da justiça e temente aos deuses,
o qual, visto que os anos o proibem de combater, luta com
seu falar³⁴. Avançou e amaldiçoa as armas criminosas.
Tendo este abraçado o altar com suas mãos trêmulas,
Crômis com a espada lhe decepa a cabeça, que imediatamente cai
105 sobre a ara. Ali mesmo, com a língua semimorta, proferiu
execrações, e em meio aos fogos expirou-se-lhe a vida.
Em seguida os gêmeos Bróteas e Ámon, com as luvas
invençível³⁵ (se espadas pudessem ser vencidas por luvas),
pela mão de Fineu caíram, bem como Âmpico,
110 sacerdote de Ceres, a têmpera cingida por branca faixa.
Tu também, Lampetide, convidado não para esse fim,

Sed qui, pacis opus, citharam cum uoce moueres,
 Iussus eras celebrare dapes festumque canendo.
 Quem procul astantem plectrumque inbelle tenentem
 Pettalus irridens: ‘Stygiis cane cetera’ dixit
 ‘manibus’ et laeuo mucronem tempore fixit.
 Concidit et digitis morientibus ille retemptat
 Fila lyrae casuque fuit miserabile carmen.
 Nec sinit hunc impune ferox cecidisse Lycormas
 Raptaque de dextro robusta repagula posti
 Ossibus illisit mediae ceruicis; at ille
 Procubuit terrae mactati more iuueni.
 Demere temptabat laeui quoque robora postis
 Cinyphius Pelates; temptanti dextera fixa est
 Cuspide Marmaridae Corythi lignoque cohaesit.
 Haerenti latus hausit Abas; nec corrui ille,
 Sed retinente manum moriens e poste pependit.
 Sternitur et Melaneus, Perseia castra secutus,
 Et Nasamoniaci Dorylas ditissimus agri,
 Diues agri Dorylas, quo non possederat alter
 Latius aut totidem tollebat turis aceruos.
 Huius in obliquo missum stetit inguine ferrum;
 Letifer ille locus. Quem postquam uulneris auctor
 Singultantem animam et uersantem lumina uidit
 Bactrius Halcyoneus: ‘hoc quod premis’ inquit ‘habeto
 De tot agris terrae’ corpusque exsanguie reliquit.
 Torquet in hunc hastam calido de uulnere raptam
 Vltor Abantiades, media quae nare recepta
 Ceruice exacta est in partesque eminet ambas;
 Dumque manum Fortuna iuuat, Clytiumque Claninque,
 Matre satos una, diuerso uulnere fudit;
 Nam Clytiii per utrumque graui librata lacerto
 Fraxinus acta femur; iaculum Clanis ore momordit.
 Occidit et Celadon Mendesius; occidit Astreus,
 Matre Palaestina, dubio genitore creatus;
 Aethionque sagax quondam uentura uidere,
 Tunc aue deceptus falsa; regisque Thoactes
 Armiger et caeso genitore infamis Agyrtes.

mas para com a voz mover a lira, pacífico mister,
 foras incumbido de celebrar as festas e os banquetes cantando.
 No que ele segura de pé, ao longe, o plectro imbele,
 115 Pétalo dele zomba: “Canta o resto” disse “aos manes
 do Estige³⁶” e cravou na têmpora esquerda a ponta da espada.
 Ele sucumbe e, com os dedos moribundos, uma vez mais toca as
 cordas da lira. Com a queda, entoa lastimável canção.
 Mas o feroz Licormas não permite que ele tenha caído
 120 impunemente e bate-lhe contra os ossos do meio da nuca
 um ferrolho de carvalho arrancado à direita do umbral da porta.
 Já ele caiu por terra à maneira de um novilho sacrificado.
 Do mesmo modo, tentava alcançar o carvalho do umbral
 esquerdo o ciníffio³⁷ Pelates. Durante a tentativa, sua mão direita
 125 foi espetada pela ponta da lança do marmáride³⁸ Córto,
 cravando-se à madeira. Ao que estava cravado, Abante varou o
 flanco suspenso. Ele não tombou, mas, ao morrer, pendeu retido
 à porta pela mão. São abatidos também Melaneu, partidário da
 tropa de Perseu, e Dórilas, o mais rico da terra dos nasamões³⁹,
 130 Dórilas, rico em terra: nenhum outro possuía mais vasta
 nem colhera tantos montes de incenso.
 O ferro lançado fincou-se de través na sua virilha,
 local notoriamente mortífero⁴⁰. Depois que o autor da ferida,
 o bactriano⁴¹ Alcioneu, o viu expirando entre estertores e
 135 revolvendo os olhos, “de tantos montes de terra” ele fala “toma
 o pedaço em que jazes”, e deixa para trás o corpo exangue.
 Atira naquele a lança arrancada da ferida ainda quente,
 o vingador Abanciada⁴², a qual é recebida no meio do nariz
 e expulsa pela nuca, despontando em ambos os lados.
 140 Enquanto a Fortuna sua mão auxilia, a Clício e a Clânis,
 nascidos da mesma mãe, ele derrubou com feridas diversas.
 Pois um amento impelido por seu braço vigoroso trespassa
 cada uma das coxas de Clício, a boca de Clânis mordeu um
 dardo. Morre o mendésio⁴³ Celadonte, morre Astreu,
 145 gerado de mãe palestina e de pai incerto.
 Também Etíon, sagaz outrora em prever as coisas vindouras,
 por falsa ave ludibriado agora. E Toactes, escudeiro do rei,
 e Agirto, infame pelo assassinio do pai⁴⁴.

| | |
|--|--|
| <p>Plus tamen exhausto superest; namque omnibus unum Opprimere est animus; coniurata undique pugnant Agmina pro causa meritum inpugnante fidemque. Hac pro parte socer frustra pius et noua coniunx Cum genetrice fauent ululatuque atria complent; Sed sonus armorum superat gemitusque cadentum Pollutosque simul multo Bellona penates Sanguine perfundit renouataque proelia miscet. Circueunt unum Phineus et mille secuti Phinea; tela uolant hiberna grandine plura Praeter utrumque latus praeterque et lumen et aures. Applicat hic umeros ad magnae saxa columnae Tutaque terga gerens aduersaque in agmina uersus Sustinet instantes; instabat parte sinistra Chaonius Molpeus, dextra Nabataeus Achemmon. Tigris ut, auditis diuersa ualle duorum Exstimulata fame mugitibus armentorum, Nescit utro potius ruat et ardet utroque; Sic dubius Perseus, dextra laeuane feratur, Molpea traiecti submouit uulnere cruris, Contentusque fuga est; neque enim dat tempus Echemmon, Sed furit et, cupiens alto dare uulnera collo, Non circumspicis exactum uiribus ense Fregit et extrema percussae parte columnae Lamina dissiluit dominique in gutture fixa est. Non tamen ad letum causas satis illa ualentes Plaga dedit; trepidum Perseus et inertia frustra Bracchia tendentem Cyllenide confodit harpe. Verum ubi uirtutem turbae succumbere uidit: “Auxilium,” Perseus “quoniam sic cogitis ipsi,” Dixit “ab hoste petam. Vultus auertite uestros, Siquis amicus adest;” et Gorgonis extulit ora. “Quaere alium tua quem moueant miracula,” dixit Thescelus; utque manu iaculum fatale parabat mittere, in hoc haesit signum de marmore gestu. Proximus huic Ampyx animi plenissima magni Pectora Lyncidae gladio petit; inque petendo</p> | <p>Mais ainda resta a exaurir, pois a vontade de todos é destruir a um só. Multidões conluiadas lutam por todos os lados a favor da causa contrária ao mérito e à justiça. Favoráveis lhe são o sogro, em vão leal, e a recente esposa junto com a mãe, que preenchem de uivos o átrio.⁴⁵ Mas o barulho das armas e os gemidos dos que caem subsiste 155 ao deles, e, ao mesmo tempo, Belona⁴⁶ inunda com muito sangue os já violados penates⁴⁷, incitando batalhas retomadas. A ele só, flanqueiam Fineu e os mil que seguem Fineu. Chovem mais armas do que granizo hibernal contra seus dois flancos, contra seus olhos e orelhas. 160 As costas ele aproxima das pedras de uma grande coluna e tendo o dorso todo protegido, voltado para a multidão adversa, resiste aos que o comprimem. Comprimia-o pelo lado esquerdo o caônio⁴⁸ Molpeu; pelo direito o nabateu⁴⁹ Aquêmon. Como uma tigresa, que ao ouvir os mugidos de dois rebanhos 165 em vales diversos, incitada pela fome, não sabe a qual dos dois se lançar primeiro, aos dois almejando, assim o dúbio Perseu não sabe se pela direita ou pela esquerda investirá. Com um golpe, trespassada a perna de Molpeu, ele o desalojou e contentou-se com a sua fuga; pois que Equemon, 170 não lhe dando tempo, se enfurece. Desejoso de ferir-lhe o alto colo, sem ter ponderado as forças, a espada que desferiu se despedaçou e, tendo a extrema parte da lâmina repercutido numa parte da coluna, partiu-se e se fixou na garganta do dono. No entanto, tal lesão não foi suficientemente grave para provocar- 175 lhe a morte e, enquanto ele tremia e em vão estendia seus braços inertes, Perseu varou-o com seu cilenide alfanje⁵⁰. Quando Perseu de fato viu que seu vigor sucumbia à turba “Ajuda, porque vós mesmos a isso me impelis,” disse “terei que pedir ao inimigo. Cobri vossos rostos, 180 se algum amigo há aqui” e ergueu a cabeça da Górgona. “Procura outro a quem impressionem os teus prodígios” disse Téscelo e, enquanto se preparava para lançar de sua mão o dardo fatal, nesse gesto fixou-se, como estátua de mármore. Mais próximo a ele, Ampice busca com o gládio o amplíssimo 185 peito do magnânimo Lincide. E, ao buscá-lo,</p> |
|--|--|

Dextera deriguit nec citra mota nec ultra est.
 At Nileus, qui se genitum septempace Nilo
 Ementitus erat, clipeo quoque flumina septem
 Argento partim, partim caelauerat Auro:
 “Aspice,” ait “Perseu, nostrae primordia gentis;
 Magna feres tacitas solacia mortis ad umbras
 A tanto cecidisse uiro.” Pars ultima uocis
 In medio suppressa sono est ad aperta uelle
 Ora loqui credas, nec sunt ea per uia uerbis.
 Increpat hos: “Vitio” que “animi, non uiribus” inquit
 “Gorgoneis torpetis,” Eryx “incurrite mecum
 Et prosternite humi iuuenem magica arma mouentem.”
 Incursurus erat; tenuit uestigia tellus
 Immotusque silex armataque mansit imago.
 Hi tamen ex merito poenas subiere; sed unus
 Miles erat Persei, pro quo dum pugnat, Aconteus,
 Gorgone conspecta saxo concreuit oborto.
 Quem ratus Astyages etiamnum uiuere, longo
 Ense ferit; sonuit tinnitibus ensis acutis.
 Dum stupet Astyages, naturam traxit eandem
 Marmoreoque manet uultus mirantis in ore.
 Nomina longa mora est media de plebe uirorum
 Dicere; bis centum restabant corpora pugnae,
 Gorgone bis centum riguerunt corpora uisa.
 Paenitet iniusti tunc denique Phinea belli;
 Sed quid agat? simulacra uidet diuersa figuris
 Agnoscitque suos et nomine quemque uocatum
 Poscit opem credensque parum sibi proxima tangit
 Corpora; marmor erant; auertitur atque ita supplex
 Confessasque manus obliquaque brachia tendens:
 “Vincis,” ait “Perseu; remoue tua monstra tuaeque
 Saxificos uultus, quaecumque ea, tolle Medusae;
 Tolle, precor. Non nos odium regnique cupido
 Compulit ad bellum; pro coniuge mouimus arma.
 Causa fuit meritis melior tua, tempore nostra.
 Non cessisse piget. Nihil, o fortissime, praeter
 Hanc animam concede mihi; tua cetera sunt.”

sua mão direita paralisou-se, não mais se moveu nem
 para um, nem para outro lado. Mas Nileu, que mentira
 ter nascido do septêmplice Nilo e ainda gravara no escudo,
 parte em prata, parte em ouro, os seus sete braços:
 190 “Atenta, ó Perseu,” ele diz “para a origem de nosso povo,
 tu levarás às taciturnas sombras grande consolação para tua
 morte, ter sido tombado por tão grande homem”. A última parte
 da sua fala estancou no meio do som, e crias⁵¹ que sua boca
 entreaberta queria falar, sem se dar passagem às palavras.
 195 Afronta Érice aos outros e “é por falta de coragem” fala “não
 pelas gorgôneas forças, que vos tornais imobilizados. Atacai
 comigo e deitai por terra o jovem que emprega armas mágicas.”
 Estava prestes a atacar: o chão deteve seus passos, e ele
 restou como uma pedra imóvel, uma estátua armada.
 200 Esses homens sofreram suas penas merecidamente. Um deles,
 no entanto, Aconteu, era soldado de Perseu. Enquanto luta por
 ele, avistada a Górgona, solidificou-se, tornado pedra.
 Astíages, convencido de que ele ainda vivia, com a sua longa
 espada o fere. A espada ressoou com agudo retinido.
 205 Enquanto pasma, Astíages toma a mesma natureza, e em seu
 rosto mármoreo permanece a expressão de espanto.
 Muito longo seria dizer o nome de todos os homens em meio ao
 povo⁵². Dois centos de corpos restavam para lutar, dois centos de
 corpos enrijeceram-se à vista da Górgona.
 210 É quando Fineu, por fim, se arrepende da injusta guerra.
 Mas, o que poderia fazer? Ele vê simulacros diversos, pelas
 figuras reconhece os seus e, tendo chamado cada um pelo nome,
 pede auxílio. Pouco crédulo, toca nos corpos mais
 próximos de si: mármore eram. Vira-se e, assim, suplicante,
 215 estendendo as mãos confessas e os braços oblíquos:
 “Vences, ó Perseu”, fala, “remove teu monstro⁵³, o vulto
 petrificante (o que venha a ser isso) da tua Medusa, leva;
 leva, te imploro. Não o ódio ou a ambição pelo reino impeliu-nos
 à guerra: colocamos os exércitos em marcha por uma esposa.
 220 Pelo mérito, tua causa foi a mais justa; pela prioridade, a nossa⁵⁴.
 Não ter cedido me envergonha. Nada, ó fortíssimo, além desta
 vida, me concedas, que todo o resto seja teu”.

Talia dicenti neque eum quem uoce rogabat
 Respicere audenti: “Quod,” ait “timidissime Phineu,
 Et possum tribuisse et magnum est munus inerti
 (Pone metum) tribuam; nullo uiolabere ferro.
 Quin etiam mansura dabo monumenta per aeuum
 Inque domo soceri semper spectabere nostri,
 Vt mea se sponsi soletur imagine coniunx.”
 Dixit et in partem Phorcynida transtulit illam
 Ad quam se trepido Phineus obuenterat ore.
 Tum quoque conanti sua uertere lumina ceruix
 Deriguit saxoque oculorum induruit umor;
 Sed tamen os timidum uultusque in marmore supplex
 Summissaeque manus faciesque obnoxia mansit.
 Victor Abantiades patrios cum coniuge muros
 Intrat et inmeriti uindex ultorque parentis
 Aggreditur Proetum; nam, fratre per arma fugato,
 Acrisioneas Proetus possederat arces.
 Sed nec ope armorum, nec, quam male ceperat, arce
 Torua colubriferi superauit lumina monstri.
 Te tamen, o paruae rector, Polydecta, Seriphi,
 Nec iuuenis uirtus per tot spectata labores
 Nec mala mollierant; sed inexorabile durus
 Exerces odium, nec iniqua finis in ira est.
 Detrectas etiam laudem fictamque Medusae
 Arguis esse necem. “Dabimus tibi pignera ueri.
 Parcite luminibus” Perseus ait oraue regis
 Ore Medusaeo silicem sine sanguine fecit.
 Hactenus aurigenae comitem Tritonia fratri
 Se dedit; inde caua circumdata nube Seriphon
 Deserit, a dextra Cythno Gyaroque relictis,
 Quaque super pontum uia uisa breuissima, Thebas
 Virgineumque Helicon petiit. Quo monte potita
 Constitit et doctas sic est affata sorores:
 “Fama noui fontis nostras peruenit ad aures,
 Dura Medusaei quem praepetis ungula rupit.
 Is mihi causa uiae; uolui mirabile factum
 Cernere; uidi ipsum materno sanguine nasci.”

