

JÚLIO MARIA DO CARMO NETO

METAMORFOSES X, O LIVRO DE ORFEU:

ESTUDO INTRODUTÓRIO, TRADUÇÃO E NOTAS

Dissertação apresentada no Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do título de Mestre em Lingüística na área de Letras Clássicas.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Aurélio Pereira

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 19/02/2009

Instituto de Estudos da Linguagem
Universidade Estadual de Campinas

CAMPINAS
2009

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

C213m Carmo Neto, Júlio Maria do.
Metamorfoses X, o livro de Orfeu: introdução, tradução e notas /
Júlio Maria do Carmo Neto. -- Campinas, SP : [s.n.], 2009.

Orientador : Marcos Aurélio Pereira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Ovídio. 2. Virgílio. 3. Orfeu (Mitologia grega). 4. Poesia latina -
História e crítica. I. Pereira, Marcos Aurélio. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: Metamorphoses X, the book of Orpheus: introduction, translation and notes.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Ovid; Virgil; Orpheus (Greek mythology); Latin poetry - History and criticism.

Área de concentração: Linguística.

Titulação: Mestre em Linguística.

Banca examinadora: Prof. Dr. Marcos Aurélio Pereira (orientadora), Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes Junior e Profa. Dra. Patricia Prata. Suplentes: Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos e Prof. Dr. Antônio da Silveira Mendonça.

Data da defesa: 19/02/2009.

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

BANCA EXAMINADORA:

Marcos Aurélio Pereira

M. A. Pereira

Patrícia Prata

P. Prata

Joaquim Brasil Fontes Júnior

J. B. Fontes Jr.

Paulo Sérgio de Vasconcelos

Antonio da Silveira Mendonça

IEL/UNICAMP
2009

a Júlio Maria do Carmo (in memoriam)
e
a Aristides Pandini

AGRADECIMENTOS

Há incontáveis pessoas que merecem ocupar o presente espaço, por razões muito diversas e especiais. Tentarei ser conciso com a relação a todas.

Em primeiro lugar, a minha mãe, Wandenize Oliveira do Carmo, e a meu pai, Carlos Alberto do Carmo, por serem pessoas maravilhosas de quem tive a sorte de ser filho. Seu amor, confiança, auxílio intelectual e emocional, etc., constituem toda base, todo fundamento, toda razão de meu ser.

Minha querida tia Ana Cecília, que me acolheu de braços abertos quando me mudei para o estado de São Paulo e sempre esteve disposta a todo tipo de ajuda, com um interesse profundamente maternal.

A minha querida avó, Raimunda Wanda (vovó Mocinha), que mesmo longe, soube fazer-se presente, sempre ajudando primeiro e perguntando depois.

Meus irmãos, Gleisson Oliveira do Carmo, Ricardo Luiz Oliveira do Carmo e Lucas Oliveira do Carmo, pessoas que me conhecem mais do que eu mesmo; com suas conversas e com uma paciência esplêndida de me suportar, fazem-me observar com mais propriedade meu íntimo e, assim, apontam, sem saber, caminhos para minha melhora com ser humano.

A meu orientador, Marcos Aurélio Pereira, que no decorrer desses anos de trabalho representou para mim mais do que um exemplo de competência e cuidado com o trabalho de pesquisa, mas também um amigo paciente e sincero, em quem pude confiar nos momentos mais delicados.

Aos membros da banca examinadora Patrícia Prata e Joaquim Brasil, por terem aceitado tão gentilmente o convite e pelo acuro e interesse com que leram e criticaram nosso trabalho. Os comentários me foram de uma importância muito grande.

A meus queridos professores, Paulo Sérgio de Vasconcellos e Isabella Tardin Cardoso (que conseguem com tanta naturalidade inculcar em todos nós uma forte e bela paixão pela área dos estudos clássicos), pelas aulas brilhantes e pela amizade.

A CAPES, pelos anos de bolsa.

A meus queridos amigos de Brasília Emerson Jader Pandini, Ivo José de Augusto Costa e Marcos Fabrício Lopes da Silva, que desde a pré-adolescência influenciaram de maneira irreversível toda minha vida. Embora não pareça, escrever isso aqui tem tudo a ver com eles.

A meus grandes amigos da química da Unicamp, os primeiros que fiz em Campinas, Bruno Paiva, Gedeon Borges Garcia, Alex Wulk, Anderson Magno, Anderson Dino, Jerryson.

Ao meu querido amigo e irmão Evandro Luis Salvador, helenista, colega de estudos por muitas e importantes horas de estudo passadas na biblioteca; inestimável e absolutamente crucial em momentos determinantes de minha passagem por Campinas, desde muito cedo.

A minha querida amiga e irmã Mariana Musa de Paula e Silva, colega de graduação e mestrado, que participou ativamente de incontáveis momentos acadêmicos e extra-acadêmicos de minha vida, sempre com uma sensibilidade espantosa, quase vidente.

A Maíra Meyer Bregalda, colega de área, pela sempre honesta e pronta disposição em escutar, ajudar e sugerir caminhos. Grazzie.

Aos colegas de trabalho das letras clássicas, pelos quais nutro uma sincera admiração, que sempre souberam dar dicas, sugestões e apoio irrestrito: Dani, Bianca, Joseane, Sidney, Matheus, Robson, Ana Lucy.

Às ímpares personalidades de uma turma que se chamava Filhos de Chomsky, amigos muito queridos do IEL, cuja inteligência e bom humor marcaram muito minha graduação: Alain Alban François, Tággidi Mar Ribeiro, Rodrigo Nagato Miyamoto, Flávia, Fábio, Noel.

A duas queridas e inesquecíveis amigas de graduação: Fernanda Isack e Maria Teresa.

À turma de minha ex-república Lá-ele, pessoas incríveis: B4, Simão, Gregório, Nagato, Djalma, Duda, Manga, Giu e Vlad.

Aos funcionários Cláudio e Bel, que têm um talento quase irreal de facilitar a vida de nós alunos (sobretudo quando nos deparamos com as agruras da burocracia), pela competência e pela simpatia.

À funcionária Tiana, figura maternal e cativante, pelas tardes mais do que agradáveis, regadas a bom humor e a bom café.

Finalmente, a minha terapeuta Simone, sem qual não conseguiria colocar o ponto final neste trabalho, e a meus treinadores de remo Célio e Irapuã, que, sob determinado aspecto, são terapeutas também.

*“The man that hath no music in himself,
Nor is not moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems and spoils;
The motions of his spirit are dull as night
And his affections dark as Erebus:
Let no such man be trusted. (...)”*
(Shakespeare, The merchant of Venice)

RESUMO

Este trabalho versa sobre o mito de Orfeu, narrado pelo poeta romano Ovídio em sua obra as *Metamorfoses*. Focamo-nos no aspecto artístico dessa personagem, que freqüentemente é considerada o poeta, cantor e músico arquetípico. A seção da obra em que ela se insere como voz predominante é o livro X, do qual também propomos uma tradução, em prosa, ao final da dissertação. Nossa leitura considerou também a forma como a mesma personagem é apresentada em outro poeta romano, Virgílio, na seção final da obra *Geórgicas*. Como Ovídio dialoga de perto com a versão de seu antecessor, tal consideração se nos mostrou inevitável. O objetivo final é perceber a importância de se levar em conta o aspecto artístico da personagem para entendê-la no contexto do livro X das *Metamorfoses*, no qual Orfeu desponta como figura principal e dominante.

Palavras-chave: Ovidio; Virgilio; Orfeu; Poesia latina.

ABSTRACT

This is a work on the myth of Orpheus, as narrated by the roman poet Ovid in his master piece *Metamorphoses*. We have focused on the artistic aspects of this character, who is often considered the archetypical poet, musician and singer. It is the dominant voice of Book 10, of which we offer a translation, in prose, at the end of this dissertation. Our readings have also taken into consideration the way this character is presented in another roman poet, Vergil, in the final section of his work *The Georgics*. Considering Ovid dialogs closely to his antecessor, such consideration has presented itself unavoidable. The final goal is to apprehend the importance of taking into consideration the artistic aspects of the character in order to understand it in context of Book 10 of *Metamorphoses*, where Orpheus is the main dominant figure.

Key-words: Ovid; Virgil; Orpheus; Latin poetry.

SUMÁRIO

1. Introdução	17
2. O mito de Orfeu	19
3. As Geórgicas e o mito de Orfeu	25
4. Metamorfoses X: o livro de Orfeu	
4.1 Ovídio e as Metamorfoses	35
4.2 Orfeu de Ovídio <i>versus</i> Orfeu de Virgílio	39
4.3 Preâmbulo: Ciparisso	51
4.4 O <i>uates</i> Orfeu	51
4.4.1 O músico	51
4.4.2 O Poeta	53
4.4.3 A canção	56
4.4.3.1 Júpiter e Ganimedes	57
4.4.3.2 Apolo e Jacinto	58
4.4.3.3 Propétides e Cerastas	60
4.4.3.4 Pigmalião	61
4.4.3.5 Mirra	63
4.4.3.6 Vênus e Adônis, Atalanta e Hipômenes	66
4.4.3.7 Carmen Perpetuum	70
5. O <i>uates</i> Orfeu em Ovídio	71
6. Conclusão	73
7. Prefácio à tradução	77
Tradução e notas	78
Bibliografia	117

1. Introdução

Este estudo introdutório tem a personagem Orfeu como seu objeto. A personagem e sua mitologia foram tratadas de inúmeras maneiras, por variados artistas de épocas também variadas. Entre eles encontram-se compositores, dramaturgos, pintores, cineastas e, naturalmente, escritores.¹ Destes, nosso foco estará inteiramente voltado para o que dele foi tratado na Antigüidade clássica.

Trataremos neste trabalho do Orfeu latino, ou melhor, da maneira como a personagem se apresenta nas *Metamorfoses* de Ovídio. Em nossa leitura, consideramos também o célebre desfecho das *Geórgicas* de Virgílio, em que a personagem encontra-se relacionada ao mito de Aristeu. A necessidade de considerar o Orfeu virgiliano apóia-se no diálogo que Ovídio estabelece com seu antecessor e que é facilmente indetectável no confronto entre os dois textos.

A temática que abordamos centra-se no Orfeu músico e cantor, a mais forte característica desta personagem. Procuraremos observar primeiramente o caráter aparentemente secundário que a arte de Orfeu desempenha no universo das *Geórgicas* e depois a provável reabilitação que Ovídio firma no desenvolvimento de seu próprio Orfeu no universo das *Metamorfoses*. Ao passo que nas *Geórgicas* Orfeu é completamente condenado à infelicidade, nas *Metamorfoses* não.

Iniciaremos o trabalho com uma breve observação do mito de Orfeu, tratado na literatura que antecede as duas versões latinas. Tentaremos mostrar um pouco da complexidade do mito nesse primeiro período e esclarecer qual Orfeu que nos interessará, cientes das duas correntes pelas quais o mito surge, a saber, uma corrente artística ou literária e uma corrente de cunho religioso, que cerceia o movimento órfico ou orfismo.

Na segunda parte, trataremos do Orfeu virgiliano e tentaremos apontar algumas características do episódio que mais tarde será abordado por Ovídio. Reafirmamos que nosso foco se dirige ao Orfeu artista, ou melhor, à maneira como Orfeu se vale de suas habilidades enquanto tal para atingir seus propósitos.

¹ A lista é bastante extensa. Consulte-se o verbete Orfeu do *Dicionário de Mitos Literários*, BRUNEL, 1997, para mais informações. Em LEE (1996, p. 134 e ss.), encontramos uma relação muito significativa de artistas que trataram do mito.

Na terceira parte entraremos no universo das *Metamorfoses*, com o fito de entender um pouco mais o que Orfeu representaria nessa obra. Nosso objetivo é aproveitar a comparação entre os dois autores latinos e, a partir disso, esboçar aquilo que julgamos importante na caracterização do Orfeu ovidiano.

2. O mito de Orfeu

Orfeu é um dos mais talentosos músicos presentes na mitologia antiga e, como tal, está fortemente associado também à poesia. Seu dom tão especial lhe deu o poder de enfrentar a própria morte, pois persuadira os reis do mundo subterrâneo a lhe devolverem a recém falecida esposa, Eurídice. Essas simples considerações são bastante comuns no imaginário do homem moderno, graças à reconhecida popularidade da lenda por intermédio da tradição literária, assim como deve ter sido para o homem da Antigüidade. Para este, contudo, a figura de Orfeu era mais complexa, uma vez que ele representava mais. Há, por exemplo, a tradição que narra sua participação na viagem dos argonautas, em que desempenha papel considerável; há testemunhos que lhe atribuem o acesso a conhecimentos diferentes da música, como a agricultura, a escrita, a filosofia e até mesmo a fundação da pederastia,² há ainda toda uma tradição, de cunho religioso, que orbitava em torno de seu nome, o orfismo.

Sabe-se que o mito desempenhou papéis distintos na sociedade antiga, papéis esses subordinados à própria maneira como ela se organizava. Anteriormente à introdução da escrita, o contexto oral oferecia à poesia e ao poeta, ao aedo, uma importância fundamental enquanto mantenedores da memória e da tradição. Embora tradicionais em essência, os arcaicos aedos, inspirados e autorizados pelas próprias divindades, gozavam da liberdade de alterar a tradição e mesmo de criar novos mitos. Se essa prática era natural, a intrincada complexidade da mitologia grega não deve espantar-nos. O estudioso, obviamente bastante limitado às fontes escritas (e portanto elaboradas em uma época já distinta de um passado preponderantemente oral), vê-se à volta de variadas versões de um mesmo mito e, não raro, contraditórias. Indagar origens anteriores ao registro escrito é uma atividade complexa e muito além do que estamos ora propondo neste trabalho, mas pode-se afirmar que esse mito é de uma antigüidade muito remota, tão remota quanto a antigüidade de um Hércules.

As fontes que existem do mito apontam para duas tradições diferentes, a religiosa e a artística. Tanto numa quanto noutra encontram-se inconsistências na história, pois, conforme pensa Guthrie, assim como na arte as histórias são adaptadas a propósitos

² LEE (1996, p. 2) faz uma rápida e útil exposição sobre essas e outras histórias associadas ao mito.

particulares, na religião as mesmas histórias estão subordinadas à maneira como o indivíduo concebe o objeto da crença, seja ele um fiel devoto ou um árduo detrator.³

Cabe aqui uma breve observação sobre o orfismo. Questiona-se amiúde se se trata de uma religião. Levanta-se o problema da escassez de evidências materiais arqueológicas mais contundentes, se as compararmos às que se dispõem em relação às práticas religiosas exercidas pelos gregos ou pelos romanos. Do orfismo há mais material escrito, que, embora esparso e fragmentado, revela com alguma nitidez a existência de uma religiosidade dita órfica não invulgar, conhecida por um público razoável. Tais testemunhos versam sobre atividades daqueles conhecidos como órficos, sacerdotes itinerantes que pregavam as revelações, as doutrinas e fórmulas mágicas, com o fito de angariar adeptos e iniciados, e também sobre a existência de poemas dogmáticos sobre a origem do mundo, ou seja, teogonias, atribuídas a Orfeu. Esse é um dos aspectos da figura de Orfeu: o “teólogo”. Dizia-se que ele trouxera à humanidade um conjunto de ensinamentos não apenas sobre as origens do homem como também sobre o seu destino após a morte.

Tal escatologia baseia-se no mito de Dioniso e os Titãs. Em resumo, após terem devorado Dioniso, os Titãs foram fulminados por Zeus. Das cinzas deles fora criada a humanidade, que, conseqüentemente, possui, em sua constituição, elementos titânicos, associados a características primitivas e selvagens, e elementos dionisíacos, associados a características celestes e civilizadas. Caberia ao homem, portanto, controlar os impulsos primitivos e favorecer seu lado celeste, no intuito de atingir a bem-aventurança. Após a morte, a alma humana prestaria contas das suas atitudes em vida e seria julgada. Esse julgamento determinava sua sorte futura: ela poderia voltar ao mundo de novo como homem, para seguir com seu desenvolvimento, ou então sob a forma de um animal qualquer, como forma de punição. O objetivo último do ciclo de reencarnação era romper com a cadeia de renascimentos após ter completado seu desenvolvimento. Sendo assim, o orfismo é mais um *modus vivendi*, ou seja, um “estilo de vida” a ser praticado no dia-a-dia pelos iniciados que seguiam essa doutrina.

Se para um homem da Antigüidade, pelo menos por volta do século VI a.C., data provável do surgimento do orfismo, essa atribuição de Orfeu era bastante comum, contudo, há que se ressaltar que o orfismo e o mito de Orfeu, na verdade, são duas coisas muito

³ Cf. GUTHRIE, 1952, p. 26.

diferentes entre si. O mito de Orfeu, como dissemos, é remoto e mais antigo que a doutrina órfica. Explicar por que os órficos adotaram Orfeu como seu pai-fundador, seu profeta supremo, é tarefa de especulação. Orfeu teve acesso a essas revelações após sua incursão no mundo dos mortos, episódio mais importante de sua mitologia.

É senso comum a razão de sua *katabasis*: ele simplesmente almejava reaver sua esposa, morta acidentalmente pela picada de uma serpente. Dependendo da versão que se consulte, ele teve sucesso ou não em trazê-la de volta, mas de toda sorte, ele regressou para a superfície e revelou os conhecimentos do *post mortem* à humanidade. As origens dessa escatologia podem ser rastreadas e até mesmo são semelhantes a outros sistemas filosóficos, desenvolvidos por Pitágoras, Empédocles e os estóicos. Entretanto, a assunção de Orfeu como porta-voz desses ensinamentos é certamente obra dos órficos, que estabeleceram e desenvolveram a relação com uma personagem mitológica anterior.

A segunda tradição, a artística, nos é mais importante neste trabalho, uma vez que nos interessamos sobretudo pela história do mito e mais precisamente pelo episódio da descida de Orfeu aos infernos, tratado por Virgílio e Ovídio, bem como pelos acontecimentos que o sucederam.

Embora devidamente estabelecido na mitologia helênica, Orfeu não é grego. Seu berço é a Trácia, região vizinha ao monte Olimpo. Normalmente é-lhe indicada como mãe uma Musa, geralmente Calíope,⁴ e como pai o deus-rio trácio Eagro. Raras vezes, a paternidade é atribuída ao deus Apolo, igualmente músico, com o qual compartilha certas características, a música, a tranqüilidade e o ar civilizado.⁵ Associações tais reforçam consideravelmente a importância decisiva de Orfeu dentro do universo musical e artístico. É igualmente lugar comum falar dos poderes encantatórios de sua arte, capaz de influenciar elementos da natureza: amansar animais ferozes, atrair pássaros, pedras e desviar o curso dos rios.⁶

A música é sem dúvida sua característica mais notável. Glorificada, seu alcance vai muito além do universo meramente humano, pois altera o estado do mundo natural e,

⁴ Noutra tradição ele é filho da irmã de Calíope, Polímnia, Musa da orquestra (SOREL, 1995, nota 3, p. 18).

⁵ Há uma estátua do final da era republicana que apresenta Orfeu como um jovem desnudo, coroado de louro e empunhando uma lira. Uma passagem da peça *Alceste*, de Eurípides, vv. 578 e ss., aproxima as duas figuras míticas também (cf. GUTHRIE, 1952, p. 42). Na sexta égloga das *Bucólicas* (vv. 29 e 30), ambos são mencionados juntamente quanto ao poder de seus cantos de fazer admirar as montanhas a eles relacionadas.

⁶ Esse poder de Orfeu é dado remoto, atestado primeiramente em Simônides, poeta grego do século VI a.C., no fragmento de uma ode, e comum em Ésquilo e Eurípides (cf. GRAF, 1992, p. 84)

considerando-se o episódio da *katabasis*, também do próprio terror do mundo subterrâneo e seus desígnios inexoráveis. Como não há histórias que contenham algo sobre a infância de Orfeu, sua condição de músico justifica-se sobretudo pela genealogia. As histórias sobre Orfeu, portanto, giram em torno de seu talento, como sua presença na nau Argos e a descida ao Hades.

Em Íbico, no século VI a.C., encontra-se a primeira menção do nome de Orfeu na literatura, mas infelizmente o que há é apenas um fragmento, dentro de um poema lírico: “*onomaklyton Orphen*”, “Orfeu famoso pelo nome.”⁷ De qual Orfeu se está falando, se o teólogo, o esposo de Eurídice ou o argonauta, pode-se apenas especular. A próxima menção se dá em Eurípides, no século IV a.C., na fala da personagem Admeto, da peça *Alceste*. A personagem, rei da Tessália, tendo consentido que sua esposa morresse em seu lugar, diz, no momento que a morte vem buscá-la, que se ele tivesse a língua e o canto de Orfeu para comover o poder do inferno a restituí-la, desceria até lá para trazê-la de volta.

A descida é contada por completo primeiramente no poeta alexandrino Hermesiánax, do século III a.C., no fragmento da obra elegíaca *Leontium*,⁸ que aparentemente tratava-se de um catálogo de histórias de amor. A primeira história era justamente a de Orfeu. Ela conta como Orfeu, apenas com sua lira e com seu canto, atravessou Caronte, enfrentou Cérbero e persuadiu os reis do inferno a lhe devolverem sua esposa, chamada aqui de Agríope, não de Eurídice. Conta ainda que Orfeu é bem sucedido em sua empreitada, o que não ocorre na versão de Platão. É numa passagem do *Banquete* que observamos um dos palestrantes a dissertar sobre a descida de Orfeu, que, em lugar de sua esposa, recebera na verdade um fantasma, como punição por sua covardia de ter descido vivo ao mundo dos mortos, covardia essa justificada por sua condição de músico.⁹ Diodoro Sículo,¹⁰ como Hermesiánax, conta a descida inteiramente e ainda acrescenta a genealogia de Orfeu, o poder mágico de sua música e os serviços por ele prestados na nau Argos. Aqui ele é bem sucedido no resgate a esposa, história comparada com a descida de Dioniso ao Hades para resgatar sua mãe, Sêmele.

⁷ Cf. Guthrie, 1952, p. 1.

⁸ Preservado na obra *Deipnosophistae* do escritor grego Athenaeus, 13.579.

⁹ A postura frente à profissão de músico na Antiguidade é ambivalente. Da parte de filósofos e moralistas, a repressão era freqüente, o que não necessariamente afastava os concertistas e professores de sua arte, apreciada pela sociedade de uma maneira geral. (cf. CERQUEIRA, 2007, p. 78) A repressão de Platão dá voz um tipo de censura que não pode, portanto, ser considerada universal.

¹⁰ Em sua obra, do século I d.C., chamada *Bibliotheca Histórica*, Orfeu é mencionado em 4.25.4.

Mas os episódios da história de Orfeu que nos interessam aqui são os que foram contados pelos romanos Virgílio e Ovídio. É primeiramente nesses autores que se encontram versões mais elaboradas e de uma importância muito grande, visto serem elas as mais famosas e, de certa maneira, modelares. Tal é a forma como o mito de Orfeu se estabeleceu no imaginário literário europeu, fruto, por certo, do uso dessa história em duas obras de importância indiscutível para a literatura clássica, a saber, as *Geórgicas* e as *Metamorfoses*.