Dizendo tais coisas sem ousar olhar para Perseu, a quem
 rogava com a voz, este: “O que posso dar, ó covardíssimo
 225 Fineu”, fala, “e que grande presente é para um fraco
 (afasta o medo), eu te darei: não serás violado por ferro algum.
 Ainda mais, ofertar-te-ei como monumento a durar pela
 eternidade, e sempre serás contemplado na casa de nosso sogro,
 para que minha cômjuge possa se consolar com a imagem do
 230 noivo”. Disse e transferiu a Fórcide⁵⁵ para o lado a que
 Fineu com o rosto tremendo se desviara.
 Enquanto ainda tentava desviar seus olhos, seu pescoço
 tornou-se hirto, e suas lágrimas endureceram-se em pedra.
 Contudo também o rosto covarde, o vulto suplicante, as submissas mãos
 235 e o semblante pusilânime permaneceram no mármore.
 O Abanciada, vitorioso, com a esposa os pátrios muros
 adentra. Vingador e defensor do parente indigno⁵⁶, a Preto⁵⁷
 ele ataca. Pois Preto invadira as cidadelas de Acrísio, depois
 de afugentado o irmão por meio de armas.
 240 Mas nem com a força das armas, nem com a cidadela tomada
 vilipendiosamente, ele supera os terríveis olhos do monstro
 serpentífero. No entanto, a ti, ó Polidectes, governante da
 pequena Serifos⁵⁸, nem a virtude desse jovem, confirmada por
 tantos feitos, nem os seus pesares amoleceram. Mas, duro,
 245 nutres ódio implacável, e fim não há para a tua injusta ira⁵⁹.
 Ainda deprecias sua glória e tomas a morte da Medusa
 por fictícia. “Dar-te-emos uma prova da verdade,
 poupai os olhos”, fala Perseu e, do rosto do rei,
 com o rosto da Medusa, sílice sem sangue fez.
 250 Até este ponto Tritônia⁶⁰ se dedicava a acompanhar o irmão
 aurigênito. A partir daí, rodeada por cômcaua nuvem, abandonou
 Serifos. À direita Cítнос⁶¹ e Gíaros⁶² são deixadas para trás.
 E pela via que lhe parecia a mais breve sobre o mar,
 ela buscou Tebas e o virgínio Hélicon. Tendo alcançado tal
 255 monte, assentou-se e assim falou⁶³ às doutas irmãs:
 “Chegou aos nossos ouvidos a fama de uma nova fonte,
 que o duro casco do meduseu alado fez brotar.
 Este é o motivo da minha viagem: quis admirar
 o feito singular. A ele próprio vi nascer do sangue materno.⁶⁴”

Excipit Vranie: “Quaecumque est causa uidendi
 Has tibi, diua, domos, animo gratissima nostro est.
 Vera tamen fama est et Pegasus huius origo
 Fontis;” et ad latices deduxit Pallada sacros.
 Quae mirata diu factas pedis ictibus undas,
 Siluarum lucos circumspicit antiquarum
 Antraque et innumeris distinctas floribus herbas
 Felicesque uocat pariter studioque locoque
 Mnemonidas. Quam sic affata est una sororum:
 “O, nisi te uirtus opera ad maiora tulisset,
 In partem uentura chori Tritonia nostri,
 Vera refers meritoque probas artesque locumque;
 Et gratam sortem, tutae modo simus, habemus.
 Sed (uetitum est adeo scelere nihil) omnia terrent
 Virgineas mentes dirisque ante ora Pyreus
 Vertitur et nondum tota me mente recepi.
 Daulida Threicio Phoceaue milite rura
 Ceperat ille ferox iniustaque regna tenebat.
 Templa petebamus Parnasia; uidit euntes
 Nostraque fallaci ueneratus numina uultu:
 “Mnemonides,” (cognorat enim) “consistite” dixit
 “Nec dubitate, precor, tecto graue sidus et imbrem”
 (imber erat) “uitare meo; subiere minores
 Saepe casas superi.” Dictis et tempore motae
 Annuimusque uiro primasque intrauimus aedes.
 Desierant imbres uictoque Aquilonibus Austro
 Fusca repurgato fugiebant nubila caelo.
 Impetus ire fuit; claudit sua tecta Pyreus
 Vimque parat, quam nos sumptis effugimus alis.
 Ipse secuturo similis stetit arduus arce,
 “Qua” que “uia est uobis, erit et mihi” dixit “eadem;”
 Seque iacit uecors e summo culmine turris
 Et cadit in uultus discussisque ossibus oris
 Tundit humum moriens scelerato sanguine tinctam.”
 Musa loquebatur; pennae sonuere per auras
 Voxque salutantum ramis ueniebat ab altis.
 Suspicit et linguae quaerit tam certa loquentis

260 Urânia lhe responde: “Qual seja o motivo que te traz, ó deusa,
 a ver esta nossa morada, agradabilíssimo ele é para o nosso
 coração. É verdadeira, porém, a fama, e Pégaso é a origem desta
 fonte.” E às nascentes sagradas ela conduziu Palas, que, depois
 de admirar longamente as ondas criadas por golpes de patas,
 265 olha ao redor os bosques de matas antigas⁶⁵,
 as grutas e as relvas matizadas por incontáveis flores⁶⁶,
 e felicita as Mnemônides tanto pelo zelo quanto pelo local.
 Ao que assim lhe falou uma das irmãs:
 “Se a virtude não tivesse, ó Tritônia, te impelido para feitos
 270 mais elevados⁶⁷, serias bem-vinda em nosso coro.
 Recordas uma verdade e, com razão, aprovas as nossas artes e o
 nosso lugar. E grato destino teríamos, se ao menos estivéssemos⁶⁸
 seguras. No entanto (nada é de fato proibido ao crime), tudo
 aterroriza as mentes virginais, e ante meus olhos torna o medonho
 275 Pireneu, e ainda não recobrei de todo a razão. Os dáulios e os
 domínios foceus, com seu trácio exército, aquele selvagem
 conquistara e injusto reino mantinha.
 Dirigíamo-nos ao parnássio santuário; ele, com o semblante
 insidioso, nos viu caminhando e a venerar nossa divindade
 280 “Mnemônidas” (pois que nos conhecia) “esperai”, disse,
 “não hesitem, eu imploro, a se abrigarem do céu carregado e do
 temporal” (caía um temporal) “na minha morada. Entraram muitas
 vezes em cabanas inferiores, deuses celestes.” Movidas pelas
 palavras e pelo tempo consentimos com o homem e adentramos a
 285 primeira parte da casa. Cessara o temporal, tendo Aquilão
 vencido o Austro⁶⁹, as nuvens escuras fugiam do céu resserenado⁷⁰.
 O ímpeto era de partir. Fecha Pireneu a sua morada e prepara-se
 para a violência, da qual nos livramos usando as asas.
 Altivo, ele mantém-se de pé na sua cidadela como quem pretende
 290 perseguir e: “a via que existe para vós” disse, “a mesma existirá para
 mim”. E lança-se, insensato, da mais alta cúpula da torre,
 e cai de rosto, esmagando os ossos da face.
 Moribundo, rebate na terra ensopada com seu sangue criminoso.”
 A musa ainda falava, penas ressoaram nos céus
 295 e dos altos galhos chegava uma voz a saudar.
 A filha de Júpiter olha para cima e pergunta de onde ressoam falas

Vnde sonent hominemque putat Ioue nata locutum.
 Ales erat; numeroque nouem, sua fata querentes,
 Institerant ramis imitantes omnia picae.
 Miranti sic orsa deae dea: “Nuper et istae
 Auxerunt uolucrum uictae certamine turbam.
 Pieros has genuit Pallaeis diues in aruis,
 Paeonis Euipe mater fuit; illa potentem
 Lucinam nouies, nouies paritura, uocauit.
 Intumuit numero stolidarum turba sororum
 Perque tot Haemonias et per tot Achaidas urbes
 Huc uenit et tali committit proelia uoce:
 “Desinite indoctum uana dulcedine uulgi
 Fallere; nobiscum, siqua est fiducia uobis,
 Thespiades, certate, deae. Nec uoce nec arte
 Vincemur totidemque sumus; uel cedite uictae
 Fonte Medusaeo et Hyantea Aganippe,
 Vel nos Emathiis ad Paeonas usque niuosos
 Cedemus campis. Dirimant certamina nymphae.”
 Turpe quidem contendere erat, sed cedere uisum
 Turpius; electae iurant per flumina nymphae;
 Factaque de uiuo pressere sedilia saxo.
 Tunc sine sorte prior quae se certare professa est
 Bella canit superum falsoque in honore Gigantas
 Ponit et extenuat magnorum facta deorum;
 Emissumque ima de sede Typhoea terrae
 Caelitibus fecisse metum cunctosque dedisse
 Terga fugae, donec fessos Aegyptia tellus
 Ceperit et septem discretus in ostia Nilus.
 Huc quoque terrigenam uenisse Typhoea narrat
 Et se mentitis superos celasse figuris:
 “Duxque gregis” dixit “fit Iuppiter, unde recuruis
 Nunc quoque formatus Libys est cum cornibus Ammon;
 Delius in coruo est; proles Semeleia capro,
 Fele soror Phoebi, niuea Saturnia uacca,
 Pisce Venus latuit, Cyllenius ibidis alis.”
 Hactenus ad citharam uocalia mouerat ora;
 Poscimus Aonides; sed forsitan otia non sint

tão eloqüentes e julga que um homem havia se pronunciado.
 Uma ave era. Em número de nove, reclamando do seu destino,
 as pegas⁷¹ penduraram-se nos galhos, a tudo imitando.
 300 À deusa que admirava, a outra deusa assim retoma: “Há pouco também
 essas tais aumentaram a turba dos que voam, vencidas numa contenda.
 Píero, lauto em campos peleus, as gerou,
 foi sua mãe a peônia Euipe. Nove vezes prestes a dar à luz,
 nove vezes, ela chamou pela poderosa Lucina⁷².
 305 A turba de parvas irmãs, pelo número, inchou-se de orgulho e
 por tantas cidades da Tessália, e por tantas da Acaia,
 aqui chegou e em tais termos trava combate:
 “Deixai de enganar o indouto vulgo com a vossa vã doçura.
 Conosco, se de algum modo confiais em vós, ó deusas
 310 tespiadas, disputai. Nem pela voz, nem pela arte
 seremos vencidas; quantas sois, somos. Ou bem nos cedei,
 se vencidas, a meduséia fonte e a hiante Aganipe⁷³,
 ou bem vos cederemos os campos da Emácia até os peônios
 nevosos. Que as ninfas decidam a contenda.”
 315 Torpe, de fato, seria rivalizar com elas, mas ceder pareceu
 mais torpe. Eleitas, as ninfas juram pelos rios
 e, em assentos feitos na rocha viva, sentaram-se⁷⁴.
 Então, sem tirar a sorte, a que primeiro se declarou disputar
 canta a guerra dos deuses, elevando os gigantes a uma falsa glória
 320 e atenuando os feitos dos deuses magnânimos.
 Que Tifeu, erguido de sua morada no fundo da terra,
 aos deuses teria causado medo, e que todos eles teriam dado as
 costas em fuga. Até que, aos cansados, o solo egípcio e o Nilo,
 separado em sete braços, os teria abrigado.
 325 Ela narra que também ali⁷⁵ chegara o terrígeno Tifeu
 e que em falsas formas⁷⁶ se ocultaram os deuses:
 “Fez-se de guia de um rebanho” disse “Júpiter, donde até hoje
 o líbio Ámon⁷⁷ é representado com chifres recurvados.
 Délío⁷⁸ corvo foi; o filho de Sêmele⁷⁹, cabra;
 330 gata, a irmã de Febo; Satúrnica⁸⁰, nívea vaca;
 como peixe escondeu-se Vênus; Cileno⁸¹, como íbis alado.”
 Até esse momento a cantora movera a lira com a voz sonora,
 fomos intimadas, nós, aônides⁸². Mas, talvez, não tenhas disponibilidade

Nec nostris praeberere uacet tibi cantibus aures.”
 “Ne dubita uestrumque mihi refer ordine carmen,”
 Pallas ait nemorisque leui consedit in umbra.
 Musa refert: “Dedimus summam certaminis uni;
 Surgit et inmissos hedera collecta capillos
 Calliope querulas praetemptat pollice chordas
 Atque haec percussis subiungit carmina neruis:
 “Prima Ceres unco glaebam dimouit aratro,
 Prima dedit fruges alimentaue mitia terris,
 Prima dedit leges; Cereris sunt omnia munus;
 Illa canenda mihi est; utinam modo dicere possim
 Carmina digna dea! certe dea carmine digna est.
 Vasta Giganteis ingesta est insula membris
 Trinacris et magnis subiectum molibus urget
 Aetherias ausum sperare Typhoea sedes.
 Nititur ille quidem pugnatque resurgere saepe;
 Dextra sed Ausonio manus est subiecta Peloro,
 Laeua, Pachyne, tibi; Lilybaeo crura premuntur,
 Degrauat Aetna caput, sub qua resupinus harenas
 Eiactat flammamque ferox uomit ore Typhoeus.
 Saepe remoliri luctatur pondera terrae
 Oppidaque et magnos deuoluere corpore montes;
 Inde tremit tellus et rex pauet ipse silentum
 Ne pateat latoque solum retegatur hiatu
 Immissusque dies trepidantes terreat umbras.
 Hanc metuens cladem tenebrosa sede tyrannus
 Exierat curruque atrorum uectus equorum
 Ambibat siculae cautus fundamina terrae.
 Postquam exploratum satis est loca nulla labare
 Depositoque metu, uidet hunc Erycina uagantem
 Monte suo residens natumque amplexa uolucrum
 “Arma manusque meae, mea, nate, potentia,” dixit
 “Illa, quibus superas omnes, cape tela, Cupido.
 Inque dei pectus celeres molire saggitas,
 Cui triplicis cessit fortuna nouissima regni.
 Tu superos ipsumque Iouem, tu numina ponti
 Victa domas ipsumque regit qui numina ponti;

e não estejas livre para emprestar os ouvidos à nossa canção”.
 335 “Não hesites. E repete-me, em seqüência, o vosso canto”,
 Palas diz, e toma assento à sombra agradável do bosque.
 A musa rememora: “Concedemos o ápice da contenda a uma única de
 nós. Surge Calíope, os longos cabelos amarrados com hera, e
 experimenta com o dedo as cordas queixosas
 340 e aos nervos tangidos ajunta esta canção⁸³:
 “Ceres foi a primeira que⁸⁴ abriu o solo com um arado recurvado,
 a primeira que deu às terras os grãos e os doces alimentos,
 a primeira que deu as leis. Todas as coisas são um presente de Ceres.
 Ela deve ser cantada por mim; possa eu simplesmente cantar
 345 versos dignos da deusa! Sem dúvida a deusa é digna do meu canto.
 A vasta ilha da Trinácia⁸⁵ foi arremessada sobre os membros
 do gigante e espreme, com sua grande massa, Tifeu, subjugado,
 pois ousara desejar as moradas celestes.
 Na verdade, ele se esforça e luta repetidas vezes para reerguer-se,
 350 mas a sua mão direita está embaixo do Peloro⁸⁶ ausônio⁸⁷,
 a esquerda, ó Paquino⁸⁸, é tua. Suas pernas são comprimidas pelo
 Lilibeu⁸⁹. O Etna⁹⁰ oprime sua cabeça. Estirado sob o monte,
 o feroz Tifeu cospe areias e vomita sua chama pela boca.
 Muitas vezes ele se esforça para remover as massas de terra,
 355 fazendo despenhar do seu corpo cidades e grandes montanhas.
 Onde a terra treme e o próprio rei dos mortos receia
 que o solo, desnudado em largo abismo, se abra
 e que a luz do dia, lançada, aterrorize as sombras palpitantes.
 Temendo tal calamidade, o tirano⁹¹ saíra de sua tenebrosa morada
 360 e, levado pelo coche de cavalos negros, circundava
 cauteloso os alicerces do solo da Sicília.
 Depois de ter sido assaz averiguado que nenhum lugar balançava,
 e posto de lado o medo, Ericina⁹², que repousava em sua
 montanha, vê o deus vagante e, tendo abraçado seu filho alado:
 365 “Ó filho, tu que és minhas armas e mãos, minha potência”, disse,
 “pega as setas com que superas a todos, Cupido,
 e lança tuas flechas velozes contra o peito do deus,
 a quem coube a derradeira fortuna do tríplice reino.⁹³
 Tu, que sujeitas as divindades celestes e o próprio Júpiter; tu, que sujeitas
 370 as divindades marinhas vencidas e mesmo aquele que reina sobre as

Tartara quid cessant? Cur non matrisque tuumque
 Imperium profers? agitur pars tertia mundi.
 Et tamen in caelo, quae iam patientia nostra est,
 Spernimur ac mecum uires minuuntur Amoris.
 Pallada nonne uides iaculatricemque Dianam
 Abscessisse mihi? Cereris quoque filia uirgo,
 Si patiemur, erit; nam spes affectat easdem.
 At tu pro socio, siqua est ea gratia, regno
 Iunge deam patruo.” Dixit Venus; ille pharetram
 Soluit et arbitrio matris de mille sagittis
 Unam seposuit, sed qua nec acutior ulla
 Nec minus incerta est nec quae magis audiat arcum;
 Oppositoque genu curuauit flexile cornum
 Inque cor hamata percussit harundine Ditem.
 Haud procul Hennaes lacus est a moenibus altae,
 Nomine Pergus, aquae; non illo plura Caystros
 Carmina cygnorum labentibus audit in undis.
 Silua coronat aquas cingens latus omne, suisque
 Frondibus ut uelo Phoebeos summouet ignes.
 Frigora dant rami, Tyrios humus umida flores;
 Perpetuum ver est. Quo dum Proserpina luco
 Ludit, et aut uiolas aut candida lilia carpit
 Dumque puellari studio calathosque sinumque
 Implet, et aequales certat superare legendo,
 Paene simul uisa est dilectaque raptaque Diti;
 Usque adeo est properatus amor. Dea territa maesto
 Et matrem et comites, sed matrem saepius, ore
 Clamat, et, ut summa uestem laniarat ab ora
 Collecti flores tunicis cecidere remissis;
 Tantaque simplicitas puerilibus affuit annis,
 Haec quoque uirgineum mouit iactura dolorem.
 Raptor agit currus, et nomine quemque uocando
 Exhortatur equos, quorum per colla iubasque
 Excutit obscura tinctas ferrugine habenas;
 Perque lacus altos et olentia sulphure fertur
 Stagna Palicorum, rupta feruentia terra,
 Et qua Bacchiadae, bimari gens orta Corintho,

divindades marinhas: por que o Tártaro resiste?
 Por que não amplias o império de tua mãe e o teu? Trata-se da parte
 terceira do mundo. E, todavia, no céu (tal é nossa tolerância!) somos
 desprezados. A força do deus Amor diminui junto com a minha.
 375 Não vês que Palas e a caçadora Diana renegam a mim?
 Também será virgem a filha de Ceres, se tolerarmos,
 pois ela acalenta a mesma esperança.
 Mas tu, em favor do reino que compartilhamos, se de algum modo
 tens tal estima, atrela a deusa ao tio⁹⁴”. Disse Vênus. Ele desatou
 380 a aljava, e conforme a vontade da mãe, separou, dentre mil flechas,
 uma, mas a mais pontiaguda, a mais certa
 e a que se afina melhor com arco do que nenhuma outra.
 E, contra o joelho, curvou a haste flexível e
 com a flecha adunca⁹⁵ trespassou o coração de Dite.⁹⁶
 385 Não longe dos muros de Hena⁹⁷ há um lago profundo de
 nome Pergo; Caístro⁹⁸ não ouve, nas suas águas correntes,
 mais cantos de cisnes do que ele.
 A floresta, envolvendo as águas por todos os lados, as coroa
 e com suas folhagens, como um véu, desvia os raios de Febo.
 390 Os ramos concedem o frescor, a úmida terra oferece tírias⁹⁹ flores;
 a primavera é eterna. Nesse bosque, enquanto Prosérpina¹⁰⁰ brinca
 e ora colhe violetas, ora lírios cândidos,
 e enquanto, com a paixão própria das jovens, enche as cestas
 e as pregas do vestido, esforçando-se em superar as outras na colheita,
 395 quase simultaneamente, ela é vista, desejada e raptada por Dite.
 Pois a tal ponto é precipitado o amor. A deusa, aterrorizada,
 grita com voz aflita por sua mãe e suas amigas, mas sobretudo pela mãe.
 E, como tinha rasgado a roupa desde a borda superior, as flores colhidas
 tombaram de suas túnicas frouxas.
 400 E tanta era a ingenuidade de seus anos pueris
 que tal revés também moveu na jovem a dor.
 O raptor impele os animais que puxam o coche e os exorta,
 chamando-os cada um pelo nome. Sobre os seus pescoços e crinas,
 ele bate as rédeas tingidas de uma ferrugem sombria.
 405 Rompe através de lagos profundos, pelos pântanos dos Palicos¹⁰¹,
 de cheiro sulfúrico, pelas águas ferventes da terra fendida
 e onde as Baquíadas¹⁰², povo nascido da bímare Corinto¹⁰³,