3. As Geórgicas e o mito de Orfeu

A data mais aceita para a publicação das *Geórgicas* é 29 a.C., e ela custou ao autor dez anos de trabalho sobre seus relativamente breves quatro livros. Já se disse ser o melhor poema do melhor poeta,¹¹ afirmação sedutora, sobretudo se pensarmos no tempo despendido na sua feitura e no fato de a *Eneida*, que talvez estivesse destinada a ser a grande obra de Virgílio, não ter sofrido tamanho acabamento, em virtude da morte prematura do autor. É realmente digno de destaque o altíssimo grau de refinamento na composição poética atingido pelo autor romano, afeito, como se sabe, ao gosto da poesia e da estética alexandrina. Esse gosto é sentido pela identificação de muitas características tradicionalmente atribuídas a essa “escola” poética, cujo eixo se apóia em escritores gregos do período helenístico, sobretudo do século III a.C., cujo representante por excelência é Calímaco de Cirene, poeta erudito do qual se sabe ter trabalhado na famosa biblioteca de Alexandria, idealizada pelos Ptolomeus.

A herança alexandrina se faz presente na poesia romana do século I a.C., nos últimos anos do regime republicano, cujos representantes são poetas e intelectuais tachados pejorativamente por Cícero de *neoterói* (juvenis) ou *poetae noui*, dos quais se destaca a figura do poeta romano Catulo. A nova estética é decididamente marcada por uma forte erudição,¹² que se desenvolve a partir de um conhecimento consciente da tradição literária e de uma mudança no papel do poeta na sociedade. Não mais comprometidos apenas com a performance oral de uma poesia e de uma cultura, quase exclusivamente marcada pela oralidade e pela memória, com vistas à perpetuação de mitos e valores que fundamentam e sustentam determinada organização social, os poetas operam dentro de um complexo, marcado fortemente pela presença do livro e da palavra escrita como veículo de transmissão do conhecimento, seja científico, filosófico-especulativo, historiográfico ou literário.

Sendo assim, o conhecimento consciente da tradição literária acarreta conseqüências não despidiendas tanto na concepção quanto na apreciação das obras. A erudição,

¹¹ “The best poem by the best poet”, famosa afirmação do erudito britânico John Dryden, do séc. XVII.

¹² Os princípios estéticos delineados pela crítica com vista à compreensão das obras do período são hauridos a partir da leitura das próprias obras, bem como sua reverberação na literatura subsequente. (Cf. HUTTCHINSON, 1988, p. 10).

normalmente percebida na poesia da época, está em consonância com tal pressuposto, cujo principal meio de manifestação é a técnica da alusão. Com a alusão, o autor é capaz de condensar conteúdos dos mais variados níveis, seja com referência à vasta herança da mitologia, tradicionalmente manipulada e alterada conforme os interesses de determinado autor, seja com referência à própria tradição poética.

É importante ressaltar que nos alexandrinos pulsa um desejo forte de diferenciar-se da tradição (entendida como arquetípica) de um Homero, por exemplo, primeiramente pela própria extensão de suas obras, adequadas a uma noção de brevidade contraposta à extensão elevada da épica – o que não significa desprezo a ela em si, mas antes a poetas que insistem numa criação ainda muito apegada à tradição épica.¹³ É nesse contexto que surgem dois gêneros muito distintos dentro da poesia alexandrina, o epílio e o idílio,¹⁴ que não por acaso são escritos no diminutivo. No que se refere às filiações de ordem genérica, é importante frisar que os alexandrinos rompem com um tal ou qual comprometimento ou respeito *ipsis litteris* aos padrões genéricos herdados da tradição. Há uma maior plasticidade no plano de elaboração das obras, sobretudo do ponto de vista da forma e do tom dos textos.

As *Geórgicas* de Virgílio atendem exemplarmente aos ditames da estética alexandrina. Superficialmente, a obra enquadra-se no gênero didático, nela encontrando-se nítida sinalização a Hesíodo como referência primogênita, sobretudo se se examinar o livro primeiro. Contudo, o virtual ensinamento, bem como suas aplicações objetivas à vida prática, funciona mais como uma máscara através da qual se vinculam assuntos de ordens diversas: ética, religião, política e, de certa maneira, a própria poesia. Incrustados por toda a obra, esses temas pluralizam a significação do objetivo primeiro numa dimensão grandiosa e, segundo Trevizam (2006), nunca antes vista na literatura didática da Antiguidade, motivo suficientemente forte para alertar qualquer leitor a respeito do comprometimento artístico do poema como uma prioridade.

¹³ Considere-se a repulsa de Calímaco aos poemas cíclicos, evidente no epigrama 28. (cf. OLIVA NETO, 1996, p. 31, nota 27).

¹⁴ “Calímaco afirmava: *tò mega bibliíon íson tòi megáloi kakôi*, “um grande livro é igual a um grande mal”. Desenvolvem-se, assim, dois gêneros de poemas, designados por dois diminutivos, o epílio (pequena épica) e o idílio (pequeno quadro). O idílio foi criado por Teócrito e embora o termo nenhuma relação tivesse com a poesia bucólica e pastoril passou a designar por causa de sua obra esse tipo de poemas.” (OLIVA NETO, 1996, p. 217)

A par dessas considerações iniciais, podemos nos aproximar mais detidamente de nosso assunto principal, o mito de Orfeu. Nosso mito surge na maior e mais intrincada digressão presente no poema, situada no quarto livro e relacionada à explicação etiológica da prática da *bougonia*¹⁵. É a história de Aristeu, que perde suas abelhas por uma razão a princípio desconhecida por ele e que o leva a tomar providências para reavê-las. Essa história aparece no poema sob a forma de um epílio, cuja característica mais marcante é a presença de uma história dentro de outra história. O pastor mítico Aristeu, após a perda de suas abelhas, é chamado por sua mãe, Cirene, comovida pela tristeza do filho, a visitar sua morada com o intuito de ajudá-lo. Ela primeiramente o instrui a procurar Proteu, o velho do mar, famoso metamorfo e vidente, que lhe explica ser a perda punição de Manes vingativos devido à morte de Eurídice, esposa de Orfeu. Outrora o pastor, dela desejoso, perseguiu-a pela mata ao lado de um rio até que ela se deparasse com uma serpente, que a morde e lhe tira a vida. É o próprio Proteu quem narra as desventuras de Orfeu nos infernos, o sucesso de sua lira em comover os seres infernais e o trágico insucesso por ter infringido as leis de Prosérpina, ao virar seu olhar para a amada. De volta à superfície e completamente desolado, o poeta abandona a vida a lamentar a morte de Eurídice, até que, por fim, é retalhado por mulheres da Trácia. Narrada a história, Proteu se vai e Aristeu encontra sua mãe mais uma vez. Então, ela revela ao filho com detalhes os procedimentos para apaziguar os manes de Orfeu e Eurídice e o ódio das ninfas, bem como o ritual em si da *bougonia*.

Sendo assim, Orfeu surge no texto “secundariamente”, narrado no interior da história de Aristeu como motivo primeiro para a perda das abelhas. Se a presença do epílio é muito dificultosamente explicada pela crítica, o entrelaçamento do mito de Orfeu nele também o é.¹⁶ Desconhecem-se outras fontes em que esses dois personagens se relacionam da maneira como Virgílio os apresenta. Poucas são as semelhanças entre eles. Situados igualmente dentro do universo natural, ambos exercem na natureza influências

¹⁵ Palavra grega, em que se encontram presentes os elementos *bous* (boi) e o *gignomai* (criar). É o nome de um ritual mágico em que bois são sacrificados para que de suas carcaças nasçam abelhas. Conforme apreende-se de Virgílio, essa prática era comum entre os Egípcios.

¹⁶ MYNORS (1994, pp. 293-6) investiga uma possível gênese do episódio em questão, valendo-se de inúmeras fontes literárias gregas – ele contempla, e.g., semelhanças com o episódio da Odisséia (Menelau procura o mesmo Proteu a fim de obter respostas, *Od. 4. 360 e ss.*; o encontro de Odisseu com Tirésias, por indicação de Circe, *Od. 11. 100 e ss.*) – na tentativa de identificar certo padrão nos motivos que Virgílio provavelmente seguiria de perto. Quanto à presença de Orfeu e Eurídice, o próprio autor admite não poder justificá-la inteiramente.

decisivamente fortes, mas seus métodos são totalmente diferentes, bem como seus objetivos.

Aristeu, pastor, lavrador e apicultor, insere-se de maneira evidente e totalmente condizente com o eixo temático primordial da obra,¹⁷ pensando-se aqui obviamente na questão agrária enquanto “arte” pragmática, ou mesmo “ciência”, que, objetivando a sobrevivência da raça humana pós-era de ouro, baseia-se na observação e manipulação dos elementos naturais e na necessidade do trabalho, do esforço humano. O caso de Orfeu é bem outro, pois são outros fins que norteiam suas atividades, ou artes. Naquele, a influência sobre a natureza é proposital, ao passo que neste, acidental.

Não podemos dizer que Orfeu, ao menos no contexto das *Geórgicas*, vale-se de sua arte com o intuito de manipular a natureza para um fim específico como o de Aristeu, cujo alvo é primeiramente a produtividade e, por meio dela, a glória; na verdade, a natureza antes se harmoniza com aquela música por uma qualidade (mágica) a ela intrínseca. A arte do vate insere-se no território da persuasão, do comprometimento com o belo, da sedução através do poder da palavra, da poesia, da música. Prova disso são os próprios efeitos extraordinários que sua arte provoca entre os habitantes do Hades, bem como o efeito de sua música na superfície, que amansa a ira de animais selvagens¹⁸ e rompe com a inércia das plantas e das pedras. Numa obra em que a importância do esforço humano, do *labor*, é tão recorrentemente destacada, pode-se questionar se a atividade do poeta e vate arquetípico, na verdade, estaria em harmonia ou em algum grau de contradição do ponto de vista da ideologia dominante no interior do texto.

Com efeito, os dois mitos originalmente diferem muito entre si. Como dissemos, Virgílio os reconstrói em consonância forte com a tradição alexandrina e neotérica do entrelaçamento de duas histórias, cujo exemplo mais notório na poesia latina é o poema 64 de Catulo.¹⁹ A expectativa é de que as duas histórias, de certa forma, tenham que ver uma

¹⁷ Com efeito, Aristeu se caracteriza como *agricola* em sentido amplo, não meramente com um criador de abelhas. (Cf.: TREVIZAM, 2006, p. 242.)

¹⁸ O poder da música de Orfeu pode ser contrastado com os efeitos violentos do Amor no livro precedente. Tem-se em ambos os lados a expressão de uma mudança brusca e insólita no comportamento esperado dos animais. Com efeitos bastante diferentes, é importante ressaltar essa breve semelhança de poder entre Amor e Orfeu.

¹⁹ “Comparecem os elementos mais notáveis da escola Alexandrina – erudição mitológica, narrativa não linear, abandono do princípio de uma unidade *mais evidente*: destaque-se a descrição digressiva do manto nupcial (50-266), pretexto para, na verdade, narrar-se outra história, a de Teseu e Ariadne, com que a primeira se relaciona apenas pelo tema, *subjacente*, de união conjugal. Essa técnica foi bastante empregada pelos

com a outra, ou seja, apresentem determinados traços de semelhança que convidem ao contraste e, portanto, possam orientar a interpretação tanto de uma de como de outra. Considerando-se a estrutura narrativa e temática de ambas, podemos apontar mesmo semelhanças: 1) ambos são heróis²⁰ e desejam reaver algo que a morte lhes tomou, ou seja, buscam meios de contrariar essa força irrevogável do destino; 2) em seu itinerário, os dois passam por uma *katabasis*, Aristeu desce um rio para encontrar sua mãe Cirene e Orfeu desce aos infernos para encontrar Prosérpina e Plutão; 3) seu sucesso depende do pleno cumprimento de desígnios estabelecidos pela mão divina. Quanto aos personagens propriamente ditos, naturalmente estão conectados pelo desejo à mesma ninfa, desejo que para ambos foi nocivo.

Observemos agora a reação de ambos frente a suas perdas pessoais. Orfeu reage com lamentos e com agonia profunda, expressos em seus cantares insistentes e monotemáticos. Se por um lado o cantor tem de fato excelência em seu ofício, por outro, não consegue apegar-se a outra coisa e se comporta como incapaz. O único gesto útil de Orfeu foi ter ido ao mundo dos mortos, ação heróica que na mitologia não foi perpetrada por qualquer um,²¹ mas ainda lá seu comportamento é o de um infeliz que explora sua arte mágica para comover os tétricos habitantes do inferno. A comoção foi momentânea e eficiente; se Orfeu dependesse unicamente disso, sua história seria bem sucedida. Quando perde a esposa pela segunda vez, tenta de novo o expediente da comoção, agora sem efeito, pois não se pode romper um pacto com os numes sem punição à altura. Após ter perdido a chance e a esperança, desacredita da vida em definitivo e busca um consolo impossível em sua música, agora de todo inútil. Orfeu é apresentado de maneira a despertar a simpatia do leitor, mas a principal característica dessa personagem, à luz dos acontecimentos da narrativa, é uma forte propensão à inércia.

Aristeu, diferentemente, reage à perda de suas abelhas com profunda indignação e profunda revolta. Em sua fala, destaca-se sobremaneira uma preocupação com glória e com

alexandrinus (...) mas remonta à *Ilíada*, na descrição do escudo de Aquiles (18, 478-608). É, porém o encadeamento *concêntrico* dos assuntos digressivos, ausente em Homero, que chama a atenção (...)”. (OLIVA NETO, 1996, p. 217)

²⁰ Aristeu, assim como Orfeu, insere-se na categoria de *herói cultural*, ou seja, uma personagem que se caracteriza por ser a descobridora de inventos que beneficiaram diretamente a humanidade e aumentam o grau de civilidade. Este é protótipo do pastor, agricultor e apicultor, ao passo que aquele, o inventor da música e da poesia. (Cf. CONTE, 2007, p. 133)

²¹ Odisseu e Hércules, e.g., também realizaram uma incursão aos infernos.

fama, para ele prometidas; fica muito claro que o trabalho e a dedicação ao ofício agrário jamais merece ser retribuído com ruína e perda de produção. Ora, Aristeu acerta em atribuir essa ruína a alguma intervenção da ordem do divino, mas se engana em culpar sua própria mãe pelo ocorrido. Bem, precisamente nesse ponto as histórias de um e de outro se encontram, pois foram os manes de Orfeu, Eurídice e as ninfas que prepararam uma vingança e mataram as abelhas do cuidadoso apicultor. Como conta Proteu, Eurídice morrerá picada por uma serpente durante a fuga de Aristeu, que a queria. Não aparece em nenhum momento do texto qualquer menção a um lamento sequer da parte de Aristeu. Ele apenas se limita a escutar as razões de Proteu, escutar as instruções da mãe e depois cumpri-las com todo zelo. Comparado ao poeta, o apicultor é quase nada passional: mesmo sua revolta inicial converte-se em ação. Sendo assim, se Orfeu é passional e inerte, Aristeu é inabalável e ativo.

Se se examinar o itinerário de ambos, também surgem elementos contrastivos importantes. Aristeu submete-se a algumas provações para reaver suas abelhas. A primeira delas é a captura de Proteu, que é metamorfo. Essa captura requer dele muito cuidado, astúcia, oportunismo e força, uma vez que precisa subjugar uma criatura que se converte em muitas outras. Isso tudo apenas para termos acesso ao motivo da morte da colméia. Descobertas as razões, ele ainda precisa realizar minuciosos e demorados rituais, primeiro para apaziguar os manes ofendidos, depois para fazer nascerem outras abelhas das carcaças de outros animais, ou seja, pela *bougonia*, cuja explicação etiológica se mostra como motivo primeiro para o desfecho do quarto livro e, obviamente, da obra. Aristeu cumpre absolutamente bem todos os preceitos ditados por Cirene. Tanto o posterior silêncio como a diligência são traços claramente importantes de sua caracterização.

Quanto a Orfeu, uma vez sensibilizados os numes do Hades, restava cumprir uma única tarefa,²² ir embora sem volver os olhos. Sabemos que não cumpre essa tarefa, mas é necessário observar bem o trecho, clímax da narrativa de Proteu, e, mais precisamente, a fala de Eurídice:

²² Orfeu, por não ser capaz de cumprir os desígnios divinos, possui uma *pietas* falha. Vasconcellos (2001, p. 154) contrasta o episódio da descida de Orfeu com o episódio do livro II da *Eneida* em que Enéias retorna a Tróia em chamas para procurar sua esposa Creúsa. Ao explorar um forte diálogo entre as duas passagens, num procedimento de análise que o autor denomina *autotextualidade*, a *pietas* prototípica de Enéias contrasta fortemente a *impietas* de nosso poeta.

*Cum subita incautum dementia cepit amantem,
 Ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes.
 Restit, Eurydicenque suam iam luce sub ipsa
 Immemor, heu, uictusque animi respexit: ibi omnis
 Effusus labor, atque inmitis rupta tyranni
 Foedera, terque fragor stagnis auditus Auerni.
 Illa, quis et me inquit, miseram, et te perdidit, Orpheu?
 Quis tantus furor? En interum crudelia retro
 Fata uocant, conditque natantia lumina somnus.
 Iamque uale: feror ingenti circumdata nocte,
 Inualidasque tibi tendens, heu, non tua palmas. (Georg. IV, 490-498)²³*

Ela o acusa de loucura e de insanidade. Esses termos estão relacionados semanticamente a *amor*, sobretudo *furor*, que acarreta um estado de delírio ilusório; por *dementia*, entendemos mais um desvio da razão, uma “razão errôea”. Antes dessas ofensas, é importantíssimo observar que o vate é caracterizado como *immemor* e como *uictus animi*. Chamar Orfeu de esquecido é algo realmente especial se se considera a tradição que lhe atribui maternidade de uma das Musas, filhas da memória. O que dizer de *uictus*? Pode-se imaginar mesmo uma luta pessoal desenrolada internamente na personagem, incapaz de se conter, de se controlar, o que reforça a manifestação revoltosa da esposa. Ora, Orfeu falha justamente no ponto em que Aristeu é bem sucedido. O vate não consegue ser diligente o mínimo possível a ponto de não esquecer o principal, a ordem dos numes infernais. Como consequência disso, a perda de todo o trabalho, o seu *labor* específico de abandonar o Hades sem olhar para trás. No fim de tudo, volta ao ponto inicial, como se não houvesse mesmo se mexido: o lamento monotemático, o abandono do gosto de viver e do convívio social.

²³ “Quando uma repentina demência toma o incauto amante, perdovável, se os manes soubessem perdoar. Ele pára e, esquecido, aí, com o ânimo vencido, vira-se para sua querida Eurície já sob a própria luz: o trabalho todo aí dissipou-se e o pacto com amargo tirano rompeu-se e vezes três ouviu-se um estampido nos pântanos do Averno. Ela diz “Que loucura, Orfeu, destruiu a ti e a infeliz de mim? Que tamanha loucura? Eis que novamente os fados cruéis chamam-me de volta. Agora adeus: sou carregada, envolvida numa noite enorme, e débeis mãos, aí, não mais tua, te estendo”. Salvo menção do contrário, todas as traduções apresentadas neste trabalho, tanto do latim quanto do inglês, são nossas.

O desfecho do episódio deixa-nos a sensação de que a música, a poesia, a arte e o amor estão relegados a uma destinação de insucesso, triste e ao mesmo tempo comovente, contrastados com a frieza e imparcialidade bem sucedida de uma personagem da estirpe de Aristeu, que representaria o lado prático do ser humano. Ele não é afetado pelo amor, ou melhor, não se permite ser dominado por esse sentimento. Se há algo parecido em Aristeu, tão somente podemos interpretar como um amor pelo trabalho, um *amor laboris*, condizente com o amor pelo trabalho encontrado nas abelhas de versos anteriores dentro do mesmo livro.²⁴ Segal²⁵ destaca o sucesso reservado à vida produtiva, ainda que, a nosso ver, impassional e fria. Para Orfeu, fica um sofrimento insolúvel, condizente com sua entrega desmedida ao amor. Como se o poeta, homem da sensibilidade e da vida contemplativa, não estivesse de fato preparado para as agruras da realidade e para as exigências dela derivadas.

É proveitoso frisar que a Orfeu não se reservou nenhuma fala direta. Talvez pudéssemos entender que desde já o poeta arquetípico estivesse textualmente colocado em silêncio, como se estivesse deslocado numa obra cujo tema principal é o trabalho produtivo e indubitavelmente inserido na esfera da *utilitas*. Eurídice, talvez a maior vítima (primeiro de Aristeu e depois de Orfeu), vale-se de um discurso direto, usado por ela para repreender e explicitar a desmedida do esposo. Para Orfeu, contudo, a única voz restante é o chamado eterno por Eurídice, reiterando que mesmo morto insiste nela obsessivamente. Não há, definitivamente, nenhuma superação de seu estado. Contrariamente a Aristeu, para Orfeu ficam os sofrimentos proporcionados por quem se arrisca no amor, um *labor amoris*, que o impassivo e objetivo Aristeu não padece, assim como as abelhas, a ele imunes. Se nas abelhas destaca-se a proteção gerada por uma vida casta e produtiva, para os humanos, sujeitos ao amor, se a castidade não é possível, pelo menos a medida faz-se necessária. Lembremo-nos do aspecto contraditório do próprio amor no universo das *Geórgicas*.

De nossas observações sobre Orfeu no contexto da obra, procuramos compreender o papel da arte, aqui diminuído, em contraposição ao papel de ofícios produtivos, como o tão tradicionalmente valorizado trabalho no campo. Por esse caminho, ambas as personagens, o pastor mítico e o vate arquetípico, naturalmente sobressaem como figuras representativas

²⁴ “*tantus amor florum, generandi gloria mellis*” (*Georg.* IV, 205), “tão grande é seu amor pelas flores e a glória de fazer o mel”.

²⁵ Cf. SEGAL, 1998, p. 39.

das duas esferas. Se Aristeu é o bem sucedido, parece-nos muito natural e, mais uma vez, condizente com o eixo temático da obra. A poesia, contudo, não se prejudica, tendo em vista a própria qualidade que apontamos presente a todo momento nas *Geórgicas*.

A condição e função do poeta imerso num contexto desta natureza parece ser mesmo uma discussão importante que Virgílio estaria destacando no desfecho de sua obra. Lee,²⁶ e.g., levanta tal questionamento de uma maneira bastante forte. Orientado pela leitura da *sphragis*²⁷ ao final do livro, em que surgem claramente a figura de Augusto conquistador e apaziguador do mundo e a figura do poeta Virgílio, o pesquisador defende que as personagens Aristeu e Orfeu seriam representações respectivamente de Augusto de Virgílio. Ele interpreta que, embora o papel de Augusto seja incontestavelmente crucial para a criação desta nova sociedade (nesse sentido, o renascer das abelhas representaria o renascimento da sociedade romana a partir das cinzas, ou “carcaças”, de uma Itália assolada por um século de guerra civil), o imperador ainda assim possui o que aprender do poeta que exalta suas realizações, assim como Aristeu teria aprendido com o episódio de Orfeu...

Poderíamos questionar que coisa especificamente o pastor Aristeu teria aprendido diretamente com o poeta Orfeu, pois, pela leitura que propusemos, Aristeu não teria sido afetado sobremaneira pelo destino ou pela mágica ou pela história de amor de Orfeu. No final de tudo, quem lhe explica os procedimentos para apaziguar os manes vingativos é sua própria mãe, Cibele. Mas não nos cabe aqui testar os limites da leitura hitórico-alegorizante de Lee. Tal leitura parece obliterar o peso significativo do contraste irreconciliável existente entre as duas personagens mitológicas, que tentamos expor nesta seção do trabalho.