Inter inaequales posuerunt moenia portus.
 Est medium Cyanes et Pisaeae Arethusa
 Quod coit angustis inclusum cornibus aequor.
 Hic fuit, a cuius stagnum quoque nomine dictum est,
 Inter Sicelidas Cyane celeberrima nymphas.
 Gurgite quae medio summa tenus exstitit alio
 Agnoui que deam: “Nec longius ibitis;” inquit
 “Non potes inuitae Cereris gener esse; roganda,
 Non rapienda fuit. Quodsi componere magnis
 Parua mihi fas est, et me dilexit Anapis;
 Exorata tamen, nec, ut haec, exterrita nupsi.”
 Dixit et in partes diuersas brachia tendens
 Obstitit; haud ultra tenuit Saturnius iram,
 Terribilisque hortatus equos in gurgitis ima
 Contortum ualido sceptrum regale lacerto
 Condidit; icta uiam tellus in Tartara fecit
 Et pronos currus medio cratere recepit.
 At Cyane, raptamque deam contemptaque fontis
 Iura sui maerens, inconsolabile uulnus
 Mente gerit tacita lacrimisque absumitur omnis
 Et quarum fuerat magnum modo numen, in illas
 Extenuatur aquas. Molliri membra uideres,
 Ossa pati flexus, unguis posuisse rigorem;
 Primaque de tota tenuissima quaeque liquescunt,
 Caerulei crines digitique et crura pedesque;
 Nam breuis in gelidas membris exilibus undas
 Transitus est; post haec umeri tergusque latusque
 Pectoraque in tenues abeunt euanida riuos;
 Denique pro uiuo uitiatas sanguine uenas
 Lympha subit restatque nihil quod prendere possis.
 Interea puidae nequiquam filia matri
 Omnibus est terris, omni quaesita profundo.
 Illam non udis ueniens Aurora capillis
 Cessantem uidit, non Hesperus. Illa duabus
 Flammiferas pinus manibus succendit ab Aetna
 Perque pruinosas tulit inrequieta tenebras;
 Rursus ubi alma dies hebetarat sidera, natam

construíram seus muros entre portos desiguais.
 Há entre Cíane¹⁰⁴ e Aretusa¹⁰⁵ de Pisa uma baía que encerra o
 410 mar, confinado entre estreitas pontas.
 Ali vivia Cíane, a mais célebre dentre as sicilianas ninfas¹⁰⁶,
 da qual o lago também recebeu o nome.
 Do meio da corrente d’água, ela elevou-se até o extremo do seu
 ventre e reconheceu a deusa: “Não irás mais longe”, fala,
 415 “não podes, contra a vontade de Ceres, ser seu genro. Pedida
 ela devia ter sido, não roubada. E, se me é permitido comparar às
 grandes coisas uma humilde¹⁰⁷: também me amou Anápis¹⁰⁸;
 no entanto, casei-me tendo sido cortejada, e não como esta,
 aterrorizada¹⁰⁹”. Disse e, estendendo os braços em direções
 420 contrárias, opôs-se. Não mais conteve sua ira o satúrnio¹¹⁰ e,
 tendo exortado os terríveis cavalos, no fundo das águas ele
 enterrou seu cetro real, brandido por seu braço vigoroso¹¹¹.
 Ferida, a terra abriu caminho para o Tártaro
 e recebeu, no meio da cratera¹¹², o coche inclinado.
 425 Contudo Cíane, desolada¹¹³ tanto pelo rapto da deusa, quanto¹¹⁴
 pelo menosprezo da autoridade¹¹⁵ de sua fonte, irreparável¹¹⁶
 ferida leva no espírito emudecido¹¹⁷. É toda consumida em
 lágrimas e, àquelas águas de que fora há pouco a grande
 divindade, é reduzida. Poderias¹¹⁸ ver seus membros sendo
 430 amolecidos, seus ossos sofrendo inflexões, suas unhas tendo
 perdido a rigidez¹¹⁹. As primeiras de todas as partes a se
 dissolverem foram as mais tênues: os cérelos cabelos, e os dedos,
 e as pernas e os pés (pois é rápida a mudança de membros
 franzinos em gélidas ondas). Depois disso, seus ombros, e costas,
 435 e flanco, e peito esvaem-se, desfeitos em tênues regatos.
 Por fim, nas veias decompostas, ao vivo sangue água sucede,
 e nada mais resta que possas¹²⁰ reter.
 Enquanto isso, em vão a filha é buscada¹²¹ pela mãe temerosa,
 por todas as terras, por todo o alto mar.
 440 A esta, nem a Aurora, chegando com os cabelos úmidos, nem
 Héspero¹²² viram descansar. Com ambas as mãos¹²³, ela
 acendeu pinhos abrasados com o fogo do Etna
 e os carregou, incansável, pelas trevas glaciais.
 E, mais uma vez, quando o dia benfazejo obscurecia os astros,

Solis ab occasu solis quaerebat ad ortus.
 Fessa labore sitim conceperat oraque nulli
 Colluerant fontes, cum tectam stramine uidit
 Forte casam paruasque fores pulsauit; at inde
 Prodit anus diuamque uidet lymphamque roganti
 Dulce dedit, tosta quod texerat ante polenta.
 Dum bibit illa datum, duri puer oris et audax
 Constitit ante deam risitque auidamque uocauit.
 Offensa est neque adhuc epota parte loquentem
 Cum liquido mixta perfudit diua polenta.
 Combibit os maculas et, quae modo bracchia gessit,
 Crura gerit; cauda est mutatis addita membris;
 Inque breuem formam, ne sit uis magna nocendi,
 Contrahitur paruaque minor mensura lacerta est.
 Mirantem flentemque et tangere monstra parantem
 Fugit anum latebramque petit; aptumque colori
 Nomen habet, uariis stellatus corpora guttis.
 Quas dea per terras et quas errauerit undas,
 Dicere longa mora est; quaerenti defuit orbis.
 Sicaniam repetit; dumque omnia lustrat eundo,
 Venit et ad Cyanen. Ea ni mutata fuisset,
 Omnia narrasset; sed et os et lingua uolenti
 Dicere non aderant, nec qua loqueretur habebat.
 Signa tamen manifesta dedit notamque parenti
 Illo forte loco delapsam in gurgite sacro
 Persephones zonam summis ostendit in undis.
 Quam simul agnovit, tamquam tunc denique raptam
 Scisset, inornatos laniauit diua capillos
 Et repetita suis percussit pectora palmis.
 Nescit adhuc ubi sit; terras tamen increpat omnes
 Ingratasque uocat nec frugum munere dignas,
 Trinacriam ante alias, in qua uestigia damni
 Repperit. Ergo illic saeua uertentia glaebas
 Fregit aratra manu pariterque irata colonos
 Ruricolisque boues leto dedit aruaque iussit
 Fallere depositum uitiatamque semina fecit.
 Fertilitas terrae latum uulgata per orbem

445 do ocaso solar ao nascer do Sol¹²⁴, a prole ela buscava.
 Cansada da labuta, sentira sede, e nenhuma fonte umedecera
 sua boca. Quando, por acaso, viu um casebre coberto de palha
 e às pequenas portas bateu. Surge, então uma velha mulher
 que, ao ver a deusa pedindo água, ofereceu-lhe uma bebida
 450 doce¹²⁵, que antes havia misturado com farinha torrada¹²⁶.
 Enquanto ela bebe o que lhe foi oferecido, um menino, de feições
 grosseiras e atrevido, prostra-se diante da deusa. Riu-se dela e
 chamou-a de esganada. Ofendida, e ainda não tendo bebido uma
 parte¹²⁷, a deusa atingiu o tagarela com a farinha misturada ao
 líquido¹²⁸. Seu rosto encheu-se de manchas e, onde há pouco ele
 455 tinha braços, tem pernas. Um rabo foi acrescido aos seus membros
 transformados. E a uma pequena estatura, para que não tenha muito
 poder de fazer mal, ele foi encolhido; sua medida é menor do que a de
 um pequeno lagarto. Da velha, que admirava e chorava e tentava
 460 tocar o monstro, ele fugiu e buscou um esconderijo. Leva nome
 adequado à sua cor¹²⁹, o corpo estelado de várias pintas¹³⁰.
 Por quais terras e por quais mares errou a deusa, é moroso dizer.
 O globo não foi suficiente para a que buscava.
 Retornou a Sicânia. E, enquanto, ao caminhar, a tudo investiga,
 465 alcançou também Cíane. Ela, não tivesse sido transformada,
 tudo contaria, mas boca e língua não existiam para a que
 queria falar. Nem tinha meios para se exprimir.
 No entanto, deu sinais evidentes: mostrou, no cimo das águas,
 conhecida pela mãe e caída por acaso naquele lugar,
 470 em meio à lagoa sagrada, a fita¹³¹ de Perséfone¹³².
 Assim que reconheceu, como se só então percebesse que a filha
 fora roubada, a deusa arrancou os cabelos despenteados e bateu
 no peito repetidas vezes com as palmas de suas mãos.¹³³
 Não sabia ainda onde ela estava, mas acusa a todas as terras,
 475 chamando-as de ingratas e indignas do presente das colheitas.
 Acima das outras, ela acusa a Trinácia, na qual encontrou os
 vestígios da perda. Assim, ali, com mão impiedosa, espedaçou os
 arados que revolviam o solo e, enraivecida, do mesmo modo
 ofereceu à morte os lavradores e os bois rurícolas¹³⁴.
 480 Ordenou ainda aos campos que faltassem com seu depósito¹³⁵ e
 tornou podres as sementes. A fertilidade dessa terra, afamada por

Falsa iacet; primis segetes moriuntur in herbis
 Et modo sol nimius, nimius modo corripit imber,
 Sideraque uentique nocent auidaeque uolucres
 Semina iacta legunt; lolium tribulique fatigant
 Triticeas messes et inexpugnabile gramen.
 Tum caput Eleis Alpheias extulit undis
 Rorantesque comas a fronte remouit ad aures
 Atque ait: “O toto quaesitae uirginis orbe
 Et frugum genetrix, immensos siste labores,
 Neue tibi fidae uiolenta irascere terrae.
 Terra nihil meruit patuitque inuita rapinae.
 Nec sum pro patria supplex; huc hospita ueni;
 Pisa mihi patria est et ab Elide ducimus ortus;
 Sicaniam peregrina colo; sed gratior omni
 Haec mihi terra solo est; hos nunc Arethusa penates,
 Hanc habeo sedem; quam tu, mitissima, serua.
 Mota loco cur sim tantique per aequoris undas
 Aduerhar Ortygiam, ueniet narratibus hora
 Tempestiua meis, cum tu curaue leuata
 Et uultus melioris eris. Mihi peruia tellus
 Praebet iter subterque imas ablata cauernas
 Hic caput attollo desuetaque sidera cerno.
 Ergo dum Stygio sub terris gurgite labor,
 Visa tua est oculis illic Proserpina nostris;
 Illa quidem tristis neque adhuc interrita uultu,
 Sed regina tamen, sed opaci maxima mundi,
 Sed tamen inferni pollens matrona tyranni.”
 Mater ad auditas stupuit ceu saxea uoces
 Attonitaeque diu similis fuit; utque dolore
 Pulsa graui grauis est amentia, curribus auras
 Exit in aetherias. Ibi toto nubila uultu
 Ante Iovem passis stetit inuidiosa capillis:
 “Pro” que “meo ueni supplex tibi, Iuppiter,” inquit
 “Sanguine proque tuo. Si nulla est gratia matris,
 Nata patrem moueat; neu sit tibi cura, precamur,
 Vilior illius, quod nostro est edita partu.
 In quaesita diu tandem mihi nata reperta est,

todo o globo, jaz sem fundamento. Morrem as searas em seus
 primeiros germes, e, ora o sol em demasia, ora em demasia a chuva os
 ataca. Os astros e os ventos causam estragos; e os pássaros,
 485 insaciáveis, apanham as sementes lançadas ao chão. O joio, os
 cardos¹³⁶ e a relva inexpugnável atormentam as messes de trigo.
 Então Alféia¹³⁷ de eléias ondas¹³⁸ ergueu a cabeça, removeu
 do rosto para as orelhas os cabelos molhados que gotejavam,
 e disse: “Ó, mãe da virgem buscada por todo globo, e das
 490 searas, abandona tuas labutas desmedidas,
 e não te tornes violenta contra uma terra fiel a ti.
 A terra não mereceu nada, abriu-se ao roubo coagida.
 E nem suplico pela minha pátria, cheguei aqui como hóspede.
 Pisa minha pátria é, e ao Élide remonta nossa origem.
 495 A Sicânia habito como peregrina, mas me é mais agradável esta
 terra do que todo o solo. Eu, Aretusa, agora estes penates,
 esta morada possuo, a qual tu, ó gentilíssima, protege!
 Sobre o motivo por que me locomovi por águas de mar tão vasto,
 porque venho até Ortígia¹³⁹, chegará a hora oportuna para a
 500 minha narração¹⁴⁰, quando tu estiveres aliviada da preocupação
 e com melhor semblante. A mim, a terra aberta
 ofereceu passagem e, levada por debaixo de profundas fendas,
 aqui levanto a cabeça e distingo, desacostumada, os astros¹⁴¹.
 Assim, enquanto deslizo sob a terra, pelo fluxo do rio Estige,
 505 ali foi vista, pelos nossos próprios olhos, a tua Prosérpina.
 Ela, em verdade, estava triste e, até então, com o semblante não
 desprovido de terror¹⁴². Contudo, a rainha. Contudo, a mais
 importante do mundo sombrio. Contudo, a senhora imponente do
 tirano¹⁴³ do inferno.” Às palavras ouvidas, a mãe imobilizou-se,
 510 como se pedra¹⁴⁴, e por longo tempo parecia ter sido atingida por
 um raio. E como, causada por uma grave dor, grave é a loucura, em
 seu coche ela se lança pelos ares etéreos. Ali, com a face toda
 obnubilada, desganhados os cabelos, diante de Júpiter ela se prostra,
 ressentida: “Venho suplicar-te, Júpiter, não somente pelo meu”
 515 fala “como também pelo teu sangue. Se não há estima pela mãe,
 que a filha comova o pai. E, imploramos, que o fato de que nos¹⁴⁵
 foi nascida não torne o teu cuidado com ela menos precioso.
 Eis que minha filha, por tão longo tempo buscada, foi enfim

Si reperire uocas amittere certius, aut si
 Scire, ubi sit, reperire uocas. Quod rapta, feremus,
 Dummodo reddat eam; neque enim praedone marito
 Filia digna tua est, si iam mea filia non est.”
 Iuppiter excepit: “Commune est pignus onusque
 Nata mihi tecum; sed si modo nomina rebus
 Addere uera placet, non hoc iniuria factum,
 Verum amor est; neque erit nobis gener ille pudori,
 Tu modo, diua, uelis. Vt desint cetera, quantum est
 Esse Iouis fratrem! quid quod non cetera desunt
 Nec cedit nisi sorte mihi? Sed tanta cupido
 Si tibi discidii est, repetet Proserpina caelum,
 Lege tamen certa, si nullos contigit illic
 Ore cibos; nam sic Parcarum foedere cautum est.”
 Dixerat; at Cereri certum est educere natam;
 Non ita fata sinunt, quoniam ieiunia uirgo
 Soluerat et, cultis dum simplex errat in hortis,
 Puniceum curua decerpserat arbore pomum
 Sumptaque pallenti septem de cortice grana
 Presserat ore suo; solusque ex omnibus illud
 Ascalaphus uidit, quem quondam dicitur Orphne,
 Inter Auernales haud ignotissima nymphas,
 Ex Acheronte suo siluis peperisse sub atris;
 Vidit et indicio reditum crudelis ademit.
 Ingemuit regina Erebi testemque profanam
 Fecit auem sparsumque caput Phlegethontide lympha
 In rostrum et plumas et grandia lumina uertit.
 Ille sibi ablatus fuluis amicitur in alis
 Inque caput crescit longosque reflectitur unguis
 Vixque mouet natas per inertia bracchia pennas;
 Foedaque fit uolucris, uenturi nuntia luctus,
 Ignauus bubo, dirum mortalibus omen.
 Hic tamen indicio poenam linguaue uideri
 Commeruisse potest; uobis, Acheloides, unde
 Pluma pedesque auium, cum uirginis ora geratis?
 An quia, cum legeret uernos Proserpina flores,
 In comitum numero, doctae Sirenes, eratis?

encontrada: quer se consideras encontrar perdê-la com mais
 certeza; quer se saber onde está consideras encontrar. Que foi
 raptada, suportaremos, desde que ele a devolva, pois de um marido
 raptor uma tua filha não é digna, se, já sendo minha filha, não é.”
 Júpiter retrucou: “É um penhor e um dever em comum
 comigo¹⁴⁶ a tua filha. Mas, se acaso te agrada dar verdadeiro
 nome às coisas, não é este feito uma injúria, é
 verdadeiro amor. E nem é aquele genro motivo de vergonha para
 nós, deusa, se assim o consentires¹⁴⁷. Ainda que faltassem outras
 qualidades, quão grande é ser irmão de Júpiter!¹⁴⁸ Além do mais,
 não lhe faltam outras qualidades. E não foi, senão por sorte, que
 ele perdeu para mim?¹⁴⁹ No entanto, se tanto anseias pela separação,
 retornará Prosérpina à luz. Mas sob uma condição acordada: se, lá, não
 tiver tocado nenhum alimento com a boca; pois assim foi decidido no
 tratado com as Parcas”, dissera. Mas, Ceres estava resolvida a recuperar
 a filha. No entanto, assim não consente o destino, pois a virgem
 quebrara o jejum e, enquanto, singela, vagava pelos jardins
 cultivados, de uma árvore curvada colhera puníceo fruto. E,
 tendo tirado da pálida casca sete grãos,
 espremera-os contra a sua boca. Entre todos, somente o viu
 Ascálafo (a quem, diz-se, Orfne, não a mais obscura¹⁵⁰
 dentre as ninfas avernais¹⁵¹, outrora teria gerado
 do seu Aqueronte¹⁵², sob selvas tenebrosas).
 Viu e, com a sua delação, o cruel impediu-lhe o retorno.
 Lamuriou-se a rainha do Érebo e transformou a testemunha
 em ímpia ave. Molhando-lhe a cabeça com a água do
 Flegetonte¹⁵³, tornou-a em bico, e penas, e grandes olhos.
 Ele, privado de sua forma, é envolvido por fulvas asas,
 cresce-lhe a cabeça e curvam-se, longas, as unhas.
 Mal move as penas nascidas em seus braços inertes.
 Fez-se feia ave, mensageira do luto vindouro,
 ignava coruja, presságio funesto para os mortais.
 No entanto este, pela delação e pela língua, pode
 parecer ter merecido o castigo. E vós, ó Aquelóides¹⁵⁴, de onde
 trazeis as penas e os pés de aves, ainda que com o rosto virginal?¹⁵⁵
 Acaso porque, enquanto Prosérpina colhia primaveris flores,
 éreis, doutas sereias¹⁵⁶, parte da comitiva?