Interessa-nos de fato as idéias extraídas a partir de uma leitura orgânica da obra, tal como a de Conte (2007, p. 144), que destaca as importância das duas personagens para os domínios que representam:

“Concluindo, o final das *Geórgicas* justapõe Aristeu, o herói prototípico da vida laboriosa do pio agricultor, e Orfeu, a

²⁶ Cf. LEE, 1996, p. 127 e ss.

²⁷ Uma espécie de assinatura poética, um sinete, que identifica o autor de determinada obra. Nas *Geórgicas*, constituída por oito versos que sumarizam a obra, sinuam-na no tempo das conquistas de Augusto e identificam o poeta.

representação mítica do poeta-cantor, privado de qualquer traço irrelevante para essa característica específica.”²⁸

A lição que aproveitamos da história de Orfeu nas *Geórgicas* é a de que sua presença suscita fortemente uma leitura que represente alguma postura perante a arte e a poesia. E é com base nesse pressuposto que procuraremos mostrar, no próximo capítulo, que em outra obra de peso, as *Metamorfoses*, Ovídio não só dialoga com Virgílio por intermédio da personagem, como também explora mais enfaticamente a natureza artística de Orfeu, apresentando outra perspectiva no que diz respeito à importância do ofício desta personagem.

²⁸ “In conclusion, the finale of the *Georgics* juxtaposes Aristaeus, the prototypical hero of the pious agricola’s toilsome life, and Orpheus, the mythical figure of the poet-singer, deprived of any feature irrelevant to this specific characteristic.”

4. *Metamorfoses X*, O livro de Orfeu

4.1 Ovídio e as *Metamorfoses*

A elaboração de uma obra da envergadura das *Metamorfoses* representa um interessante e novo direcionamento dentro da produção ovidiana. Até seu advento, Ovídio esmerou-se como nenhum outro poeta romano, pelo menos dos que restam, na arte do dístico elegíaco, tão valorizado e praticado pelos líricos da geração de Catulo. Como sabemos, tal obra foi elaborada em hexâmetro e tem um escopo maior e mais complexo se comparada a seus outros poemas. Em termos de empreendimento poético, ela é imediatamente comparada à *Eneida* virgiliana, uma vez que se trata de um poema extenso, com quinze livros, e que emprega o metro da epopéia.

Tal intenção manifesta-se já no breve próêmio da obra:

*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)*²⁹

O próêmio não indica que se narrará um poema centrado na figura de uma única personagem heróica, com sua história e seus feitos. O plano é o de narrar a história do mundo, bem como o compromisso de narrá-la ininterruptamente. O conteúdo não atende estritamente aos ditames épicos.³⁰ Inspiradas também por outros modelos,³¹ as *Metamorfoses* enquadram-se nos poemas de coletânea, ou seja, poemas que reúnem uma série de histórias independentes, mas que compartilham um tema comum, no caso, a presença da metamorfose. Ovídio busca a herança mitológica grega e romana e a elenca de modo a traçar uma história do mundo e do universo, desde os primórdios até a época

²⁹ “Meu espírito leva-me a enunciar formas transformadas em novos corpos. Deuses, favoreci nosso empreendimento – pois vós também o transformastes – e tecei um poema ininterrupto, desde a origem do mundo até nossos tempos”.

³⁰ cf. HOLZBERG, 2002, p 115.

³¹ Hesíodo (*Teogonia*), Calímaco (*Aitia*), Nicandro de Cólomon (*Heteroiuмена*), entre outros.

contemporânea ao autor.³² O material é muito heterogêneo e nem todas as histórias relacionam-se por algum princípio de necessidade ou temporalidade. Percebe-se, com efeito, um fundo cronológico no início da obra (bem como na parte final, quando o foco passa a ser a história romana), mas tal critério fica logo rarefeito e desaparece, dando lugar a outros. Conte (1994, p. 351) lista alguns: contigüidade geográfica, paralelos temáticos, contraste, relação genealógica entre personagens ou similaridade entre metamorfoses.

Como já prenunciado, o tema em comum é a metamorfose, determinada transformação física operada em seres animados ou inanimados. Absolutamente tudo é passível de sofrer metamorfose. Tais mudanças são o mais das vezes provocadas por divindades (que intentam salvar, homenagear, favorecer ou punir os seres com os quais travam contato), mas também as mudanças podem ocorrer sem uma interferência direta de algum deus, como as transformações ocasionadas por um intenso e contínuo sofrimento de determinados personagens míticos.³³

No mundo do mito, as transformações perpassam todas as esferas, seja animal, vegetal, mineral, líquida, etérea, e surgem prioritariamente como justificativa para a existência desses mesmos elementos no mundo real. A metamorfose opera como uma ponte perene de intercâmbio entre os universos terreno e divino e por meio dela chega-se à explicação, primeiro, de sua existência, mas também de sua própria natureza essencial. O que acontece, contudo, é que esses *noua corpora* conservam o mais das vezes traços que remontam à natureza pré-metamorfose. A mitologia é capaz de explicar, à sua maneira, os comportamentos ou as feições dos seres, a razão de ser de fenômenos naturais, ou mesmo simplesmente os nomes pelo qual as coisas são chamadas. Estamos aqui no território da etiologia³⁴ e sua função é a de responder questionamentos interessados em elementos culturais e naturais.

³² Naturalmente observa-se que ele também se vale de personagens históricos, colocados no mesmo nível dos personagens míticos e, como estes, também sujeitos à lógica interna da obra.

³³ Consideremos a tentativa de definição da metamorfose nas *Metamorfoses* elaborada por SANTOS (2005, p. 18): "... pode-se definir a metamorfose como toda a transformação sobrenatural que afeta a aparência de um ser, de acordo com o verso ovidiano, *in noua ... mutatas ... formas / corpora* (Ov. Met I, 1-2), como resultado tanto de uma intervenção exterior, imputada por uma divindade como **punição ou salvação**, quanto de uma mutação interna provocada por grande sofrimento. Esta transformação sobrenatural é a mudança ou alteração, sofrida por um ser, de uma para outra forma que este mesmo ser virá a ter" (grifo nosso). Como exemplo, podemos citar as metamorfoses de Eco e Narciso.

³⁴ Explicação das causas.

É importante frisar que a literatura helênica, à qual Ovídio se filia, despiu o mito de toda sua áurea religiosa ou valoração enquanto forma válida de conhecimento. Então, o mito, tratado como material a ser talhado pelo artista, já não procura atender à ânsia por conhecimento das coisas do mundo, e sim para atender a um público restrito de leitores cultos, cujo interesse principal é uma produção renovada da tradição literária. Observa-se que Ovídio desdobra-se em meio a duas tradições distintas: por um lado à brevidade e leveza da poesia helênica e, por outro, ao fôlego e à gravidade dos poemas cíclicos.

Holzberg demonstra a presença dessas correntes no próprio proêmio: por um lado, a intenção de narrar um *carmen perpetuum* e, concomitantemente, o desejo expresso pelo imperativo *deducite*, termo intimamente relacionado à poesia menor.³⁵ E se considerarmos que a maior parte das histórias presente nas *Metamorfoses* são motivadas pelo amor, sentimento que sofre os mais diversificados tratamentos na obra, não é difícil notar a permanência do poeta lírico por trás das complexas tramas narrativas.³⁶

À medida que as histórias se desenrolam, percebemos que o narrador (e narradores também³⁷) deixa transparecer com muita frequência seus próprios posicionamentos perante o conteúdo que explora. Tais intervenções são o mais das vezes parentéticas, isto é, surgem na forma de comentários paralelos, e são carregadas de comprometimento moral ou religioso. Tais posicionamentos, além de importantes como pontos de suporte para interpretações possíveis das passagens correntes, contribuem com o fortalecimento da crença desses narradores nos mitos apresentados. Soma-se ao aspecto etiológico a credibilidade recebida da parte do narrador.

³⁵ Antes de Ovídio, Virgílio contrapõe as duas formas de produção na *recusatio* presente na sexta bucólica, em que Apolo ordena ao pastor elaborar um *carmen deductum*, um poema fino. Lembremo-nos que o verbo *deducere*, que originalmente expressa o tecer de fios, possui o significado metafórico de tecer versos.

³⁶ “*The author situates himself in the traditions of Callimachean minor poetry and narrative epic.*” (HOLZBERG, 2002, p. 116) “O autor se posiciona entre as tradições da poesia menor calimaqueana e a narrativa épica”.

³⁷ “... experience of other narrative work suggest that between frames and inserted stories mutual implications may arise, interconnections only hinted at, but integral to the creation of meaning. For example, an internal audience’s reception of a story can suggest to the reader a model of interpretation (which in turn may be adopted or dismissed). In other cases the identity of the narrator can have an implicit relation to a theme, or even to the style of the narrative entrusted to him or her.” (BARCHIESI, 2006, p. 276) “... a experiência de outro trabalho narrativo sugere que entre estruturas e histórias inseridas implicações mútuas podem vir à tona, interconexões apenas esboçadas, mas integrais para a criação de sentido. Por exemplo, a recepção de uma história por parte de uma audiência interna pode sugerir para o leitor um modelo de interpretação (que por sua vez pode ser adotado ou descartado). Noutros casos, a identidade do narrador pode ter uma relação implícita com o tema, ou mesmo com o estilo da narrativa confiada a ele ou a ela.”

Entretanto, há ainda outro aspecto da narrativa. O narrador assume amiúde o papel de preceptor didático, que elenca elementos a partir de uma perspectiva compreendida como científica. Esse papel se evidencia fortemente já no início da obra, quando da narração da origem do mundo. É outro mecanismo de construção da veracidade dos fenômenos e situações presentes na obra, com o mesmo objetivo prático de elevar a crença na figura do narrador. Não obstante, tanto uma quanto outra subordinam-se a seu interesse mais profundo: enfronhar-se na “psicologia” das ações e dos pensamentos, de forma a investigar, por fim, o que de mais humano se pode depreender do material que sofre sua reelaboração.

Em seu conjunto, os livros das *Metamorfozes* não apresentam o grau de autonomia como aquele que se observa, por exemplo, numa *Eneida*. Muitos temas, personagens ou histórias não findam dentro do livro em que tiveram início³⁸ e escoam para livros subseqüentes. Tal característica, contudo, não subjaz a uma total desproporção ou desorganização do material. Interessa-nos neste momento considerar uma possibilidade de divisão da obra em três partes, conforme fazem Holzberg e Sarah Myers.³⁹ Em resumo, a obra é contemplada em três pêntades, ou grupos de cinco livros. Ao final de cada pêntade, destaca-se a presença forte de narradores distintos do narrador principal. Referimo-nos especificamente à presença de Calíope, no quinto livro, Orfeu, no décimo, e Pitágoras, no décimo quinto.

Os dois primeiros, pelo conteúdo das histórias que se colocam a narrar, podem ser entendidos como vozes que estariam em consonância com a temática predominante em suas respectivas pêntades.⁴⁰ Pitágoras, por sua vez, posto ao fim da obra, pode ser entendido como uma voz que reflete sobre a obra como um todo. É o que nos parece sugerir o próprio conteúdo de seu discurso, que se desdobra basicamente como especulação filosófica acerca da contínua transformação a que tudo se encontra subordinado.

Parece-nos de importância decisiva atentar à natureza essencial dessas personagens: Calíope é a musa da poesia épica; Orfeu, além de músico e poeta *par excellence*, é filho de Calíope e Apolo; Pitágoras é filósofo. Os três estão intimamente relacionados porque lidam

³⁸ O próprio mito que estamos focando, Orfeu, é exemplo disso: sua história começa no livro X mas só termina no livro seguinte.

³⁹ Cf. MYERS, 1994, p. 163 e HOLZBERG, 2002, p. 118 e ss.

⁴⁰ Na primeira pêntade, deuses e deusas, na segunda, heróis e heroínas.

com o conhecimento, cada qual a sua maneira: Calíope, filha da memória, pode ser entendida como uma fonte em primeiro grau, se comparada com seu filho, que, como é muito comum a poetas, busca a inspiração das Musas para o exercício de seu ofício enquanto transmissor de conhecimento; Pitágoras, inserido fora do plano mitológico, uma vez que se trata de figura histórica, representa já outro tipo de consciência, não mítica, mas sim especulativa, que recorre aos ditames da razão.

Dentre as três personagens, Orfeu parece-nos representar com bastante propriedade um modelo, de certa forma ideal, de artista, de poeta e de músico. Nosso objetivo não é o de considerar com profundidade todas as implicações possíveis de uma leitura como a que propomos, mas sim, elencar elementos que pelo menos a justifiquem, no intuito de contribuir para uma discussão certamente muito maior do que as dimensões deste trabalho.

4.2 Orfeu de Virgílio *versus* Orfeu de Ovídio

A personagem dominante no décimo livro das *Metamorfoses* é justamente Orfeu. Uma leitura de Orfeu nas *Metamorfoses* inevitavelmente busca suporte na versão de Virgílio, pois uma das intenções de Ovídio é divergir de seu antecessor.

O livro inicia com a chegada de Himeneu ao casamento do músico com a ninfa Eurídice.⁴¹ O deus que preside os casamentos é o ponto de conexão entre a história precedente, o casamento de Ífis e Iante, e a nova história. É o próprio Orfeu que o chama para participar das núpcias, embora sua presença não represente nada de positivo.⁴² Observe-se que, no infeliz *omen* representado pelo archote de Himeneu,

*Fax quoque, quam tenuit, lacrimoso stridula fumo
Vsque fuit nullosque inuenit motibus ignes. (Met X., 6-7)⁴³*

⁴¹ Com efeito, desde o começo é patente que Ovídio tende a ser menos elíptico que Virgílio em muitos momentos da narrativa.

⁴² A primeira menção a Orfeu prenuncia que a história não seguirá um caminho favorável: ... *Orphea nequiquam uoce uocatur*, “é chamado inutilmente pela voz órfica” (*Met X*, 3).

⁴³ “Até mesmo o archote que segurava estalou sem parar sob uma fumaça lacrimosa e, apesar de agitado, fogo algum produziu.” (Salvo menção do contrário, todas as traduções aqui apresentadas são nossas.)

encontra-se um elemento significativo na caracterização da fumaça que aparece no lugar do fogo: lacrimejante ou, mais literalmente, cheia de lágrimas. Concretamente, pode-se facilmente interpretar que se trata de lágrimas geradas pela irritação da fumaça, mas, para leitores que já tenham em mente a história, o adjetivo ainda prenuncia o desenrolar do destino de Orfeu, que, conforme se sabe de Virgílio, entrega-se em definitivo à tristeza.

As lágrimas de Orfeu não demoram a chegar, pois o resumo da morte de Eurídice, bem como do primeiro sofrimento do *uates*, dá-se já nos versos seguintes. Aqui, nota-se a primeira grande diferença da versão contada por Virgílio. A morte de Eurídice é acidental e não há menção alguma a Aristeu. Do ponto de vista estilístico, Ovídio difere ainda por ser muito mais direto ao narrar a morte da ninfa, além de fixar-se no realismo da mordida da serpente.⁴⁴ O efeito da primeira morte difere também fortemente: em Virgílio há oito versos inteiros dedicados ao sofrimento das dríades, suas irmãs, dos elementos da natureza e, em especial, do próprio Orfeu, em versos que se tornaram realmente emblemáticos a respeito de sua fixação na figura da esposa:⁴⁵

*Te, dulcis coniunx, te solo in littore secum,
Te, ueniente die, te, decedente, canebat (Georg. IV, 465-66).*⁴⁶

Ovídio resume muito o episódio. A natureza não compartilha o sofrimento do poeta, nem as ninfas. A tristeza de Orfeu, embora presente, é bem menos enfatizada e rapidamente dá lugar à tomada de ação por parte da personagem:

*Quam satis ad superas postquam Rhodopeius auras
Defleuit uates, ne non temptaret et umbras,
Ad Styga Tenaria est ausus descendere porta (Met. X, 11-13)*⁴⁷

⁴⁴ Tal fixação reforça-se pela seqüência de dentais no verso que narra sua morte: *occiDiT in Talum serpentis DenTe recepTo (Met. X, 10)* “morre após receber no calcanhar a dentada de uma serpente”; a insistência no ferimento surge de novo no momento em que ela surge mancando no inferno: *... et incessit passu de uulnere tardo (Met. X, 49)* “devido à ferida, avançou com passo vagaroso”.

⁴⁵ A repetição do *te* é comum em hinos religiosos e na poesia amorosa. Tal expediente é como que uma insistência na importância ou prestígio do destinatário. (cf. VASCONCELLOS, 2001, p. 153).

⁴⁶ “Cantava-te a tí, doce esposa, consigo em solitária orla, cantava-te na aurora, cantava-te no ocaso.”

⁴⁷ “Tanto chorou depois o vate rodopeio aos ares superiores que, para não deixar de sondar também as sombras, ousou descer ao Estige a partir do portão Tenário.”

Da natureza sofredora que se encontra em Virgílio, resta apenas o toponímico *Rhodopeius*, relativo ao monte Ródope, da Trácia, pátria de Orfeu. Ao descer aos infernos, o Orfeu de Virgílio simplesmente entra (*ingressus*, *Georg.* IV, 469), ao passo que o de Ovídio desce com ousadia, *ausus est descendere*. Tal ousadia, antecipemos, não é gratuita: é fomentada pelo poder do amor.

A próxima grande diferença entre os dois textos diz respeito ao canto de que Orfeu se vale para conseguir levar consigo sua esposa. Em Virgílio, o conteúdo desse canto não se expressa, mas tão somente os efeitos extraordinários exercidos nos habitantes do Hades. A julgar por eles, imagina-se mesmo tratar-se de uma canção das mais comoventes. Em Ovídio, o canto também afeta fortemente os habitantes do inferno, mas há uma extensa elaboração da canção, representada em 23 versos do episódio. A voz de Orfeu é de fato ouvida na reelaboração da história nas *Metamorfoses*, mas o seu conteúdo frustra de pronto as expectativas de um leitor que aguardasse uma bela e comovente canção. Isso porque Orfeu manifesta seu pedido mais como se fosse um advogado a defender sua causa perante juízes, valendo-se de um discurso mais marcado por elementos retóricos do que propriamente poéticos. Segundo Spencer (1997) pode-se facilmente identificar elementos próprios das *suasoriae*, que são breves exercícios retóricos calcados em técnicas específicas de convencimento.

Orfeu demonstra ter consciência da necessidade de obter a boa vontade de sua audiência:

... *O positi sub terra numina mundi*
*In quem reccidimus, quicquid mortale creamur (Met. X, 17-8)*⁴⁸

O discurso inicia com uma *captatio benevolentiae* dirigida aos numes infernais. Nesses versos, também observamos uma premissa que mais à frente o poeta-advogado desenvolverá, que é o fato de todos os mortais estarem inexoravelmente destinados ao mundo subterrâneo:⁴⁹

⁴⁸ “Ó numes de um mundo colocado sob a terra, no qual recaímos, tudo que se gerou mortal.”

⁴⁹ “Todos morrem” é na verdade um topos antigo. (Cf. SMITH, 1997, p. 149-150).

*Omnia debentur uobis paulumque morati
Serius aut citius sedem properamus ad unam.
Tendimus huc omnes, haec est domus ultima uosque
Humani generis longissima regna tenetis. (Met. X, 32-5)⁵⁰*

Orfeu desenvolve a idéia e conclui, como uma forma de bajular o poder de Prosérpina e Plutão, que eles na verdade detêm, dos três reinos, aquele que é mais povoado de seres humanos. Ele deixa implícita a idéia de que ambos seriam até mais poderosos do que os dois outros irmãos, Júpiter e Netuno. Mas antes mesmo dessas afirmações, estabelece habilmente uma aproximação com o casal através de *Amor*. Se desceu ali, foi porque o amor não lhe permitiu suportar a dor da perda e se, de fato, é o amor que justifica sua presença ali, então o casal tem toda a condição de compreender seu gesto, uma vez que outrora o mesmo amor foi responsável pela união de ambos:

*Famaque si ueteris non est mentita rapinae,
Vos quoque iunxit Amor... (Met. X, 28-9)⁵¹*

Além da elaboração argumentativa, no discurso de Orfeu há uma presença considerável de termos forenses. Consideremos a parte final:

*Haec quoque cum iustos peregrin annos,
Iuris erit uestri; pro munere poscimus usum. (Met. X, 36-7)⁵²*

Esses versos revelam o núcleo do pensamento do poeta-advogado. Ao afirmar que Eurídice lhes estará destinada depois que tiver cumprido seus *iustos annos*, insinua que sua morte não passa de uma injustiça que pode (e deve) ser remediada pelos poderosos deuses. Eles não têm o direito ainda de a possuir, mas no futuro terão: *iuris erit uestri*. Daí a

⁵⁰ “A vós se deve tudo: com pouca demora, mais cedo ou mais tarde corremos a uma única morada. Todos nos dirigimos para cá, é esta a última casa, e vós possuis o mais extenso reino do gênero humano.”

⁵¹ “E se não mentiu a fama de um antigo rapto, a vós também uniu o Amor.”

⁵² “Esta também, quando, madura, tiver cumprido seus justos anos, será vossa de direito; a posse [dela] exijo como dádiva.”

exigência (*poscimus*) de ele poder desfrutar no presente do *usum* que lhe fora em vida injustamente negado.

Do ponto de vista estilístico, encontramos alguns recursos retóricos que merecem destaque. O início do discurso é fortemente apofático, isto é, carrega-se de negativas. Primeiramente, merecem destaque suas litotes. Na primeira vez em que a emprega, Orfeu opõe as noções de veracidade e falsidade em *falsi oris* e *uera loqui* (vv. 19 e 20). Seu objetivo é certamente construir um *ethos* favorável, e pede licença para expressar-se sem rodeios e ir direto ao ponto. Após isso, há uma seqüência de negativas interessantes, em que faz questão de exprimir o que ele não foi fazer nos infernos: *uiderem Tartara* e *uincirem guttura monstri* (vv. 20-22). Primeiramente, diz que não foi para lá despreziosamente, apenas para visitar o Tártaro, nem tem pretensões heróicas, como desafiar o terrível monstro de três cabeças, missão impetrada por outros heróis da mitologia. Como afirmamos acima, *Amor* é único motivador, contra o qual a luta é inútil.

O conteúdo do discurso de Orfeu, pela disposição dos elementos retóricos, pela hábil exploração da imagem de seus interlocutores, pelo teor predominantemente racional⁵³ (já que há escassez de apelos que explorem demoradamente sua tristeza e seu sofrimento), revela, antes de tudo, uma personagem que tem um cuidado especial com a linguagem. Acreditamos que há, sim, graça da parte de Ovídio em quebrar a expectativa dos leitores, que se deparam mais com uma peça de oratória (independentemente da qualidade que lhe poderíamos atribuir) do que com versos que primem por um lirismo hipoteticamente mais adequado ao poeta arquetípico; contudo, acreditamos também que ainda não se pode julgar o Orfeu-poeta apenas pelo discurso proferido especialmente a Prosérpina e Plutão. Há outros momentos do livro que devem ser considerados e postos na equação desse julgamento, conforme mostraremos mais adiante.