Quam postquam toto frustra quaesistis in orbe,
 Protinus ut uestram sentirent aequora curam,
 Posse super fluctus alarum insistere remis
 Optastis facilesque deos habuistis et artus
 Vidistis uestros subitis flauescere pennis.
 Ne tamen ille canor mulcendas natus ad aures
 Tantaque dos oris linguae deperderet usum,
 Virginei uultus et uox humana remansit.
 At medius fratrisque sui maestaeque sororis
 Iuppiter ex aequo uolentem diuidit annum;
 Nunc dea, regnorum numen commune duorum,
 Cum matre est totidem, totidem cum coniuge menses.
 Vertitur extemplo facies et mentis et oris;
 Nam modo quae poterat Diti quoque maesta uideri,
 Laeta deae frons est, ut sol, qui tectus aquosis
 Nubibus ante fuit, uictis e nubibus exit.
 Exigit alma Ceres, nata secura recepta,
 Quae tibi causa fugae, cur sis, Arethusa, sacer fons.
 Conticuere undae, quarum dea sustulit alto
 Fonte caput uiridesque manu siccata capillos
 Fluminis Elei ueteres narrauit amores.
 “Pars ego nympharum quae sunt in Achaide” dixit
 “Vna fui; nec me studiosius altera saltus
 Legit nec posuit studiosius altera casses.
 Sed quamuis formae numquam mihi fama petita est,
 Quamuis fortis eram, formosae nomen habebam.
 Nec mea me facies nimium laudata iuuabat;
 Quaque aliae gaudere solent, ego rustica dote
 Corporis erubui crimenque placere putauit.
 Lassa reuertebat, memini, Stymphalide silua;
 Aestus erat magnumque labor geminauerat aestum.
 Inuenio sine uertice aquas, sine murmure euntes,
 Perspicuas ad humum, per quas numerabilis alte
 Calculus omnis erat, quas tu uix ire putares.
 Cana salicta dabant nutritaque populus unda
 Sponte sua natas ripis decliuibus umbras.
 Accessi primumque pedis uestigia tinxit,

Depois de a terdes buscado em vão por todo o globo,
 ao ponto de os mares sentirem a vossa aflição, imediatamente
 rogastes aos deuses favoráveis poder sobrevoar as vagas
 com remos alados¹⁵⁷, e o obtivestes.
 560 Nos vossos membros, vistes flavescer improvisadas asas.
 E, contudo, para que aquele canto, destinado a deleitar os
 ouvidos, e tamanho dom vocal não se desperdiçassem,
 o virgíneo vulto e a voz humana permaneceram.
 Mas, em meio a seu irmão e a sua irmã aflita,
 565 Júpiter dividiu em partes iguais o ano volvente.
 Agora a deusa, divindade comum aos dois reinos,
 tantos meses passa com a mãe, quantos passa com o marido.
 Transforma-se de pronto o aspecto do seu espírito e do seu semblante,
 pois a frente da deusa (quando, há pouco, até para Dite podia
 570 parecer aflita) contente fica. Tal qual o Sol, que antes encoberto
 por nuvens aquosas, deixa as nuvens vencidas.
 Pergunta a benfezeja Ceres, tranqüila pela filha recuperada:
 ‘Qual a causa da tua fuga, por que és, Aretusa, uma fonte sagrada?’.
 Emudeceram-se as ondas, cuja divindade a cabeça ergue do fundo
 575 das águas e, tendo secado com a mão os verdes cabelos,
 narrou os antigos amores do rio do Élide.
 “Eu era uma das ninfas que ficam na Acaia” disse
 “e nenhuma outra havia que com mais empenho percorresse
 os bosques, nem outra que com mais empenho preparasse armadilhas.
 Mas, ainda que eu nunca tenha desejado fama pela beleza,
 ainda que eu fosse corajosa, nomeavam-me bela.
 E nem me agradavam minhas feições, aclamadas em demasia,
 com que as outras costumam se alegrar. Eu, rústica, com o dote
 do corpo me enrubescia e julgava um crime comprazer-me.
 585 Cansada eu retornava, me lembro, da estinfália¹⁵⁸ floresta.
 Fazia calor, e o grande esforço tornara o calor ainda maior.
 Encontro águas fluindo sem uma saliência, sem barulho,
 transparentes até o chão: através delas, poder-se-ia enumerar, no
 fundo, todas as pedras que havia, águas que nem julgarias¹⁵⁹
 590 estarem se movendo. Salgueiros prateados e um choupo, nutridos
 pelas águas, davam espontaneamente às beiras inclinadas
 sombras naturais. Aproximei primeiro a planta do pé; afundei,

Poplite deinde tenuis; neque eo contenta, recingor
 Molliaque impono salici uelamina curuae
 Nudaque mergor aquis. Quas dum ferioque trahoque 595
 Mille modis labens excussaue brachia iacto,
 Nescio quod medio sensí sub gurgite murmur
 Territaque insisto propiori margine fontis.
 “Quo properas, Arethusa?” suis Alpheus ab undis
 “Quo properas?” iterum rauco mihi dixerat ore. 600
 Sicut eram, fugio sine uestibus; altera uestes
 Ripa meas habuit; tanto magis instat et ardet
 Et, quia nuda fui, sum uisa paratior illi.
 Sic ego currebam, sic me ferus ille premebat
 Vt fugere accipitrem penna trepidante columbae, 605
 Vt solet accipiter trepidas urgere columbas.
 Vsque sub Orchomenon Psophidaque Cyllenenque
 Maenaiosque sinus gelidumque Erymanthon et Elim
 Currere sustinui, nec me uelocior ille;
 Sed tolerare diu cursus ego, uiribus impar 610
 Non poteram; longi patiens erat ille laboris.
 Per tamen et campos, per opertos arbore montes,
 Saxa quoque et rupes et, qua uia nulla, cucurri.
 Sol erat a tergo; uidi praecedere longam
 Ante pedes umbram, nisi si timor illa uidebat; 615
 Sed certe sonitusque pedum terrebat et ingens
 Crinalis uittas afflabat anhelitus oris.
 Fessa labore fugae: “fer opem, deprendimur,” inquam
 “Armigerae, Diana, tuae, cui saepe dedisti
 Ferre tuos arcus inclusaue tela pharetra.” 620
 Mota dea est spissisque ferens e nubibus unam
 Me super iniecit. Lustrat caligine tectam
 Amnis et ignarus circum caua nubila quaerit
 Bisque locum, quo me dea texerat, inscius ambit
 Et bis: “Io Arethusa, io Arethusa!” uocavit.
 Quid mihi tunc animi miserae fuit? anne quod agnae est,
 Siqua lupos audit circum stabula alta frementes,
 Aut lepori, qui uepre latens hostilia cernit
 Ora canum nullosque audet dare corpore motus?

em seguida, até o joelho. E não contente com isso, dispo-me,
 penduro a vestimenta delicada num ramo curvo
 e nua mergulho nas águas. E, enquanto as firo e arrasto,
 deslizando de mil maneiras, batendo os braços rijos,
 escutei, em meio às águas, um barulho que desconhecia
 e, aterrorizada, busco a margem mais próxima do rio.
 “Para onde te apressas, Aretusa?” diz Alfeu vindo de suas ondas,
 “para onde te apressas?” dissera-me uma segunda vez com a voz 600
 rouca. Assim como estava, fujo sem as vestes. A outra beira
 minhas vestes reteve. Tanto mais ele insiste e deseja
 e, porque eu estava nua, pareci mais acessível para ele.
 Assim eu corria, assim ele, feroz, me perseguia,
 tal qual costumam fugir do açor, com a asa agitada, as pombas,
 tal qual costuma o açor atormentar as pombas agitadas.
 Até Orcômeno¹⁶⁰, e Psófis¹⁶¹, e Cilene¹⁶²,
 e os vales de Mênalos¹⁶³, e o gélido Erimanto¹⁶⁴, e Élide¹⁶⁵
 agüentei correr. E não era ele mais rápido do que eu,
 610 mas eu não poderia tolerar por muito tempo a corrida, sendo
 desigual na força. E ele tinha resistência para um longo esforço.
 No entanto, também por campos, por montanhas encobertas de
 árvores, por pedras e despenhadeiro, e por onde caminho não
 havia, corri. O Sol estava às minhas costas. Vi uma grande
 615 sombra ir à frente dos meus pés, a não ser que o meu temor é que
 a tenha visto. Mas, certamente me aterrorizava o som dos seus pés,
 e o imenso arquejo de sua boca soprava as fitas do meu cabelo.
 Exausta pelo esforço da fuga: “Traz ajuda, seremos pegas,” digo
 “ó Diana, em prol da tua escudeira, a quem várias vezes concedeste
 620 carregar teus arcos e as tuas flechas encerradas na aljava”.
 A deusa se comoveu e, tomando das espessas nuvens uma,
 arremessou-a sobre mim. Escondida pelo nevoeiro, o rio vasculha
 à minha procura e, ignorante, procura ao redor da nuvem côncava.
 Ainda por duas vezes circunda, sem o saber, o lugar onde a deusa
 625 me encerrara e por duas vezes: “Ai, Aretusa, ai, Aretusa!” chamou.
 Que miserável sensação tive, então? Talvez aquela do cordeiro,
 se de algum modo ouve os lobos frementes rondando o alto do
 estábulo, ou a da lebre que, escondida no espinheiro, avista as
 bocas hostis dos cães e não ousa fazer um movimento com o corpo?

Non tamen abscedit; neque enim uestigia cernit
 Longius ulla pedum; seruat nubemque locumque.
 Occupat obsessos sudor mihi frigidus artus
 Caeruleaeque cadunt toto de corpore guttae;
 Quaque pedem moui, manat locus eque capillis
 Ros cadit et citius, quam nunc tibi facta renarro,
 In latices mutor. Sed enim cognoscit amatas
 Amnis aquas positoque uiri, quod sumpserat, ore,
 Vertitur in proprias ut se mihi misceat, undas.
 Delia rupit humum caecisque ego mersa cauernis
 Aduhor Ortygiam, quae me, cognomine diuae
 Grata mihi, superas eduxit prima sub auras.”
 Hac Arethusa tenus. Geminos dea fertilis anguis
 Curribus admouit frenisque coercuit ora
 Et medium caeli terraeque per aera uecta est
 Atque leuem currum Tritonida misit in urbem
 Triptolemo partimque rudi data semina iussit
 Spargere humo, partim post tempora longa recultae.
 Iam super Europen sublimis et Asida terram
 Vectus erat iuuenis; Scythicas aduertitur oras.
 Rex ibi Lyncus erat; regis subit ille penates.
 Qua ueniat, causamque uiae nomenque rogatus
 Et patriam: “Patria est clarae mihi” dixit “Athenae,
 Triptolemus nomen. Veni nec puppe per undas,
 Nec pede per terras; patuit mihi peruius aether.
 Dona fero Cereris, latos quae sparsa per agros
 Frugiferas messes alimentaque mitia reddant.”
 Barbarus inuidit tantique ut muneris auctor
 Ipse sit, hospitio recipit somnoque grauatum
 Aggreditur ferro; conantem figere pectus
 Lynca Ceres fecit rursusque per aera iussit
 Mopsopium iuuenem sacros agitare iugales.”
 Finierat doctos e nobis maxima cantus;
 At nymphae uicisse deas Helicon colentes
 Concordi dixere sono. Conuicia uictae
 Cum iacerent: “quoniam” dixit “certamine uobis
 Supplicium meruisse parum est maledictaque culpae

630 No entanto, ele não se afasta, pois não avista qualquer
 vestígio de pés mais à frente. Ele observa a nuvem e o lugar.
 Apodera-se dos meus membros paralisados um gélido suor,
 e caem de todo o corpo cerúleas gotas.
 Por onde movi o pé, o lugar se encharca, dos meus cabelos
 orvalho despenca e, ainda mais rápido do que agora te reconto os
 635 fatos, em águas¹⁶⁶ sou transformada. No entanto, porque
 reconhece as águas amadas, o rio abandona o rosto de homem
 que assumira, converte-se em suas próprias ondas para se
 misturar a mim. Délia¹⁶⁷ rompe a terra, e eu, mergulhada em cegas
 640 cavernas, alcanço¹⁶⁸ Ortúgia, que foi a primeira a me elevar sob os ares
 celestes, cara a mim, pois leva o mesmo nome da minha deusa”.¹⁶⁹
 Até aqui foi Aretusa. A deusa da fertilidade atrelou as duas
 serpentes a seu coche¹⁷⁰, e enganchou os freios em suas bocas.
 E foi transportada pelos ares entre o céu e a terra.
 645 Então, dirigiu o coche ligeiro à tritônida cidade¹⁷¹
 e ordenou a Triptôlemo¹⁷² que espalhasse as sementes que lhe
 dera, parte em solo virgem, parte em terras recultivadas depois de
 longo tempo. Logo, sobre os altos ares da terra da Europa e da
 Ásia, o jovem foi transportado. Ele volta-se para a região dos
 650 Cítios¹⁷³, de onde era o rei Linco, e entra em seus penates.
 Interrogado sobre de onde viera, e a causa da viagem, e o nome e
 a pátria: “minha pátria é a distinta”, disse, “Atenas,
 meu nome é Triptôlemo. Não vim nem de navio pelas ondas,
 nem a pé pelas terras. Os ares abriram-me caminho.
 655 Trago dádivas de Ceres, para que, espalhadas pelos vastos
 campos, férteis messes e doces alimentos devolvam.”
 O bárbaro o invejou, ao ponto que quis ser ele próprio o autor de tão
 grande presente: deu-lhe hospedagem e, quando este estava entregue ao
 sono, avançou contra ele com uma espada, tentando atingir-lhe o peito:
 660 nisso, em lince Ceres transformou o agressor e ordenou ao jovem
 mopsópio¹⁷⁴ que mais uma vez guiasse os sagrados animais.”
 Terminara seu douto canto a maior de todas nós.¹⁷⁵
 E as ninfas declararam vencedoras, em som unânime,
 as deusas habitantes do Hélicon. Visto que as vencidas
 665 retrucassem com uma gritaria¹⁷⁶, “porque” ela disse “vos foi
 pouco ter merecido um castigo pela contenda, e porque ainda à

Additis et non est patientia libera nobis,
Ibimus in poenas et, qua uocat ira, sequemur.”
Rident Emathides spernuntque minacia verba;
Conantesque loqui et magno clamore proteruas
Intentare manus, pennas exire per unguis
Aspexere suos, operiri bracchia plumis
Alteraque alterius rigido concrescere rostro
Ora uidet uolucresque nouas accedere silvis.
Dumque uolunt plangi, per bracchia mota leuatae
Aere pendebant, nemorum conuicia, picae.
Nunc quoque in alitibus facundia prisca remansit
Rauaque garrulitas studiumque immane loquendi.”

falta juntais injúrias, e porque nossa paciência não é infindável,
punir-vos-emos e seguiremos até onde nos levar a ira.”
Riem-se as emácides¹⁷⁷ e desdenham as palavras ameaçadoras.
670 Tentando falar e, com grande algazarra, tentando
nos atingir com as mãos petulantes, viram penas surgirem
de suas unhas, os braços cobrirem-se de plumas,
e cada uma vê rijo bico se formar no rosto das outras
e vê novas aves se somarem à floresta.
675 E, enquanto tentavam se debater¹⁷⁸, penderam no ar, erguidas
pelos braços em movimento, eram a gritaria das matas, as pegas.
Ainda agora permanece¹⁷⁹ nas aladas a antiga loquacidade,
o rouco parolar e a paixão imensa pelo falar.”

¹ O texto latino que adotamos grafa *v* em lugar de *u* em *exspiravit* (v. 106) e em *viae* (v. 651) (Lafaye, 1999, p. 128; p. 146).

¹ A primeira palavra do livro V (*dumque*) nos remete imediatamente ao antecedente (IV, 604-803), em que a heróica história de Perseu foi narrada. Após ter salvado Andrômeda de seu destino fatal, casa-se com ela, e o livro termina com o herói contando alguns de seus feitos para os convidados da festa de casamento. Hill (1997, p. 141), nos comentários a sua tradução, observa que essa construção é um indicador de que as divisões entre os livros nas *Metamorfoses* são muito artificiais. Cf., como mencionamos no estudo introdutório, que Conte (1999, pp. 351-2), por sua vez, analisa essa “artificialidade” como um recurso estilístico, um dos muitos usados por Ovídio para dinamizar o curso das narrativas e manter a tensão presente entre elas, instigando o interesse do leitor.

² *Danaei heros* (v. 1): Isto é, Perseu, filho de Danae e Júpiter. A história dos pais será interessante observar. Danae foi uma das conquistas amorosas do deus que, transformado em chuva de ouro, penetrou na torre onde ela se encontrava presa e a seduziu. O epíteto serve de *antecipatio* para a menção que ocorrerá na seqüência (*falsum uersus in aurum Iuppiter*, v. 11). Ovídio refere-se ao episódio de Danae no livro IV das *Metamorfoses*, vv. 610-1. Aportuguesamos o epíteto, como no dicionário Saraiva, dada a elevada ocorrência desse tipo de adjetivação ao longo dessa narrativa.

³ O verbo latino é *commemoratur* (v. 2), que de acordo com o sentido 2 do *Oxford Latin Dictionary* significa “lembrar”, “rememorar algo ao narrá-lo”. Note-se a ênfase na narrativa e na respectiva memória dos seus narradores, peça fundamental na construção deste livro.

⁴ *Cephenum* (v. 1): Isto é, “de etíopes”, também conhecidos como cefenos por serem governados pelo rei Cefeu. Note-se mais uma *antecipatio* nesse trecho ovidiano, dessa vez prenúncio da própria personagem que aparecerá versos adiante.

⁵ *Repentinis conuiuia uersa tumultus* (v. 5): O próprio cenário onde se passa a história também sofre a sua metamorfose, cf. discussão no Capítulo I. A tradução francesa de G. Lafaye privilegia a sucessão e não a transformação do banquete em guerra (“au banquet a succédé tout à coup un tumulte”, p. 125), e, além disso, perde o poliptoto, isto é, a repetição do mesmo termo em diferentes casos (*uersa*, v. 5 e *uersus*, v. 11), figura recorrente no livro V. Sobre a importância da repetição como recurso poético em Ovídio cf. J. Wills, *Repetition in Latin poetry, figures of allusion*, 1996.

⁶ *Possis* (v. 6): Há duas possibilidades para se entender o verbo empregado em latim na segunda pessoa do singular sem a explicitação do pronome *tu*. A primeira identifica como seu sujeito o próprio leitor. A segunda, sem perder a referência ao *tu*, considera, no entanto, a construção como indeterminação do sujeito. Cf. discussão no Capítulo I e Capítulo III. O uso desse recurso se multiplica nas *Metamorfoses*. Cf. *videres*, *Met.*, IV, 559; VI, 269; IX 209; XV, 527; para construções semelhantes: *posses*, V, 437; *putares*, V, 589; *aspiceres*, VII, 578. Cf. Bömer (1976, p. 338) e Hill (1997, p. 141).

⁷ *Assimilare freto possis, quod saeva quietum/ Ventorum rabies motis exasperat undis* (vv. 6-7): O verbo latino é *exasperat* (v. 7), isto é, torna irregular o que antes era plano, agita. No entanto, o *OLD* também apresenta, no sentido 6, “exasperar, irritar”, relacionando-o aos seres animados, o que funcionaria aqui como uma personificação do

mar (*freto quietum*, v. 6), irritado, aborrecido pela fúria dos ventos. O símile aparece em Homero, *Il.* III, 144; II, 349 e ss.; em Virgílio, *En.* VII, 586 e ss.; XI, 296 e ss. Bömer (p. 234) aponta Virgílio, *En.* III, 285 como modelo para o uso de *exasperat* no trecho em questão. Sobre o caráter épico imprimido à passagem pelo uso desse símile, cf. Hill (1997, p. 141) e Bömer (p. 232). Optamos pela tradução por “eriça” uma vez que o adjetivo “exasperada” coube como tradução para o adjetivo *rabies*.

⁸ *Fraxineam quatiens aeratae cuspidis hastam* (v. 9): Note-se a peculiar construção do verso no original. Simulando o percurso da arma, o adjetivo *fraxineam* (de freixo) é separado do substantivo *hastam* (“lança”), que só aparece no final do verso. Aponta-se esse tipo de arma como característica dos heróis homéricos de ambos os lados do conflito (cf. *Il.*, VI, 449; XIX, 388), sendo referida ainda na obra de Ênio (*Ann.* 405) e Virgílio (*En.* X, 762), cf. Bömer (p. 234), Hill (p. 142). A referência a essa arma e a construção preciosa do verso imprimem à passagem, ao nosso ver, um grave tom épico.

⁹ *Praeceptae coniugis* (v. 10): Andrômeda estava prometida ao tio, Fineu. Bömer (p. 234) associa a situação à *Eneida* (Virg., *Aen.*, IX, 138).

¹⁰ *Pennae* (v. 11): Referência às sandálias aladas de Perseu, uma das armas que utilizou para vencer a Górgona. Cf. a história nas *Met.*, IV, 604; V, 249.

¹¹ *Nec falsum uersus in aurum/ Iuppiter* (vv. 11-12): Cf. nota 2.

¹² *Cepheus* (v. 12): Cefeu, rei da Etiópia, pai de Andrômeda e irmão de Fineu. Cf. *Met.*, IV, 669, verso em que o nome do pai de Andrômeda aparece pela primeira vez.

¹³ *Nereidum* (v. 17): As Nereidas são ninfas marítimas, divindades consideradas de segundo grau, filhas de Nereu e de Dóris e netas de Oceano, cf. Grimal (2000, p. 327). Ovídio nos conta que Cassíope, mãe de Andrômeda, por ter rivalizado com tais divindades obteve grave punição de Júpiter: o sacrifício de sua filha. Cf. *Met.*, IV, 50, 670-671.

¹⁴ *Ammon* (v. 17): Deus egípcio identificado a Júpiter como *Iuppiter Ammon* (Cf. *OLD*). Note-se que o adjetivo (*corniger*, v. 17) atribuído ao deus neste verso nos remete a uma outra conquista de Júpiter que, transformado em touro, se acasala com Io, por sua vez, metamorfoseada em vaca (cf. *Met.* I, 583 e ss.). Além disso, o antropônimo também serve como *antecipatio* para elementos do canto das piérides, o qual só será narrado nos versos 325-8 deste livro. Exemplos das referências ovidianas ao próprio texto das *Metamorfoses*.

¹⁵ Vv. 13-29: Diversos aspectos do discurso de Cefeu o caracterizam como hábil em retórica, desde o início com enumeração de perguntas anafóricas, até o final em impactante oposição (cf. Bömer, p. 235). Hill (p. 142) aponta sua astúcia ao tentar convencer o irmão de que estava completamente equivocado na sua reivindicação, por exemplo, ao utilizar quase as mesmas palavras com que Fineu acusa o rival (*praeceptae; eripiet* vv. 10, 12) para descrever a sua própria ação (*rapta est; eripies* vv. 19, 25).

¹⁶ *Praemiaque eripies? Quae si tibi magna uidentur* (v. 25): No original latino o pronome relativo *quae* se refere a *praemia* (plural de *praemium*) e não a Andrômeda. Um indicativo de que a pretendente está sendo referida como despojo, desempenhando o papel de objeto, quer da cobiça do tio, quer do direito de Perseu. Tentamos manter na tradução, repetindo a palavra “prêmio”, essa particularidade.

¹⁷ *Sed et hunc et Persea uultu/ Alterno spectans, petat hunc, ignorat, an illum* (vv. 30-1): Efeito dramático derivado do uso de tempos verbais do presente (*infectum*) em *spectans, petat, ignorat*, que “congelam” a ação mediante

a dúvida do personagem. Reparemos como, mais tarde, Perseu vai ter o mesmo tipo de hesitação em relação ao inimigo, mas a decisão para ele será mais arriscada, e explícita com o *topos* do animal hesitante (vv. 164 e ss.).

¹⁸ *Altaria* (v. 36): A palavra latina usada por Ovídio nesse verso é bem específica, ela designa a parte do altar em que eram colocadas as oferendas em homenagem aos deuses, ao passo em que *ara* (v. 37) designa o altar em si. Cf. *OLD*, p. 106, 158. Essa diferença não foi mantida em nossa tradução.

¹⁹ *Rhoeti* (v. 38): Um dos companheiros de Fineu. De acordo com Bömer (p. 239) trata-se de um nome fantasioso, que aparece novamente na batalha dos centauros, no livro XII, 271. De acordo com o *OLD*, é nome de muitas personagens mitológicas incluindo guerreiros, um gigante e um centauro. Vários outros nomes de guerreiros dessa passagem também aparecerão nessa mesma batalha. Cf. Hill (p. 143) e Chamonard (1953, p. 400).

²⁰ *Bellica Pallas* (v. 46): Isto é Palas Atena, filha dos deuses Júpiter e Métis, irmã de Perseu. Cf. *Met*, II, 552-752.

²¹ *Limnaee* (v. 48): Tem-se em Ovídio o primeiro registro da representação poética e mitológica do rio Ganges. O nome da ninfa diverge nas diferentes versões posteriores do mito. Sobre elas, cf. Bömer, p. 242.

²² *Assyrius* (v. 60): Relativo ao antigo reino da Assíria (na Mesopotâmia, no atual Oriente Médio).

²³ *Acrisioniades* (v. 70): Referente a Perseu, neto de Acrísio, cf. IV, 607. Em latim, a palavra é um *hapax legomenon*, isto é, tem aqui seu único registro. Em Virgílio, *En.*, VII, 410, tem-se o adjetivo *acrisioneus*. Cf., ainda, com referência a Danae, Homero, *Il.*, XIV, 310.

²⁴ *Syenites* (v. 74): Relativo a Siena, cidade do Egito superior (atual Assuã).

²⁵ *Genitus Metione* (v. 74): Metíon é um herói ático, cuja genealogia apresenta diversas variantes. Em nenhuma delas, no entanto, figura a paternidade de Forbante. Cf. Grimal, 2000, p. 309.

²⁶ *Actoriden* (v. 79): Descendente de Actor, rei de Feras, na Tessália, região da Grécia à margem do mar Egeu. Cf. Grimal, verbete *Actor*; para o adjetivo, cf. *OLD*, verbete *Actorides*.

²⁷ *Rutilum uomit ille cruorem/ et resupinus* (vv. 83-4): Cf. imagem similar mais adiante, a saber, em passagem referente ao gigante Tifeu na narrativa do rapto de Prosérpina, v. 351.

²⁸ *Semiramio (...) sanguine* (v. 85): Relativo a Semíramis, famosa rainha da Babilônia, filha da deusa síria Dérseto, a quem se atribui a construção dos jardins suspensos da babilônia. Cf. *OLD*; Grimal, p. 414.

²⁹ *Caucasium* (v. 86): Relativo a Cáucaso, cordilheira da Europa oriental.

³⁰ *Sperchioniden* (v. 86): Descendente do deus do *Spercheus*, rio da Tessália que deságua no *sinus Maliacus* (em grego *Maliakos Kolpos*), o golfo Malíaco, no sul da região. Cf. *OLD*.

³¹ *Exstructos morientum... aceruos* (v. 88): Note-se a hipálage na construção do original (lit. “montes acumulados de mortos”, e não “montes de mortos acumulados”). A figura, no nosso entender, imprime maior plasticidade à descrição da cena.

³² *Prothoenora percutit Hypseus,/ Hypsea Lyncides* (vv. 98-9): para uma análise mais detalhada da construção latina desses versos, cf. discussão no Capítulo I.

³³ *Lyncides* (v. 99): Outro epíteto de Perseu, trineto de Linceu.

³⁴ *Loquendo* (v. 101): É interessante observar, ao longo do livro, como Ovídio enfatiza o ato de “falar”, de “narrar”, o qual, nesse trecho, chega a desempenhar um papel bélico.

³⁵ *Inuictus* (v. 108): As edições que consultamos apresentam divergência acerca da palavra. Hill adota *inuicti*, relacionando, assim, o adjetivo aos dois irmãos. Nós acompanhamos a edição de Lafaye (1999).

³⁶ *Stygiis* (115): Relativo ao *Styx*, rio do mundo dos mortos, diz-se do mundo subterrâneo de forma geral. Cf. *OLD*.

³⁷ *Cinyphius* (v. 124): Relativo ao rio *Cinyps*, que pertence a essa região, por extensão africano, libanês. Cf. *OLD*.

³⁸ *Marmaridae* (v. 125): Diz-se de, proveniente ou habitante da Marmárica, região da Líbia, na África.

³⁹ *Nasamoniaci* (v. 129): Povo que vivia em região próxima da antiga Cirenaica, no Norte da África.

⁴⁰ *Letifer ille locus* (v. 133): Sobre o uso de *ille* para indicar notoriedade do referente (traduzimos por “notoriamente”), cf. Ernout et Thomas, *Sintaxe latine*, parágrafo 213.

⁴¹ *Bactrius* (v. 135): Relativo a Bactria ou Bactriana, região da Ásia central, ao Norte do atual Afeganistão.

⁴² *Abantiades* (v. 138): Mais um epíteto de Perseu, bisneto de Abas.

⁴³ *Mendesius* (v. 144): Relativo a Mendes, antiga cidade localizada no delta do rio Nilo (Egito).

⁴⁴ *Caeso genitore infamis Agyrtes* (v. 148): É interessante notar como alguns guerreiros do lado de Fineu são descritos pelo vate. Epítetos como tais servem para corroborar, retoricamente, apresentando como nobre e justa a causa do nosso herói em detrimento da outra, injusta e criminosa.

⁴⁵ *Vlulatuque atria complent* (v. 153): Note-se que o poeta, ao descrever a lamentação dos parentes de Perseu, usa a mesma imagem com que inicia sua narrativa (cf. v. 3, *atria complentur*). Desse modo, também o átrio, outrora preenchido pela multidão belicosa (*fremida regalia turba*, v. 2) sofre a sua transformação, preenchendo-se agora com os lamentos dos seus familiares (*ululatuque*).

⁴⁶ *Bellona* (v. 155): Deusa da guerra. Em Ovídio ela aparece também nos *Fastos*, IV, 201. Sobre o tom épico impresso à passagem dado a menção à deusa, referida também por Virgílio (*Aen.*, VII, 319), cf. Bömer (p. 262).

⁴⁷ *Penates* (v. 155): Divindades representantes dos ancestrais mortos, também identificadas com os deuses protetores dos lares em Roma. São mencionados, por exemplo, em Plauto (*Merc.*, 834 e ss.), Cícero (*de nat. D.*, II, 68) e Virgílio (*Aen.*, III, 12; II, 325; XI, 211). Cf. Hill (1997, p. 147).

⁴⁸ *Chaonius* (v. 163): Relativo a Caônia, região do antigo Epiro, hoje Janina na Albânia.

⁴⁹ *Nabataeus* (v. 163): Relativo a Nabatéia, parte da Arábia.

⁵⁰ *Cyllenide... harpe* (v. 176): Tal qual as sandálias aladas, o alfanje cilenide fora um presente do deus Mercúrio, filho de Júpiter e Maia. Algumas tradições trazem a deusa Maia também como uma ninfa do monte Cilene, daí a adjetivação “cilenide”. Cf. Grimal (2000, p. 289).

⁵¹ *Credas* (v. 194): Sobre o uso da segunda pessoa do singular causando indeterminação do sujeito, sem, no entanto, perder a menção ao leitor, cf. nota 5.

⁵² *Nomina longa mora est.../ Dicere* (vv. 207-8): A preterição aqui é um tanto paradoxal, pois que Ovídio, a essa altura, já elencou muitos nomes. Sobre esse recurso, cf. Hill, *ad loc*.

⁵³ *Tua monstra* (v. 216): O termo *monstrum* em latim possui, entre outros sentidos, o de “acontecimento maravilhoso, não natural”. Cf. *OLD*. Mas se pode pensar que, aqui, Ovídio utiliza o plural poético, denotando o monstro, isto é, a Medusa.

⁵⁴ *Tempore nostra* (v. 220): Entendemos de maneira diferente essa passagem com relação a alguns dos tradutores consultados. Fineu, tio de Andrômeda, tinha prioridade sobre a pretendente pelo laço sanguíneo e não somente pela anterioridade de seu comprometimento, ponto de vista este que se expressa na tradução de Lafaye (1999, p. 132): “tes droits étaient fondés sur tes services, les miens sur **le temps**.” Igualmente na de Hill (1997, p. 19): “in point of merit yours was the better case, in point of **time**, mine.” E Castilho (1959, p. 148): “Teu mérito, deu força à causa tua; **mais antigo** porém meu jus nascera”. Seguimos a interpretação de Chamonard (1953, p. 231): “le service rendu plaïdait en faveur de ta cause, **la priorité** en faveur de la mienne”.

⁵⁵ *Phorcynida* (v. 230): A górgona Medusa e suas duas irmãs eram filhas de duas divindades marítimas, Ceto e Fórcis, daí o epíteto “Forcíde”. Cf. Grimal (2000, p. 187)

⁵⁶ *Inmeriti parentis* (v. 237): Isto é, Acrísio, assim referido porque foi responsável pelo desterro da filha Danae, grávida de Perseu, dada a previsão de um oráculo de que seria assassinado por seu neto. Cf. *Met.*, V, 607-14.

⁵⁷ *Proetum* (v. 238): Preto, irmão gêmeo de Acrísio, e, portanto, tio-avô de Perseu. A associação da punição do tio-avô a Perseu só aparece aqui. Cf. Hill (1997, p. 149).

⁵⁸ *Seriphi* (v. 242): “Serifos” ou “Serifo” é uma ilha grega situada no mar Egeu. Localiza-se entre as Cícladas ocidentais, ao sul de Citnos e a noroeste de Sifnos. De acordo com a tradição, era a terra natal de Perseu. Cf. Grimal, p. 371.