Por fim, o objetivo de Orfeu foi de fato atingido, pois, conforme diz o narrador:

... *nec regia coniunx*

*Sustinet oranti, nec qui regit ima, negare. (Met X, 46-7)*⁵⁴

⁵³ Quando nos referimo-nos à fala de Orfeu como racional, não estamos excluindo a ausência de *pathos*, e sim frisando o aspecto técnico de seu discurso.

⁵⁴ “Nem a régia esposa nem aquele que reina nas profundezas suportam dizer não ao suplicante...”

Percebe-se que mais uma vez se faz uso de negativas, de litotes, para afirmar como o casal fora atingido pelo discurso. A julgar pela enumeração de seres profundamente comovidos com o pedido, podemos interpretar facilmente que a comoção também atingira a ambos. O narrador não declara, contudo, que os dois estavam visivelmente emocionados, uma vez que eles simplesmente reagem positivamente àquele que fazia o pedido. A julgar pelo termo escolhido para caracterizar Orfeu, *oranti*, que dá margem, mais uma vez, a pensar em seu comportamento sereno e controlado, que estamos frisando neste momento do texto, podemos interpretar também que eles reagiram menos à carga patética do discurso e mais ao conteúdo propriamente racional. Se esta leitura é possível, lemos também com a mesma carga impassiva o fato de Orfeu ter recebido junto com a esposa a condição, *legem*, de não poder olhar para ela até que saíssem dali. Até este momento, observamos que o envolvimento entre Orfeu e o casal é carregado de formalidade, uma negociação entre as partes.

Em discurso, Orfeu declara haver um desequilíbrio insuportável entre seu desejo à tolerância e a força vencedora de *Amor*, que, se é ao mesmo tempo o seu maior poder (inclusive de persuasão), é também seu grande problema. Se em Virgílio o ponto fulcral da discussão recai na condenação a uma entrega total da personagem a este sentimento, claro, transfigurado em *furor* e em *dementia*, que atropela sua vontade (*uictus animi*), em Ovídio a lógica é completamente diferente e muito menos grave ou punitiva. Nas *Metamorfoses*, *Amor* é explorado de formas muito distintas conforme as histórias em que ele aparece como motivo preponderante.⁵⁵

Curioso, contudo, que mesmo esse *Amor* conscientemente prejudicial é colocado em discussão. No episódio de Mirra, e.g. o embate se realiza dentro da própria mente da conturbada jovem, que chega mesmo a encontrar uma solução coerente, do ponto de vista racional, para poder desfrutá-lo. Apolo, no episódio em que se apaixona pelo jovem Jacinto, também elabora uma reflexão pessoal sobre a natureza de seu *Amor* pelo jovem que aparentemente resultou em sua morte, mas sem muita demora é logo preservado e excluído de qualquer leitura negativa. Em Orfeu, também o *Amor* é excluído de qualquer

⁵⁵ No mesmo livro X, há exemplos de *Amor* sacrílego, sobretudo se pensarmos na história de Mirra, que se apaixona pelo próprio pai.

noção de culpa ou motivo para punição ou reprovação. Observemos os versos referentes ao clímax do episódio, quando ele infringe a condição de Prosérpina:

*Hic, ne deficeret metuens avidusque uidendi,
Flexit amans oculos et protinus illa relapsa est. (Met. X, 56-7)*⁵⁶

Esses versos caracterizam especificamente o Orfeu amante, *amans*, já não o outro que no início do episódio está objetivamente preocupado com suas palavras para uma efetiva persuasão de seus interlocutores. É apenas neste ponto que se revelam os sentimentos mais íntimos da personagem e seu descontrole justificado. O amante é que é receoso, *metuens*, e afoito, *avidus*. Os efeitos são pertinentes e expressos como consequência de *Amor*, mas não são pré-julgados, como em Virgílio. De resto, é na reação de Eurídice que se encontra a leitura renovada do amor de Orfeu. Nas *Metamorfoses*, ao mesmo tempo em que se encontra o desenvolvimento de uma fala de Orfeu, encontra-se um quase apagamento da de Eurídice. Nas *Geórgicas* ela profere, como vimos acima,⁵⁷ um discurso de importância decisiva na interpretação de todo o epílio Aristeu-Orfeu de Virgílio. Ela culpa totalmente o esposo por sua destruição (e dele), sem amenizar em nada seu julgamento. Na verdade, Eurídice pronuncia-se nas *Metamorfoses*, mas unicamente com um simples *uale*. E, mais, o narrador ainda comenta que a esposa não manifestou nenhuma queixa ao esposo:

*Iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam
Questa suo (quid enim nisi se quereretur amatam?)
Supremumque uale, quod iam uix auribus ille
Acciperet, dixit, reuolutaque rursus eodem est. (Met. X, 60-3)*⁵⁸

E ainda devemos destacar o interessante parêntese do verso 61. O comentário do narrador é altamente significativo para o leitor que tem em mente a Eurídice de Virgílio.

⁵⁶ “O amante, temendo que ela falhasse e ávido por vê-la, virou os olhos e imediatamente ela retrocedeu.”

⁵⁷ Cf. p. 13 deste estudo introdutório.

⁵⁸ “Ao morrer de novo, ela agora não faz queixa alguma do esposo (de quê se queixaria senão de ter sido amada?) e disse o último adeus, que ele agora escutaria com dificuldade, e novamente regressa para o mesmo lugar.”

Feito em forma de pergunta, ao mesmo tempo em que reforça a idéia de que nenhuma queixa poderia haver, desqualifica-se qualquer reclamação a respeito do *Amor* de Orfeu. Sendo assim, não é difícil concluir que Ovídio de fato reabilita Orfeu enquanto amante, subtraindo completamente a carga de culpa que tão enfaticamente aparece em Virgílio.

E depois da segunda morte de Eurídice? Em Virgílio, Orfeu entrega-se a um sofrimento sem fim, optando por uma espécie morte em vida, e canta pela esposa ininterruptamente até ser retalhado pelas *matres* Cíconas em um ritual religioso. Ovídio modifica completamente o final de Orfeu. Antes de tudo, abrevia-se sobremaneira o sofrimento da personagem. Como nas *Geórgicas*, Orfeu tenta voltar aos infernos, mas é impedido por Caronte. Lá, Orfeu lamenta por sete meses a fio, ao passo que aqui o número é reduzido a sete dias, nos quais o poeta se entrega a um jejum, alimentando-se de *cura*, *dolorque animi*, e *lacrimae*. O sofrimento, contudo, é rapidamente substituído por uma simples queixa aos deuses infernais e pelo regresso a sua terra natal.

O que se passa depois é ainda mais importante: Orfeu, além de abster-se do relacionamento com mulheres, volta-se para a pederastia. Ovídio deixa em aberto a razão para essa atitude da personagem que, segundo ele, o fizera para manter-se fiel a Eurídice ou por frustração para com todas as mulheres. Ovídio não chega a explorar tanto o Orfeu pederasta, pois é em apenas três versos (83-85) que essa imagem é trabalhada, unicamente para estabelecê-lo como o fundador desse tipo de amor entre os povos da Trácia. O tema, entretanto, é de fundamental importância para o que se segue no livro X, após o episódio da *katabasis*, pois se iniciam as narrativas pederásticas.

É com esse tema que inicia canto de Orfeu, é nesse momento do livro que o poeta toma de novo a palavra para contar suas histórias. O canto perdura até o final do livro. Mas a história de Orfeu apenas chega ao fim no livro XI, em que se narram os acontecimentos que envolvem sua morte. A diferença para com Virgílio ainda é muito grande. Primeiramente, não são as mães trácias que o matam, e sim as bacantes, declaradamente revoltadas com o fato de o poeta as ter rejeitado também, ou seja, por motivo inteiramente pessoal, a rejeição amorosa, e não como parte de um ritual sagrado como em Virgílio:

“en,” ait “en, hic est nostri contemptor!... (Met. XI, 7)⁵⁹

⁵⁹ “Vejam, diz, vejam, é este o que nos desdenha!”

Se em Virgílio o dilaceramento de Orfeu é brevemente narrado, Ovídio estende amplamente o procedimento, contando minuciosamente as inúmeras tentativas das bacantes em tentar atingi-lo com variados objetos. As primeiras tentativas são frustradas porque os primeiros projéteis, o tirso e a pedra, são completamente afetados pelo poder mágico da canção e da lira de Orfeu. O tirso apenas o pega de raspão e a pedra tomba à sua frente como suplicante. Mas logo as bacantes se enfurecem enormemente e preparam uma investida mais forte. Para conseguir feri-lo, elas começam a entoar seus tambores, tubas e gritos, de forma a ofuscar a música do poeta, que, inaudita, perde seu efeito. O golpe de misericórdia das bacantes julgamos de importância ímpar. Pouco antes de matá-lo, as mulheres ensandecidas de êxtase deparam-se com lavradores, que, ao vê-las, assustam-se e correm para longe, abandonando seus objetos de trabalho:

*Nec procul hinc multo fructum sudore parantes
Dura lacertosi fodiebant arva coloni,
Agmine qui uiso fugiunt operisque relinquunt
Arma sui, uacuosque iacent dispersa per agros
Sarculaque rastrisque graues longique ligones;
Quae postquam rapuere ferae.... (Met. XI, 32-7)⁶⁰*

Literalmente, conta-se que ali foram deixadas as armas de seu trabalho. Tal metáfora combina muito bem com o universo das *Geórgicas*, mas, por ironia, elas se transformam em armas de verdade. O mundo civilizado dos trabalhos agrícolas é subvertido pelas bacantes... Podemos fazer uma breve aproximação de um quase *uersus aureus*,⁶¹ no verso 34 acima, com o outro *uersus aureus* presente nas *Geórgicas* e relativo à retaliação de Orfeu.

Em Ovídio temos:

⁶⁰ “E não longe daqui, colonos de braços musculosos cavavam as duras lavras preparando a colheita com muito suor. Eles, ao avistarem o tropel, fogem e abandonam as armas do seu trabalho. Espalhados pelos campos vazios, jazem sachos, pesados ancinhos e copridos enxadões, que depois as feras apanharam.”

⁶¹ O *uersus aureus* possui uma ordenação especial de formas nominais, numa sequência idealmente assim: **a b V A B**; em minúsculo representam-se os adjetivos, em maiúsculo, os substantivos, preferencialmente mediados por um verbo (V).

A b V a B
Arma sui, uacuosque iacent dispersa per agros

Em Virgílio:

a b A V B
*Discerptum latos iuuenem sparsere per agros (Geog. IV, 522)*⁶²

Além da disposição especiosa, podemos escutar uma aproximação, em nível sonoro, na segunda metade do verso por meio da mesma sequencia **per agros**, de maneira a se perceber um breve diálogo entre os dois textos.

Após o assassinato do poeta, encontramos outra indicação que reforça a idéia de que Ovídio está de fato dialogando muito de perto com Virgílio. A natureza, em plena sintonia com Orfeu, lamenta sua morte, em versos que recordam o lamento de Orfeu por ocasião da primeira morte de Eurídice nas *Geórgicas*.

*Te maestae uolucres, Orpheu, te turba ferarum,
Te rigidi silices, te carmina saepe secutae
Fleuerunt siluae...* (Met. XI, 44,6)⁶³

Citemos novamente Virgílio:

*Te, dulcis coniunx, te solo in littore secum,
Te, ueniente die, te, decedente, canebat (Georg. IV, 465-66).*

O recurso da repetição do pronome *te* em uma situação de lamento pela morte remete às *Geórgicas*. Aqui, contudo, o quadro é bem outro: em vez de o lamento partir do poeta e se dirigir a Eurídice, ele parte dos próprios entes da natureza e dirige-se a Orfeu.

⁶² “Espalharam o desmembrado jovem pelos vastos campos.”