⁵⁹ Vv. 242-45: Ovídio não apresenta nas *Metamorfoses* o motivo da discórdia entre Perseu e Polidectes, desviando-se assim da tradição literária que o tem como mandante da morte da Medusa. Cf. Hill (1997, p. 149). No caso do livro V, ao que nos parece, a história de Perseu acaba quando o último homem, dentre os elencados, que lhe tinha desafeto ou desprezo, é morto pelo herói, fechando-se assim o seu ciclo de vitórias. Cf. discussão no Capítulo 1.

⁶⁰ *Tritonia* (v. 250): “Tritônia”, relativo ou pertencente ao lago *Tritonis*, um dos epítetos de Palas Atena. Cf. *OLD*.

⁶¹ *Cythno* (v. 252): “Citnos” ou “Citno”, uma ilha das Cícladas, de acordo com o *OLD*, na época do Império, um lugar comum de exílio.

⁶² *Gyaro* (v. 252): outra ilha das Cícladas.

⁶³ *Est affata* (v. 255): Verbo *dicendi* arcaico e poético.

⁶⁴ *Vidi ipsum materno sanguine nasci* (v. 259): “A ele próprio vi nascer do sangue materno”: Isto é, a Pégaso, nascido do sangue da cabeça decepada da Medusa. Cf. *Met.*, IV.

⁶⁵ *Sīluārūm lūcōs cīr/cūm spīcīt/ āntī/quārūm* (v. 265): Hill (1997, p. 151) e Bömer (p. 288) apontam o quinto pé espondeico, conferindo lentidão à descrição. Cf. nossa discussão no segundo Capítulo.

⁶⁶ *Innumeris distinctas floribus herbas* (v. 266): Observar a disposição dos adjetivos e substantivos nesse verso (abAB). Esse tipo de disposição, com o substantivo separado do adjetivo que o qualifica, tem um efeito enfático e é muito utilizada por Ovídio na descrição de seus *loci amoeni*.

⁶⁷ *Virtus* (v. 269): Alguns estudiosos estranham a palavra *uirtus* se referir aqui a façanhas de uma divindade feminina (e não a sua castidade, por exemplo), cf. Bömer, p. 290. O estudioso aponta, embora não interprete, como paralelo a passagem *paula maiora canamus* (Virg. *Éclogas*, IV, 1).

⁶⁸ *Simus, habemus* (v. 272): A construção que subordina *simus* (presente do subjuntivo) a *habemus* (presente do indicativo), diferindo da esperada para expressar hipótese irreal no presente em latim (imperfecto do subjuntivo), aparece em outras passagens das *Metamorfoses* (III, 131; IV, 400), cf. Bömer, p. 291.

⁶⁹ *Aquilonibus... Austro* (v. 285): Respectivamente o vento do Norte e o vento do Sul.

⁷⁰ *Fusca repurgato fugiebant nubila caelo* (v. 286): Note-se aqui um *uersus aureus* (abAB), com o verbo no meio.

⁷¹ *Picae* (v. 299): De acordo com o dicionário Saraiva, trata-se de ave européia, da família dos corvídeos, de coloração preta, tendendo ao verde no dorso, flancos e abdômen brancos e asas azuis. Cf. também *OLD*.

⁷² *Lucinam* (v. 304): *Lucina* era, entre os romanos, a deusa que trazia as crianças ao mundo, normalmente identificada com Juno ou Diana. Cf. *OLD*.

⁷³ *Hyantea Aganippe* (v. 312): o monte Aganipe no território dos hiantes (antigo nome para os habitantes da Beócia).

⁷⁴ *Factaque de uiuo pressere sedilia saxo* (v. 317): mais um verso áureo.

⁷⁵ *Huc* (v. 325): “Ali” refere-se às terras egípcias.

⁷⁶ *Mentitis... figuris* (v. 326): Sobre as “falsas formas”, cf. Hill *ad. loc.*

⁷⁷ *Ammon* (v. 328): Notar que, já na primeira parte da narrativa, temos a referência a esse epíteto do deus, o que corrobora a coesão interna do livro que vimos observando. Cf. nota 14.

⁷⁸ *Delius* (v. 329): Isto é, Apolo.

⁷⁹ *Proles Semeleia* (v. 329): Isto é, Baco.

⁸⁰ *Saturnia* (v. 330): Isto é, Juno, filha de Saturno.

⁸¹ *Cyllenius* (v. 331): Isto é, Mercúrio, filho de Cilene.

⁸² *Aonides* (v. 333): Relativo a Beócia ou ainda às musas (cf. *OLD*, *Aonis*, sentido 2).

⁸³ *Atque haec percussis subiungit carmina neruis* (v. 340): Anunciando o canto da musa, tem-se um *uersus aureus* que apresenta ritmo espondeíaco. Sobre a apreensão de um tom elevado como efeito de tais recursos, cf. Capítulo II.

⁸⁴ *Prima... Prima... Prima* (vv. 341-3): Normalmente o termo *prima* seria traduzido ou pelo advérbio “primeiramente”, ou pela locução adverbial “pela primeira vez”, correspondendo, respectivamente, aos sentidos 3 e 4 do *OLD*, a saber: primeira na ordem do tempo; primeira pessoa que faz ou experiencia algo. Optamos por traduzir por “foi a primeira que” para que a anáfora do original pudesse ser, em parte, mantida também em português; estratégia similar também foi adotada por Ted Hughes no livro *Tales from Ovid*: “Ceres was the first/ to split open...”.

⁸⁵ *Vasta... insula... Trinacris* (vv. 346-7): Isto é, a Sicília, assim denominada devido aos seus três promontórios.

⁸⁶ *Peloro* (v. 351): Promontório que forma o Nordeste da Sicília. Cf. *OLD*.

⁸⁷ *Ausonio* (v. 351): Relativo a região da Ausônia, por extensão, a Itália. Cf. *OLD*.

⁸⁸ *Pachyne* (v. 351): Promontório que forma o Sudeste da Sicília. Note-se a invocação do lugar personificado pelo narrador. Cf. *OLD*.

⁸⁹ *Lilybaeo* (v. 351): Outro promontório, desta vez, a Oeste da Sicília. Cf. *OLD*.

⁹⁰ *Aetna* (v. 352): O monte Etna, situado na Sicília, Itália. Sobre o efeito persuasivo do uso dessa referência geográfica no canto de Calíope, cf. Capítulos II e III.

⁹¹ *Tyrannus* (v. 359): O termo “tirano”, em português, apresenta normalmente conotação pejorativa, em referência a um governante autoritário, e mesmo cruel. Já em latim, *tyrannus*, segundo o *OLD*, denota, de modo geral, “monarca, soberano” (sentido 1), e é esse o significado a que ali se remetem excertos da poesia augústea (inclusive Ovídio, *Met.*, I, 276, sobre Netuno). No entanto, nossa consideração leva em conta sobretudo o segundo item do verbete do *OLD*, que aponta o sentido de “governante absoluto, que governa sem respeito às leis, usualmente alguém que obtém poder sem direito legal (em oposição a um rei hereditário)”, cf. Pl. *Curc.*, 285; Cic. *Ver.*, 4, 123; *Fam.*, 9, 18, 1 (na carta Cícero comenta sobre o tirano Dionísio, de Siracusa). Cf. ainda *Met.*, II, 261; I, 218. Observar ainda que no v. 356, Plutão é referido também por *rex*.

⁹² *Erycina* (v. 363): Trata-se da Vênus adorada no monte Erice, na Sicília, daí o epíteto “Ericina”. Sobre o efeito de mais essa referência geográfica como motivo para ação de Hades, cf. discussão no Capítulo III, e nota acima ao verso 352.

⁹³ *Cui triplicis cessit fortuna nouissima regni* (v. 368): Referências aos outros dois reinos nas *Metamorfoses* se encontram em *Met.* IV, 533; VIII, 595 e ss.. Sobre Plutão como herdeiro do terceiro reino, cf. Homero, *Il.* XV, 187 e ss.

⁹⁴ *Patruo* (v. 379): Plutão, irmão de Júpiter, tio de Prosérpina. É interessante observarmos a similaridade dessa situação com aquela da primeira parte do livro V: Fineu, pretendente de Andrômeda, também era seu tio, segundo a versão ovidiana. Para outras versões, cf. Bömer e Grimal, *ad loc.*

⁹⁵ Vv. 366-84: Ovídio utiliza nessa passagem três palavras diferentes para “flecha”: *tela* (v. 366), *sagittis* (v. 380), *harundine* (v. 384), mais um exemplo de *uarietas* em sua poesia.

⁹⁶ *Ditem* (v. 384): Plutão, deus do Inferno, irmão de Júpiter, também é reconhecido como *Dis Pater* pelos romanos, daí a abreviatura *Dis*, *Ditem*. Cf. Grimal, *op. cit.*

⁹⁷ *Hennaeis* (v. 385): Cidade da Sicília, atual “Castrogiovane”.

⁹⁸ *Caystros* (v. 386): Rio da Lídia, região oeste da atual Turquia, famoso por seus cisnes (*OLD*), hoje Karasu. Cf. Virg., *Geog.*, I, 384. Ov., *Met.*, II, 253. A referência geográfica aqui tem efeito intertextual: algumas versões do mito de Prosérpina apresentam tal rio como o lugar onde se passa a ação. Cf. Hinds, pp. 77-8.

⁹⁹ *Tyrios... flores* (v. 390): Isto é, proveniente de Tiro, outra denominação de Cartago, cidade da costa fenícia, famosa por seu corante purpúreo (Ov., *Met.*, IV, 222; XV, 288; *Fast.*, V, 605). A tradução simplesmente por “púrpuras” (conotação poética desde Catulo, poema 61, 172) acabaria por apagar uma provável referência ao local onde Júpiter raptou Europa, conhecida como “a moça tíria”. Cf. *Met.*, I.

¹⁰⁰ *Proserpina* (v. 391): Filha de Ceres e Júpiter. Para outras versões do mito, cf. Grimal, *ad loc.*

¹⁰¹ *Palicorum* (v. 406): Os “Palicos” são os dois filhos de Júpiter e Talia, adorados na cidade de Palica, na Sicília (Virg., *Aen.*, IX, 585; Ov., *Pont.*, II, 10, 25).

¹⁰² *Bacchiadae* (v. 407): Família predominante em Corinto na era dos Titãs (Plin., *Nat.*, 35, 152).

¹⁰³ *Corintho* (v. 407): Região da Grécia. No *OLD* indica-se que *bimaris* é epíteto da cidade e do istmo de Corinto: *bimaris Corinthi moenia*, Hor. *Carm.*, I, 7, 2; em Ovídio: *Ep.*, 12, 27; *Met.*, VI, 419.

¹⁰⁴ Vv. 409-37: Conta-se aqui a história da ninfa Cíane, nome comum tanto a uma fonte quanto a um rio situados ao sul de Siracusa. Este desemboca no rio Anápis, o qual vai dar no grande porto de Siracusa. A história não se encontra no *Hino Homérico a Demeter*, mas a criação do lago Cíane aparece relacionada ao rapto de Prosérpina já em Diodoro Siculo (5, 4, 1-2), cf. Hill, pp. 157-58. Embora também mencione a história nas *Verrinas* (*Ver.*, II, 4, 48, 107), Cícero não cita o nome da fonte. Dessa forma, Ovídio é o primeiro autor latino que faz referência expressa ao mito de Cíane, do qual o poeta trata ainda em: *Fast.*, IV, 469 e *Pont.*, II, 10, 26. Para uma comparação entre as respectivas passagens dos *Fastos* e *Metamorfoses*, cf. Hinds (1987, p. 82 e ss). Para detalhes quanto à geografia do local, e outras referências antigas ao mito de Cíane, cf. Bömer, p. 332 e Grimal, p. 85.

¹⁰⁵ *Arethusae* (v. 409): Ninfa do Peloponeso. Cf. Grimal, p. 41.

¹⁰⁶ *Sicelidas* (v. 412): O termo *Sicelis* é raro: em Ovídio, aparece apenas neste verso; em Virgílio, apenas em *Buc.*, 4, 1. Para outras referências, cf. Bömer, p. 335.

¹⁰⁷ *Quodsi componere magis/ parua mihi fas est* (vv. 416-17): Cf. discussão sobre essa passagem no Capítulo III.

¹⁰⁸ *Anapis* (v. 417): Aqui Ovídio nomeia o rio como *Anapis*, mas *Anapus* é a forma registrada em *Fast.*, IV, 469 e em *Pont.*, II, 10, 26. No entender de Bömer (p. 336), Ovídio é um dos poucos autores antigos que teria narrado a história de amor que se segue. Bömer (p. 335) explica que o Anápis jorra do monte Casale, com quase mil metros de altura, situando-se a aproximadamente 40 km a oeste de Siracusa, território em que Cíane naquele desemboca.

¹⁰⁹ *Exorata... nec... exterrita* (v. 418): Notável é a contraposição, evidenciada pela cesura triemímera e pentemímera, entre os verbos *orare* e *terrere*, e ainda enfatizada pela repetição do prefixo *ex-*, obtendo uma aliteração em *EK(s): EXorata ...nEC EXterrita* (nas palavras de Hill, p. 426, “a striking sound”). Ressaltemos que esse recurso não foi recuperado por nenhuma tradução consultada.

¹¹⁰ *Saturnius* (v. 420): Isto é, Plutão, filho de Saturno. O epíteto é mais usado em referência a seu irmão, Júpiter, cf. *Met.*, I, 163; VIII, 703, cf. Hill, p. 158.

¹¹¹ *Contortum ualido sceptrum regale lacerto* (v. 422): Observe-se a disposição dos adjetivos e substantivos (aBbA). Sobre *ualido... lacerto*: não é raro se empregar o adjetivo *ualidus* (“forte”, “poderoso”, “vigoroso”) na caracterização de *lacertus*, “braço”, cf. *Met.*, IX, 223; XII, 368.

¹¹² *Cratere* (v. 424): Bömer (p. 337) e Hill (p. 158) discutem sobre o tom helenizante do uso ovidiano da palavra *crater*, em grego “vaso para se misturar algo”, e, por extensão, “buraco”, para o qual Lucrécio (6, 701-2) apontava *fauces*, ou *ora* como termo latino equivalente. Hill questiona a opinião de Bömer, para quem, à época de Ovídio, o vocábulo já estaria incorporado á coloquialidade da língua latina. De qualquer forma, o termo aqui é importante para o nosso estudo por duas razões: a primeira no que diz respeito ao uso de expressões gregas no tratamento de alguns mitos (re)elaborados por Ovídio; a segunda, mais importante, no que diz respeito ao eco que se faz nessa obra, a todo momento, entre as histórias e seus elementos ecoantes, recuperados incessantemente. Isso porque, nos explica o mesmo Hill, *crater* era a palavra utilizada pelos gregos para denominar o topo do Etna, que, como já vimos (v. 352), desempenha neste livro um papel fundamental no desenrolar da ação, conforme discutimos nos Capítulos II e III. Ainda que a associação seja sutil, acreditamos que um leitor erudito e atento a tais nuances do texto ovidiano não a deixaria passar.

¹¹³ *Contempta* (v. 425): Aqui, como em verso acima do mesmo livro (cf. v. 374), temos o *topos* da divindade ressentida (*numen laesum*). Para mais exemplos na poesia latina, cf. Bömer, p. 337.

¹¹⁴ *Raptamque deam contemptaque* (v. 425): Notar a construção com *que... que* no verso original; o sintagma “*raptamque deam*” aparece destacado pela cesura triemímera e heptemímera.

¹¹⁵ *Iura* (v. 426): Aqui equivalente a status, dignidade (*status, dignitas*), segundo Bömer, p. 337. O *OLD* apresenta, no item 13, o sentido de “autoridade”.

¹¹⁶ *Inconsolabile* (v. 426): Primeiro registro do termo em língua latina (Bömer, p. 337), provável cunhagem de Ovídio (Hill, p. 158).

¹¹⁷ *At Cyane.../ inconsolabile uulnus/ mente gerit tacita* (vv. 425-27): Apesar de, por razões métricas, o adjetivo *tacita* estar sendo usado no ablativo, em sua tradução, Lafaye (1999, p. 139) associa-o ao substantivo *Cyane*: “**Cyané, n’élève plus la voix**, mais elle garde en son âme une blessure ingérissable”. Assim também o faz Castilho (p. 155): “Mas Cíane, chorando amargamente... curte **em silêncio** dolorosa f’rida”. Em outras traduções, fica claro que o original se refere a *tacita... mente*: cf. Miller (1916, p. 269): “But Cyane... nursed an incurable wound in her **silent heart**”. Hill (p. 27) opta por adverbializar o termo, mantendo-o, ainda, próximo a “mind”: “But Cyane... sustained an inconsolable wound **silently** in her mind”. Dentre as referências antigas apontadas por Bömer (p. 338), destaca-se a passagem, posterior a Ovídio, em Lucano, IX, 564: *ille deo plenus, tacita quem mente gerebat* (“aquele, repleto do deus que trazia na **mente tácita**”).

¹¹⁸ *Videres* (v. 429): Cf. nota ao verso 6.

¹¹⁹ *Molliri... pati... posuisse* (vv. 429-30): Sobre o uso do aspecto verbal na descrição dessa metamorfose, cf. Capítulo III.

¹²⁰ *Quod prendere possis* (v. 437): Ou, “que se possa reter”. Cf. nota ao verso 6.

¹²¹ *Quaesita* (v. 439): Termos derivados do verbo *quaerere* (“buscar”, “procurar”) são associados várias vezes à busca de Prosérpina nesse livro das *Metamorfozes*: vv. 445, 463, 489, 518, 556. Nos *Fastos*, esse verbo também aparece associado à mesma busca: *Fast.*, IV, 460, 525. Cf. Bömer, p. 346.

¹²² *Hesperus* (v. 441): Estrela vespertina. Tem-se aqui o nome grego para o astro denominado em latim *Vesper* (*OLD*).

¹²³ *Illa duabus/ flammiferas pinus manibus succendit ab Aetna* (vv. 441-42): Aqui uma sutil ambigüidade no texto latino gera divergência entre as traduções do verso: há quem associe *duabus* a *pinus* (Miller, p. 269, Castilho, p. 156); outros, a *manibus* (Lafaye, p. 139, Hill, p. 27). Entendemos, como Lafaye, *duabus... manibus* como ablativo de meio (“elle a allumé des sés deux mains aux feux de l’Etna des torches de pin”), ao passo que Hill o entende como um dativo de interesse: “she lit from Etna flame-bearing pines for her two hands”. Bömer não discute a ambigüidade, mas uma passagem dos *Fastos* por ele mencionada (p. 340) aponta duas tochas de pinho: *acendit geminas pro lampade pinus* (*Fast.*, IV, 493).

¹²⁴ *Solis ab occasu solis quaerebat ad ortus* (v. 445): “Do ocaso solar ao nascer do Sol”, isto é, desde o ocidente (*occidens*, “que se põe”), “onde o sol se põe”, ou seja, desde o oeste, até o oriente (de *oriens*, “que nasce”), “onde o sol nasce”, ou seja, até o leste. Dessa forma, a expressão serve para indicar tanto o tempo decorrido, quando o espaço percorrido por Ceres. Cf. Hill (1997, p. 159).

¹²⁵ *Dulce* (v. 450): Espécie de licor ou vinho. O termo, substantivado com esse sentido, aparece em Ovídio apenas aqui, cf. Bömer, p. 343.

¹²⁶ *Polenta* (v. 450): Essa farinha torrada ao forno era uma comida tipicamente popular, segundo o Saraiva. Na poesia da era augústea, o termo tem aqui seu único registro, cf. Bömer, p. 343.

¹²⁷ *Neque adhuc epota parte* (v. 453): Visando à clareza, evitamos manter na tradução o ablativo absoluto do original “ainda não bebida uma parte”.

¹²⁸ *Cum liquido mixta perfudit... polenta* (v. 454): Mais propriamente, “com o líquido misturado à farinha” (que equivaleria, em latim a *Cum liquidum mixta perfudit... polenta*. Ao traduzir, mantivemos a inversão (apontada por Bömer, p. 344), a qual, em nosso entender, destaca a farinha (*polenta*), elemento que, a seguir, vai se mostrar responsável pelo efeito mais visível na pele do menino metamorfoseado.

¹²⁹ *Aptum coloris/ nomen habet* (vv. 460-61): A passagem transmitida é incerta. Seguimos aqui a edição de Lafaye, adotada também por Bömer (cf. discussão, p. 345). As edições de Hill e a empregada por Miller adotam a opção: *Aptum pudoris/ nomen habet*. As traduções vão no mesmo sentido: “a name fit to **disgrace**”, i.e., “um nome apropriado para sua **desgraça**” (Hill, pp. 27, 160); Miller (p. 271): “a name suited to his **ofence**”.

¹³⁰ *Variis stellatus corpora guttis* (v. 461): Alusão ao termo *stellio* (termo que o *OLD* apresenta como derivado etimologicamente de *stella*, “estrela”), que designa em latim um tipo de lagarto mosqueado. Ainda segundo o *OLD*, além de lagarto (“a kind of lizard, gecko”), metaforicamente, *stellio* qualificava pessoas traiçoeiras (“a treacherous or deceitful person”). Daí, *stellionatus*, uma transação traiçoeira (cf. *OLD*) e, em português, “estelionato”, “estelionatário”. Cf. artigo de K. S. Myers (1992) para uma discussão mais aprofundada sobre essa etimologia cunhada por Ovídio.

¹³¹ *Zonam* (v. 470): cf. *Met.*, II, v. 131. O motivo da fita não é registrado na narração do mito nos *Fastos*, cf. Bömer, p. 347.

¹³² *Signa tamen manifesta dedit notamque parenti/ Illo forte loco delapsam in gurgite sacro/ Persephones zonam summis ostendit in undis* (vv. 468- 70): Observe-se como o poeta obtém um efeito de suspense, ao adiar o aparecimento do substantivo “fita” (*zonam*, v. 270), apresentando-o apenas dois versos após o primeiro qualificativo a ele referente, “conhecida” (*notam*, v. 268), ao qual se refere outro adjetivo no verso subsequente “caída” (*delapsam*, v. 269), para se resolver apenas no terceiro verso, que finaliza a frase. A nuance poética da disposição das palavras, no lugar de uma mais prosaica (*zonam notam delapsam*) é sucintamente apontada por Bömer (p. 347).

¹³³ *ET rePeTiTa suis PercussiT PecTora Palmis* (v. 473): Notável aliteração em *P* e *T*, sugerindo o efeito sonoro do gesto da personagem.

¹³⁴ *Ruricolasque boues* (v. 479): Isto é, “bois empregados no cultivo do solo”. O termo *ruricola* (composto de *rus*, “campo” e do sufixo *-cola*, relativo a cultivo) provavelmente causava estranhamento ao público ovidiano, pois não se registra antes de seus poemas. Cf. Bömer, p. 349. Sobre o termo relacionado a “bois” em Ovídio, cf. ainda *Fast.*, I, 384; *Pont.*, I, 8, 54.

¹³⁵ *Aruaque iussit/ fallere depositum* (vv. 479-80): Enquanto o termo *fallere*, aplicado a “campos”, tem conotação poética (cf. Bömer, p. 349), *fallere depositum* é uma expressão técnica, jurídica, “faltar com o depósito”, entenda-se: faltar com a entrega do bem combinado, esperado.

¹³⁶ *Tribulique* (v. 485): *Tribulus* ou *tribolus*, uma espécie de cardo, planta espinhosa (cf. Plin. *Nat.*, 18, 153), tida como praga da lavoura. Uma erva tóxica que medra no meio do trigo (cf. Virg. *Georg.*, I, 153; III, 385) tal qual o joio (*lolium*, sobre o qual, cf. *Fast.*, I, 691). Cf. ainda, referências em Bömer, p. 350.

¹³⁷ *Alpheias* (v. 487): Isto é, Aretusa. O adjetivo (que remete a Alfeu, deus do rio de mesmo nome) não é um patronímico, mas sim uma alusão à paixão de Alfeu por ela (Bömer, p. 352), cuja história será contada ainda neste livro (Cf. vv. 572-641). Tem-se, portanto, um recurso de *antecipatio*, semelhante a outros já empregados anteriormente.

¹³⁸ *Eleis* (v. 487): “eléias” ou “eleides” (cf. Saraiva), referente a Élide, cidade grega situada no Nordeste do Peloponeso. Na poesia da época de Augusto, normalmente o adjetivo se refere à cidade de Olímpia, lá situada, ou a jogos ali realizados. Aqui e no verso 576 temos as únicas passagens em que se associa Aretusa ao termo, cf. Bömer, p. 352.

¹³⁹ *Ortygiam* (v. 499): Uma ilha na entrada do porto de Siracusa. Cf. *OLD*, sentido 2.

¹⁴⁰ *Veniet narratibus hora* (vv. 499-500): Dentre os poetas da época de Augusto, o termo *narratus* aparece apenas em Ovídio, e somente aqui (Bömer, p. 354). Sobre o efeito de suspense desse verso, cf. Capítulo III.

¹⁴¹ *Desuetaque* (v. 503): “Desacostumada” (cf. verbete no *OLD*, sentido 1) pode fazer referência a Aretusa, como traduzimos; mas o texto permite também uma referência aos astros “não familiares”, “insólitos” (cf. *OLD*, sentido 2).

¹⁴² *Neque adhuc interrita uultu* (v. 507): Ou seja, “com a expressão aterrorizada”. Preferimos manter a litote ovidiana, visto ser a única vez em que o termo *interritus*, raro em Ovídio, é usado com essa figura de linguagem (cf. Bömer, p. 355).

¹⁴³ *Inferni ...tyranni* (v. 508): Cf. nota 92.

¹⁴⁴ *Mater ad auditas stupuit ceu saxea uoces* (v. 509): A separação no verso do substantivo e do adjetivo que o qualifica insinua a confusão instaurada no espírito da mãe de Perséfone. Bömer (p. 355) lembra outras ocorrências do *topos* da comparação com uma pedra (*ceu saxea*), para se expressar pavor (por exemplo, *Met.*, III, 419; IV, 675). Aqui, pode também nos remeter à primeira parte da narração do livro V, o que, no nosso entender, confere ainda mais coesão à passagem.

¹⁴⁵ *Precamur.../ ...nostro...partu* (vv. 516-17): Como deixa claro o verbo antecipado, usado na primeira pessoa do plural majestática, Ceres se refere a seu parto. O uso de pronomes possessivos nessa passagem merece nossa consideração. Na fala de Ceres o uso de *noster* tem ainda efeito persuasivo específico, lembrando a Júpiter o fato de que a filha era também sua (cf. *proque meo ueni supplex tibi ... sanguine proque tuo*, vv. 524-15).

¹⁴⁶ *Commune est pignus onusque* (v. 523): O termo *pignus*, literalmente “penhor”, “garantia”, costuma ser usado com referência a filhos (cf. *OLD*, sentido 4, e *Met.*, III, 124). No entanto, a junção de *pignus* com *onus* (“fardo”, “responsabilidade”) é rara na poesia ovidiana. Bömer (p. 358) lembra uma associação semelhante apenas em *Trist.*, 6, 120 e ss.. Observemos algumas traduções da passagem: “le **gage commune** de notre tendresse, et nous en avons tous deux la charge” (Lafaye, p. 143); “our **common pledge** and care” (Miller, p. 275); “our **common pledge** and **concern**” (Hill, p. 31); “**mútua proteção** devemos-lhe ambos” (Castilho, p. 159).

¹⁴⁷ *Tu modo diua, uelis* (v. 527): “Contanto que assim o queiras”. Cf. Bömer (p. 359, e ainda p. 291). Também os tradutores consultados interpretaram aqui uma oração subordinada condicional, com *modo* (“se apenas”, “contanto que”) em lugar de *si modo*.

¹⁴⁸ *Neque erit nobis gener ille pudori,/ Tu modo, diua, uelis. Vt desint cetera, quantum est/ Esse Iovis fratrem!* (v. 526-28): No *Hino Homérico a Demeter* (363-4) é Plutão quem pronuncia um discurso equivalente a esse. Cf. Hill (1997, p. 161), Hinds (1999, pp. 72-3).

¹⁴⁹ *Nec cedit nisi sorte mihi?* (v. 529): Com *sorte* (“por sorte”) Júpiter se refere ao episódio do sorteio dos lotes (entre ele, Netuno e Plutão), mencionado anteriormente no verso 368, cf. nota respectiva, bem como referências na *Iliada*, XV, 187-92; Hill, p. 156.

¹⁵⁰ *Inter Auernales haud ignotissima nymphas* (v. 540): Hill (p. 162) comenta uma brincadeira de Ovídio com o nome da ninfa *Orphne* (“escuridão”, em grego; segundo Bömer, p. 363, “a escuridão da noite ou do mundo debaixo da terra”), a qual é, em verdade, conhecida apenas por essa passagem.

¹⁵¹ *Auernales* (v. 540): Isto é, do rio Averno, situado entre Cumas e Nápolis, considerado, ao menos desde o período helenístico, a entrada para as regiões infernais (cf. Bömer, p. 363).

¹⁵² *Acheronte* (v. 451): Um dos rios das regiões infernais. Cf. *OLD*.

¹⁵³ *Phlegethontide* (v. 544): Um outro rio dos infernos. Cf. *OLD*.

¹⁵⁴ *Acheloides* (v. 552): Isto é, filhas de Aquelo, rio da Etólia. Cf. Grimal e *OLD*.

¹⁵⁵ Vv. 552-3: *Cum* acompanhado de subjuntivo funciona aqui como conjunção concessiva, Cf. Bömer (p. 369). Tal nuance é mantida nas traduções consultadas (Lafaye, Miller, Hill).

¹⁵⁶ *Sirenes* (v. 555): Nos registros escritos, a menção a sereias (seres meio-mulher, meio-ave), remonta a Homero (*Od.* XII, 39 e ss.; 158 e ss.). Sua associação com as outrora companheiras de Prosérpina remonta a Apolodoro (IV, 893 e ss.), mas é apenas a partir de Ovídio que a transformação se teria dado por vontade própria das moças. Para outras versões da origem do mito das sereias, cf. Bömer, p. 368; Grimal, verbete *Sirenes*, p. 421.

¹⁵⁷ *Alarum... remis* (v. 558): Ovídio utiliza aqui o símile que equipara asas a remos. A imagem é presente na história de Dédalo e Ícaro (*Met.*, VIII, 228; *Ar. Am.*, II, 45), bem como na poesia latina anterior, Lucr., VI, 743; Virg., *Aen.*, I, 301 (referente a Mercúrio), VI, 19 (sobre Dédalo). Cf. Bömer, p. 370.

¹⁵⁸ *Stymphalide* (v. 585): Pertencente a Estinfalo (*Stymphalus*), território no nordeste da Arcádia abrangendo uma cidade, rio e montanha homônimos. Cf. *OLD*.

¹⁵⁹ *Putares* (v. 589): Cf. nota ao verso 6.

¹⁶⁰ *Orchomenon* (v. 607): Cidade da Arcádia (*OLD*, sentido b).

¹⁶¹ *Psophida* (v. 607): Outra cidade na Arcádia, ao sul do monte Erimanto (*OLD*).

¹⁶² *Cyllenen* (v. 607): Montanha da Arcádia (*OLD*).

¹⁶³ *Maenalios* (v. 608): Relativo aos Mênalos, cadeia de montanha na Arcádia (*OLD*).

¹⁶⁴ *Erymanthon* (v. 608): Cadeia de montanhas no noroeste da Arcádia (*OLD*).

¹⁶⁵ *Elim* (v. 608): “Élide” ou “Élis”, cidade do Peloponeso.

¹⁶⁶ *Latices* (v. 636): Não conseguimos reproduzir a *uarietas* no emprego de substantivos que designam “água” no livro V. Aqui, o narrador emprega um termo predominantemente poético (cf. Bömer, p. 384).

¹⁶⁷ *Delia* (v. 639): Isto é, Diana, a deusa de Delos. Cf. *OLD*.

¹⁶⁸ *Aduehor Ortygiam* (v. 640): As palavras remetem ao verso 499 (*Aduehar Ortygiam*), onde Aretusa diz que contará a sua história mais adiante. Mais do que uma mera repetição do verbo *aduehor* e do objeto *Ortygiam* nas mesmas posições, temos uma ligação bem marcada entre os trechos, o que contribui, na nossa opinião, para a coesão interna entre as histórias narradas no livro.

¹⁶⁹ *Cognomine diuae* (v. 640): A deusa Ortígia é Diana. Cf. *Ov., Met.*, I, v. 694 e também *OLD*, sentido 1.

¹⁷⁰ *Anguis/ curribus* (v. 642-43): O carro de Ceres é puxado por serpentes, cf. *Met.*, V, 511; VII, 218 e ss, 795. Cf. ainda *Fastos*, IV, 497 (Bömer, p. 386).

¹⁷¹ *Tritonida... urbem* (v. 645): Isto é, a cidade de Atenas, a ser referida mais adiante (v. 652).

¹⁷² *Triptolemo* (v. 646): Herói de Elêusis, caro, como se percebe, à deusa Ceres. Cf. *OLD*.

¹⁷³ *Scythicas* (v. 649): Relativo aos cítios, uma das raças nômades que habitavam o norte e nordeste do mar Negro. Cf. verbete *scythes* no *OLD*.

¹⁷⁴ *Mopsopio* (v. 661): Isto é, de Mopsopo, antigo rei de Atenas, por extensão, ateniense. Cf. *Tibulo*, I, 7, 54.

¹⁷⁵ *Finierat doctos e nobis maxima cantus* (v. 662): O adjetivo *doctos*, “doutos”, “cultivados”, aqui aplicado aos versos da musa Calíope, lembra a qualificação *doctas...sorores*, V, 255 (cf. Hill, 1997, pp. 165; 151). Bömer (p. 390) contesta a correção de *doctos* por *dictos* no texto latino, proposta por outros estudiosos. Isso porque toma o adjetivo *doctus* como palavra-chave de uma “composição em círculo” ou *Ringkomposition* (procedimento recorrente nas *Metamorfoses*). Aqui, o recurso da *Ringkomposition* assinala os versos que precedem o início e apontam o desfecho do canto de Calíope, narrado por uma musa cujo nome não se apresenta (“uma das irmãs”, *una sororum*, V, 268), computando mais de 300 versos de canto ininterrupto. O estudioso aponta ainda procedimento semelhante com a palavra *ira* em outra passagem das *Metamorfoses* (*Met.* VI, 2).

¹⁷⁶ *Conuicia* (v. 663): Num primeiro sentido, *conuicium* é “barulho de quem tem raiva”, “clamor” (*OLD*, sentido 1), “gritaria”, portanto. Nesse sentido, o *OLD* cita a passagem que vem adiante, V, 676. Mas no v. 663 o termo pode denotar também “insulta”, “ofensa”, “gozação” (cf. *OLD*, sentido 2).

¹⁷⁷ *Emathides* (v. 669): Referente a Emácia, ou a toda a Macedônia (*OLD*, sentido 1b)

¹⁷⁸ *Plangi* (v. 675): O verbo *plangor* (voz média, forma reflexiva, portanto, de *plango*) pode apresentar tanto um sentido físico, denotando o movimento de bater em si mesmo, com barulho (*OLD*, sentido 1), normalmente como expressão de dor (*OLD*, sentido 2), quanto ainda, por metonímia, o ato de se lamentar (*OLD*, sentido 3), não necessariamente excluindo o movimento denotado, cf. verbete *plangor*, substantivo, no sentido de “lamúrio”.

¹⁷⁹ *Mansit* (v. 677): O pretérito perfeito é usado aqui mais no sentido aspectual, para denotar o resultado de uma ação completa, do que temporal (ação passada). Para a expressão equivalente, os tradutores de línguas modernas consultados preferiram o presente, como o fez Castilho, p. 165: “a vã loquacidade inda **conservam**”.

VI– Texto latino e tradução *Fastos*, IV, 417-54

Exigit ipse locus raptus ut uirginis edam:
 Plura recognosces, pauca docendu eris.
 Terra tribus scopulis uastum procurrit in aequor
 Trinacris, a positu nomen adepta loci,
 Grata domus Cereri: multas ea possidet urbes,
 In quibus est culto fertilis Henna solo.
 Frigida caelestum matres Arethusa uocarat:
 Venerat ad sacras et dea flaua dapes
 Filia, consuetis ut erat comitata puellis,
 Errabat nudo per sua prata pede.
 Valle subumbrosa locus est aspergine multa
 Vuidus ex alto desilientis aquae.
 Tot fuerant illic, quot habet natura, colores,
 Pictaque dissimili flore nitebat humus
 Quam simul aspexit, “comites, accedite” dixit
 “et mecum plenos flore referte sinus”.
 Praeda puellares ânimos prolectat inanis,
 Et non sentitur sedulitate labor.
 Haec inplet lento calathos e uimine nexos,
 Haec gremium, laxos degrauat illa sinus;
 Illa legit calthas, huic sunt uiolaria curae,
 Illa papauereas subsecat ungue comas;
 Has, hyacinthe, tenes; illas, amarante, moraris;
 Pars thyma, pars rhoean et meliloton amat;
 Plurima lecta rosa est, sunt et sine nomine flores:
 Ipsa crocos tenues liliaque alba legit.
 Carpendi studio paulatim longius itur
 Et dominam casu nulla secuta comes.
 Hanc uidet et uisam patruus uelociter aufert
 Regnaque caeruleis in sua portat equis.
 Illa quidem clamabat “io, carissima mater,
 Auferor!”, ipsa suos abscederatque sinus:
 Panditur interea Diti uia, namque diurnum
 Lumen inadsueta uix patiuntur equi.

O próprio assunto inspira para que eu conte o rapto da virgem.
 Tu te recordarás de muitas coisas, mas deverás ser instruído
 sobre outras poucas. Avança pelo vasto mar a terra da
 420 Trinácia, formada por três promontórios, assim nomeada pela
 geografia do lugar. Grata morada de Ceres. Ali a deusa possui
 muitas cidades¹, dentre as quais está a fértil Hena, de
 cultivado solo. A fresca Aretusa chamara as mães celestiais.
 Para o banquete sagrado viera também a flava deusa.
 425 Sua filha, acompanhada pelas jovens habituais, vagava
 por suas campinas com os pés desnudos.
 Encontra-se sob grande sombra um úmido vale,
 orvalhado por águas caindo do alto.²
 Naquele lugar tantas eram as cores quantas possui a natureza,
 430 e a terra matizada das mais diferentes flores reluzia.
 Assim que o avistou “vinde, amigas” disse
 “E comigo trazeis plenas de flores as pregas dos vestidos”.
 A colheita atrai os ânimos vaidosos das jovens
 e, com o empenho, não se sente o esforço.³
 435 Esta enche as cestas feitas de flexíveis vimes entrelaçados,
 esta, o colo; aquela carrega as frouxas pregas do vestido.
 Aquela colhe maravilhas. Para esta os cuidados são com os
 lugares plantados de violetas. Aquela corta com a unha as
 folhagens de papoula. Estas, ó Jacinto⁴, tu reténs. Aquelas,
 440 Amaranço, tu deleitas. Uma parte ama os tomilhos, a outra, o
 alecrim e o meliloto. Muitas rosas são colhidas e outras mais
 sem nome. Mas a deusa mesma colhe delicados açafões e
 alvos lírios. Na paixão da colheita, vai-se mais e mais longe, e,
 por acaso, nenhuma companheira segue a senhora.
 445 O tio a vê e, vista, velozmente a rapta⁵.
 E, em direção ao seu próprio reino, leva-a em cerúleos
 cavalos. Ela, contudo, gritava “Ai, caríssima mãe,
 sou raptada!”, tendo ela mesma rasgado seu vestido.
 Nesse meio tempo, abre-se uma passagem para Dite, pois, de
 450 fato, desacostumados, os cavalos suportam muito mal a luz

At, chorus aequalis, cumulatae flore ministræ
“Persephone”, clamant “ad tua dona ueni”.
Vt clamata silet, montes ululatibus implent,
Et feriunt maesta pectora nuda manu.

do dia. Por outro lado, num coro uníssono, as sacerdotisas cobertas de flores: “Perséfone”, gritam, “vem aos teus presentes!” e, como a invocada silencia, enchem de uivos os montes, e ferem os peitos desnudos com as mãos aflitas.

¹ *Trinacris, (...)/ Grata domus Cereri* (vv. 420-1): Segundo Grimal, os lugares de adoração da deusa Ceres são essencialmente as planícies de Elêusis e a Sicília (também denominada Trinácia), mas podem ser encontrados também em Creta, na Trácia e no Peloponeso.

² *Multa /Vuidus ex alto desilientis aquae* (vv. 427-8): Nem sempre se valoriza a elaborada descrição ovidiana. Castilho, por exemplo, prefere simplesmente o termo “cascatas”.

³ *Et non sentitur sedulitate labor* (v. 434): “A lida lhes é festa”, memorável tradução de Castilho, não somente reproduz o significado original do texto, como, por sua concisão e sonoridade, evidencia a poesia do tradutor.

⁴ *Hyacinthe* (v. 439): A personificação que Ovídio emprega ao se referir às flores como interlocutoras de seus versos lembra estratégia similar na referência a Trinácia, na respectiva passagem das *Metamorfoses* (cf. discussão no Capítulo III).

⁵ *Hanc uidet et uisam patruus uelociter aufert* (v. 445): Como mencionamos no Capítulo III, é interessante notar que, nesse relato, tal como no livro V das *Metamorfoses*, o rapto da jovem se dá de forma ágil, contrapondo-se a todo um momento anterior, em que o predomínio de descrição detalhada contribui para o efeito de suspense nas narrativas.

VII– Bibliografia

- Obras de referência:

BELL, R. E. *Women of classical mythology – a Biographical dictionary*. New York/Oxford: Oxford U.P.,1995.

ERNOUT, A et MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 1979.

GLARE, P. G. W. *Oxford latin dictionary*. Oxford: Clarendon, 1968-1982.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HOWATSON, M. (ed.) *The Oxford Companion to Classical Literature*. New York/Oxford: Oxford U. P., 1989.

KENNEY, E. J. *The Cambridge history of classical literature*, vol II, part I. Cambridge: Cambridge U. P., 1983.

LEWIS, C. T. & SHORT, C. *A Latin dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1987.

PREMINGER, A. (ed.) *Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton: Princeton U.P., 1974.

SARAIVA, F.R. *Dicionário latino português*. Rio de Janeiro: Garnier, 2000.

- Edições e trechos das *Metamorfoses*, dos *Fastos* e de outros textos antigos:

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ENNIO. *Anales*. In: *Fragmentos*. Texto revisado y traducido por Manuel Segura Moreno. Madrid: CSIC, 1999.

CAMPOS, H. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

HORACE. *Satires*. Texte établi et traduit par François Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1951.

HUGHES, T. *Tales from Ovid: twenty-four passages from the Metamorphoses*. London: Faber and Faber, 1997.

- MENDES, M. O. *Eneida Brasileira*. Paris: Typographia de Rignoux, 1854.
- OVID. *Metamorphoses*. Edited by F. J. Miller. London/ New York: The Loeb Classical Library, 1916.
- OVID. *Ovid Metamorphoses Book VIII*. Edited with an introduction and commentary by A. S. Hollis, Oxford: The Clarendon Press, 1970.
- OVID. *Ovid's Metarmorphoses book 6-10*. Edited with introduction and commentary by William S. Anderson. Norman: Oklahoma, 1972.
- OVID. *Metamorphoses I-IV*. Edited with translation and notes by D.E. Hill. Warminster/ Whiltshires: Aris and Phillips, 1985.
- OVID. *Metamorphoses V-VIII*. Edited with translation and notes by D.E. Hill. Warminster/ Whiltshires: Aris and Phillips, 1997.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. Traduit par Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1928.
- _____. *Les Métamorphoses*. Texte établi et traduit par J. Chamonard. Paris: Garnier, 1953.
- _____. *Les Métamorphoses*. Traduit par Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1999.
- OVÍDIO. *Os Fastos*. Traduzido por Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1949.
- OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Traduzido por Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1959.
- OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Trechos traduzidos por Manuel Maria du Bocage. Introdução João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Hedra, 2000.
- P. OVIDIUS NASO. *Metamorphosen*. Kommentar von Franz Bömer. Heidelberg: Winter Karl Verlag, 1976 (Livros IV e V).
- PSEUDO-LONGINO. *Tratado do Sublime*. Tradução de Custódio José de Oliveira. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984.
- QUINTILIAN. *Institutio Oratoria*. Books IV-VI. Translated by H. E. Butler. Cambridge/ Massachusetts/London: The Loeb Classical Library, 1995.
- Bibliografia sobre Ovídio:**
- AHL, F. *Metaformations. Soundplay and wordplay in Ovid and other classical poets*. Ithaca and London: Cornell U. P., 1985.

- ALLEN, C. "Ovid and Art". In: HARDIE, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge U.P., 2002, pp. 336-67.
- BARCHIESI, A. *The poet and the prince: Ovid and Augustan discourse*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- _____. "Venus' masterplot: Ovid and the Homeric Hymns". In: *Ovidian transformations*. Cambridge: The Cambridge Philological Society, 1999, pp. 112-26.
- _____. *Speaking volumes. Narrative and intertext in Ovid and other latin poets*. Londres: Duckworth, 2001.
- _____. "Voices and narrative 'instances' in the *Metamorphoses*". In: *Speaking volumes: narrative and intertext in Ovid and other latin poets*. London: Duckworth, 2001, pp. 49-78.
- _____. "Narrative technique and narratology in the *Metamorphoses*". In: HARDIE, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge U.P., 2002, pp. 180-99.
- BEM, L. A. *Amor e a guerra no livro I d'Os Amores de Ovídio*. Dissertação de Mestrado inédita. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 2007.
- BOYD, B. *Ovid's literary loves. Influence and innovation in the Amores*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.
- CARDOSO, I. T. "Metamorfoses do desejo no Actéon de Ovídio (Met. III 138-252)". In: N. V. CARVALHO (org.) *Atas da jornada Est-Ética do Desejo* (no prelo).
- FELDHERR, A. "Metamorphosis in the *Metamorphoses*". In HARDIE, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge U.P., 2002, pp. 163-79.
- FRAENKEL, H. *Ovid, a poet between two worlds*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1969 (primeira edição 1945).
- GRAF, F. "Myth in Ovid". In: HARDIE, P. (ed.) *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge U.P., 2002, pp. 108- 21.
- HARDIE, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge U.P., 2002.
- _____. *The epic successors of Virgil. A study in the dynamics of a tradition*. Cambridge: Cambridge U.P., 1993.
- HEINZE, R. *Ovids elegische Erzählung* (Berichte...der Sächsischen Akad. Der Wiss., Phil. Hist. Klasse, vol. 71 (1919), n°. 7), reeditado em R. Heinze, *Vom Geist des Römertums* (1960), pp. 338-403.

- _____. *Virgil's epic technique*. Translated by Hazel and David Harvey. London: Bristol Classical Press, 1993.
- HINDS, S. *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the self-conscious Muse*. Cambridge: Cambridge U.P., 1987.
- _____. "Landscape with figures: aesthetics of place in the *Metamorphoses* and its tradition". In: HARDIE, P. (ed.) *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge U.P., 2002, pp. 122-49.
- LABATE, M. *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell' Elegia Ovidiana*. Pisa: Giardini, 1984.
- MYERS, S. K. "The Lizard and the Owl: An Etymological Pair in Ovid, *Metamorphoses* Book 5". *The American Journal of Philology*, Vol. 113, n° 1, 1992, pp. 63-8.
- _____. *Ovid's causes: cosmogony and aetiology in the Metamorphoses*. Michigan: The University of Michigan Press, 1994.
- _____. "The Metamorphosis of a Poet: Recent work on Ovid". *The Journal of Roman Studies*, Vol. 89, 1999, pp. 190-204.
- NEWLANDS, C. "Connecting the disconnected: reading Ovid's *Fasti*". In: SHARROCK, A.; MORALES, H. (ed.) *Intratextuality. Greek and roman textual relations*. Oxford: Oxford U.P., 2000, pp. 171- 202.
- OTIS, B. "Ovid and the Augustans". *TAPA* 69, 1938, pp. 188-229.
- _____. *Ovid as an epic poet*. Cambridge: Cambridge U. P., 1970 (primeira edição 1966).
- PRATA, P. *O caráter alusivo dos Tristes de Ovídio: uma leitura intertextual do livro I*. Dissertação de Mestrado inédita. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 2002.
- PRATA, P. *O caráter intertextual dos Tristes: uma leitura dos elementos épicos Virgilianos*. Tese de Doutorado inédita. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 2007.
- PREDEBON, A. *Edição do manuscrito e estudo das Metamorfoses de Ovídio traduzidas por Francisco José Freire*. Dissertação de Mestrado inédita. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Usp, 2006.
- ROSATI, G. *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*. Firenze, 1983.

SEGAL, C. "Philomela's Web and the pleasure of the text: reader and violence in the metamorphoses of Ovid", in: DE JONG, I.; SULLIVAN, J. P. (ed.) *Modern critical theory & classical literature*. Leiden: Brill, 1994, pp. 257- 80.

SMITH, R. A. *Poetic allusion and poetic embrace in Ovid and Virgil*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.

TREVISAN, M. *A tradição didascálica e a elegia erótica romana como matrizes compositivas da 'Ars Amatoria' de Ovídio*. Dissertação de Mestrado inédita. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 2002.

TREVISAN, M. "Incorporação de um mito ovidiano (Metamorfoses VI 412-674) à Philomena de Chrétien de Troyes". *PhaoS* 5, 2005, pp. 127-46.

VINCENT, M. "Between Ovid and Barthes. Ekphrasis, Orality, Textuality in Ovid's 'Arachne'". *Arethusa* 27, 1994, pp. 361-84.

WILKINSON, L. P. *Ovid recalled*. Cambridge: Cambridge U. P., 1955.

_____. "The world of Metamorphoses". In: *Ovidiana, recherches sur Ovide*. Publiées à l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète par Nicolas I. Herescu: Paris, 1958.

- Bibliografia complementar:

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum. Alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

ALBRECHT, M. *Roman epic. An interpretative introduction*. Leiden: Brill, 1999.

ALLEN, G., *Intertextuality*. London and New York: Routledge, 2000.

BETTINI, M. "Le riscritture del mito". In: CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. (ed.). *Lo spazio letterario di Roma antica*. Roma: Salerno, 1989.

BOYLE, A. J. *Roman epic*. London and New York: Routledge, 1993.

BREMMER, J. *Interpretations of greek mythology*. London: Routledge, 1994.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. (ed.). *Lo spazio letterario di Roma antica*. Roma: Salerno, 1989.

- CAIRNS, F. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- CESILA, R. T. *Metapoesia nos epigramas de Marcial: tradução e análise*. Dissertação de Mestrado inédita. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 2004.
- CONTE, G. B. *Latin Literature - A History*. Baltimore and London: The Johns Hopkins U. P., 1994.
- _____. *The rhetoric of imitation. Genre and poetic memory in Virgil and other latin poets*. Ithaca and London: Cornell U. P., 1996.
- _____. Review of S. Hinds. *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in roman poetry*. *The Journal of Roman Studies*, Vol. 89, 1999, pp. 217-220.
- COSTA, L. N.; CARDOSO, I. T. *Convenções e mesclas genéricas no drama antigo: preparação para o estudo da tragicomédia em Plauto*. In: Seminário de Pesquisas da Graduação - Língua, Literatura e Ensino, Campinas, 2006.
- CURTIUS, E. R. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Translated by Willard Trask. Princeton: Princeton University Press, 1953.
- DETIENNE, M. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: Maspero, 1967.
- FOWLER, D. "On the shoulders of giants: intertextuality and classical studies". In: *MD* 39, 1997, pp. 13-34.
- GENETTE, G. *Narrative Discourse: an essay in Method*. Translated by J. E. Lewin. Ithaca/ New York: Cornell U. P., 1980.
- _____. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- HALLIWELL, S. *The poetics of Aristotle, translation and commentary*. London: Duckworth, 1987.
- HINDS, S. *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in roman poetry*. Cambridge: Cambridge U. P., 1998.
- KENNEY, E. J. "Ovidius Prooemians". *PCPS*, 1976, pp. 46-53
- KOVACS, D. "Ovid, *Metamorphoses* I. 2". *CQ*37, pp. 458-65.
- KNOX, B. "Euripidean Comedy". In: *Word and Action: Essays on the Ancient Theatre*. Johns Hopkins: 1979, pp. 250-74.
- LEACH, E. W. *The rhetoric of space. Literary and artistic representations of landscape in republican and augustan Rome*. Princeton: Princeton U.P., 1988.

- LIMAT-LETELLIER, N.; MIGUET-OLLAGNIER, M. "L'Intertextualité". In: *Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté*. Paris: Les Belles Letres, 1998.
- MACKAY, E. A. (ed.) *Signs of Orality. The Oral Tradition and its influence in the Greek and Roman World*. Leiden/Boston/Cologne: Brill, 1999.
- MENDES, M. O. *Eneida brasileira*. Paris: Typographia de rignoux, 1854.
- NORDEN, E. *P Vergilius Maro Aeneis Buch VI*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970.
- ONIGA, R. "Il canticum di Sosia: forme stilistiche e modelli culturali", *MD*, 14, 1985, pp. 113-208.
- PARATORE, E. *História da literatura latina*. Traduzido por Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987 (primeira edição 1950).
- PASQUALI, G. "Arte allusiva". In: *Pagine stravaganti*. Firenze: Sansoni, 1968, vol. II.
- SALE, M. "Virgil's Formularity and *Pius Aeneas*". In: MACKAY, E. A. (ed.) *Signs of Orality. The Oral Tradition and its influence in the Greek and Roman World*. Leiden/Boston/Cologne: Brill, 1999.
- TARRANT, R. *Texts and transmission*, Oxford: Oxford University Press, 1983.
- TRAINA, A. *L'utopia e la storia*. Loescher: Torino, 1997.
- VASCONCELLOS, P. S. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 2001.
- WHEELER, S. *A discourse of Wonders, audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.
- WILLS, J. *Repetition in Latin poetry, figures of allusion*. Oxford: Clarendon Press, 1996.