⁶³ “Choraram por ti, Orfeu, tristes pássaros, a multidão de feras, as rígidas pedras e as florestas que amiúde seguiam teus cantares.”

Com estas informações, observamos que Ovídio reforça afinidade existente entre Orfeu e a natureza, que, humanizada, põem-se a sofrer pela perda de seu cantor.

Nesse ponto, há uma paulatina volta à cena da própria Eurídice, completamente deixada de lado por centenas de versos do livro anterior. Como sabemos, em Virgílio, Orfeu entoa o nome da esposa insistentemente e mesmo depois de morto, quando sua cabeça, deslizando pelo rio Ebro, repete seu nome e fecha tragicamente o episódio.

*Tum quoque marmórea caput a ceruice reuulsum
Gurgite cum medio portans Oeagrius Hebreus
Volueret, Eurydicen uox ipsa et frigida língua
Ah miseram Eurydicen! anima fugiente uocabat:
Eurydicen toto referebant flumine ripae. Georg. (IV, 523-7)⁶⁴*

Ovídio mantém a imagem, acrescentando nela a lira,⁶⁵ mas não menciona o nome de Eurídice, que é substituído por um curioso *flebile nescioquid*, uma flébil qualquer coisa, incompreensível e indecifrável.

*Membra iacent diuersa locis, caput, Hebre, lyramque
Excipis: et (mirum)médio dum labitur amne,
Flebile nescio quid queritur lyra, flebile língua
Murmurat exanimis, respondent flebile ripae. (Met, XI,50-3)⁶⁶*

Ora, para o leitor que tem em mente o que se passa nas *Geórgicas*, é como se o poeta de fato tivesse esquecido completamente a amada. Mas é nesse ponto que Ovídio inova fortemente, porque a história não encerra com sua simples morte. Orfeu volta à cena e é narrado a descer novamente para os infernos. E lá, passando mais uma vez por lugares

⁶⁴ “Quando então o o Hebro Eágrio revolvía no meio do leito sua cabeça, removida da cerviz marmorea, a sua própria voz e a fria língua chamavam Eurídice, ah pobre Eurídice, com o derradeiro suspiro; as margens repetiam por todo o rio: Eurídice.”

⁶⁵ A cabeça de Orfeu não se separa da lira. Instrumento e voz permanecem juntos, mesmo na morte.

⁶⁶ “Os diversos membros jazem em lugares; recebeste, Hebro, a cabeça e a lira e (admirável!) enquanto deslizam em meio ao riacho, a lira lamenta alguma coisa flébil, a língua exânime murmura [algo] flébil, as margens respondem [algo] flébil”.

que já conhecera antes, acaba encontrando-se mais uma vez com Eurídice e desfrutando de uma posse que há muito exigira:

*Vmbra subit terras, et quae loca uiderat ante,
Cuncta recognoscit quaerensque per arua piorum
Inuenit Eurydicen cupidisque amplectitur ulnis;
Hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo,
Nunc praecedentem sequitur, nunc praeuius anteit
Eurydicenque suam iam tuto respicit Orpheus. (Met. XI, 61-6)⁶⁷*

Ovídio cria um encontro extremamente feliz no submundo e, mais importante ainda, nos campos Elísios, a morada das almas bem-aventuradas. Dessa vez, transformado em sombra, abraça-a com todo o desejo e, sem temer perdê-la de novo, caminha a seu lado, à sua frente e por trás. O belo último verso, compreendemos como último recado à versão virgiliana. Pela primeira vez, observam-se os nomes das duas personagens compartilhando o mesmo verso, sendo que ambos os nomes se encontram nas posições privilegiadas, isso é, começo e fim de verso. O pronome *sua* remete-nos à fala amarga de Eurídice nas *Geórgicas*, quando diz expressamente que ela não mais lhe pertence: *non tua*. Ora, nesse final feliz, ela é totalmente dele. Por fim, o mal fadado verbo *respicere*, que na outra obra aponta o triste clímax da virada de olhar de Orfeu que o condenara para sempre, aqui se une ao advérbio *tuto* para destacar que não há mais problema em voltar o olhar. O gesto de Orfeu já fora absolvido no livro anterior como algo perfeitamente compreensível para um amante. Aqui, aliado às aproximações entre os textos, observamos uma completa reabilitação de Orfeu e de sua bela história de amor.

Operamos um grande salto para o livro XI, por exigência da argumentação que viemos tecendo até aqui. Como pudemos ver, Ovídio muda sensivelmente a história dos dois amantes, mas não a conta linearmente. A maior parte do livro X é dominada pela voz

⁶⁷ “Sua sombra desceu a terra, reconheceu todos os lugares que tinha visto antes e, enquanto procurava pelos campos dos bem-aventurados, encontra Eurídice e a abraça repetidas vezes com seus braços cúpidos. Aqui ora ambos passeiam lado a lado, ora ele a segue quando ela anda à frente, ora adianta-se em frente dela e, já em segurança, Orfeu volta o olhar para sua querida Eurídice.”

de Orfeu, que toma a palavra para contar suas próprias histórias. Antes disso, porém, o cenário se transfigura para a recepção do novo narrador.

4.3 Preâmbulo: o catálogo de árvores e Ciparisso

Antes de iniciar sua canção, Orfeu se senta e começa a tocar. Em seguida, surgem incontáveis árvores que caminham em sua direção, catalogadas uma a uma, muitas delas descritas pela aparência, por algum atributo especial, pela terra de origem ou por alguma indicação acerca de sua origem mitológica. Em meio a tantas opções, o narrador principal seleciona o Cipreste, ou Ciparisso, para ser tema da última história que contará no decorrer do livro. A escolha é oportuna, pois esse menino fora amado pelo deus Apolo. Antes de Orfeu iniciar sua canção, o tema da pederastia começa a surgir, muito embora o foco da história de Ciparisso não seja precisamente o seu amor para com o deus: o menino era muito afeiçoado a um enorme e manso cervo, que acidentalmente matara numa caçada. Ele chora amargamente e decide que não mais deseja viver. Apolo o ampara, mas em vão. Sendo assim, o deus concede seu último desejo e transforma-o na árvore que terá seu nome e, por isso, era atribuída a momentos fúnebres.

4.4 O *uates* Orfeu

Como afirmamos acima, há elementos muito importantes no livro X (e no XI também) para a caracterização de Orfeu do ponto de vista de sua arte enquanto *uates*, que inclui obviamente o talento para a poesia, mas também o talento para a música.

4.4.1 O músico

Voltemos ao início do livro, nas circunstâncias de seu pronunciamento perante os donos do inferno. Antes dele temos:

... *pulsisque ad carmina neruis*

Sic ait ...

(*Met. X*, 16-7)⁶⁸

E logo após:

Talia dicentem neruosque ad uerba mouentem (*Met. X*, 40)⁶⁹

O gesto da personagem, ferindo as cordas da lira, é duplamente destacado, conforme apontamos com nossos grifos, de modo que a imagem do tocador e cantor é desde o começo frisada. Mais adiante, antes de Orfeu iniciar a canção que perdurará pelo resto do livro X, o poder de sua música se destaca mais uma vez. Há a enumeração maravilhosa de um catálogo de árvores que se deslocam para perto do vate, atraídas por sua música, oferecendo-lhe uma espécie de *locus amoenus*:

Vmbra loco deerat; qua postquam parte resedit

Dis genitus uates et fila sonatia mouit

Vmbra loco uenit ...

(*Met. X*. 88-90)⁷⁰

Orfeu não se mexe, apenas toca. A estrutura paralela encontrada nos versos 88 e 90 reforça a idéia de que ele não precisa nem ao menos sair do lugar, apenas tocar sua lira, o suficiente para alterar a configuração do mundo à sua volta. É a primeira vez que Orfeu é referido como *uates*. A palavra é carregada de sentido, pois conota o caráter sagrado do ofício – no caso de Orfeu, mais que isso, pois ao lado temos *Dis genitus* a ressaltar sua filiação direta com o plano divino. Orfeu é descrito por Ovídio como um músico ao mesmo tempo mágico, sagrado, divino e cuidadoso. Destacamos os versos em que o narrador detalha a diligência do *uates* pouco antes de ele assumir de vez a voz narrativa e cantar as suas histórias:

Tale nemus uates attraxerat inque ferarum

⁶⁸ “... e, tangendo as cordas ao som de seu canto, assim diz...”

⁶⁹ “Enquanto falava e movia as cordas ao som das palavras”

⁷⁰ “Faltava sombra ao lugar. Depois, na parte em que o vate gerado por deuses sentou-se e vibrou os fios sonantes, veio sombra ao lugar.”

*Concilio medius turba uolucrumque sedebat.
Vt satis impulsas temptauit pollice chordas
Et sensit uarios, quamuis diuersa sonarent,
Concordare modos, hoc uocem carmine mouit (Met. X 143-7)*⁷¹

Os seres são atraídos unicamente pela lira, antes mesmo de Orfeu começar a cantar. Como podemos depreender dos versos acima, ele passa determinada quantidade de tempo experimentando com seu dedo as cordas da lira, até sentir a harmonização dos sons. Esses versos deixam transparecer a necessidade básica de qualquer músico de apenas iniciar as músicas se seu instrumento estiver com os sons em perfeito funcionamento, ou seja, afinados. Orfeu está combinando sons diferentes, está elaborando harmonias, de maneira que é esta a sensibilidade destacada no trecho.

4.4.2 O poeta

Orfeu inicia sua canto com uma invocação à Musa, sua mãe, e a Júpiter, e com uma proposição. Como poeta, atende aos preceitos estabelecidos pela tradição poética. A menção a Júpiter liga-se a uma justificativa muito importante a respeito da própria proposição, em que ele deixa transparecer uma consciência do ofício. Júpiter fora outrora seu tema, mais precisamente a batalha épica contra os Gigantes, da qual saiu vitorioso. Sendo assim, acrescenta ainda uma *recusatio*, que nos remete mesmo a Calímaco, em que se nega a entoar um cantar épico para voltar-se a temas menores, temas líricos:

*.... cecini plectro grauiore Gigantas
Sparsaque Phlegraeis uictricia fulmina campis.
Nunc opus est leuiore Lyra (Met. X, 152-4)*⁷²

⁷¹ “O vate atraía tal bosque e sentava-se ao centro de uma assembléia de feras e de uma multidão de pássaros. Assim que apalpou as cordas, assaz dedilhando-as com o polegar, e ouviu que as diferentes notas se harmonizavam, embora os sons divergissem, sua voz emitiu esta canção.”

⁷² “Com plectro mais grave cantei os Gigantes e os raios vitoriosos, espargidos pelos campos flegreus. Agora uma lira mais leve é necessária.”

Pelas palavras de Orfeu, observamos um poeta que conhece, sabe e já empreendeu uma narrativa grave (sem dúvida digna de um Júpiter), mas que também conhece a poesia leve, não épica, à qual se volta no momento em que toma para si a palavra. Por que então invoca, não obstante, a musa da poesia épica? Essa invocação, aparentemente imprópria para o tema que realmente deseja seguir, parece-nos necessariamente remeter ao livro quinto da obra, em que encontramos a presença muito significativa de sua mãe, Calíope, que, no episódio da *Musomaquia*, é a escolhida para representar suas irmãs. Não por acaso, uma vez que ela é considerada a mais talentosa e importante das musas, a julgar pelo próprio *status* atribuído à épica na poesia antiga.

Chamamos atenção aos versos que no livro quinto precedem a fala de Calíope. A musa anônima que está a narrar o episódio para Palas profere:

*Musa refert: Dedimus summam certaminis uni;
Surgit et inmissos hedera collecta capillos
Calliope querulas **pratemptat pollice chordas**
Atque haec **percussis** subiungit carmina **neruis** (Met. V 337-40)⁷³*

A primeira menção a Calíope descreve-a a dedilhar as cordas de seu instrumento. A semelhança do verso 339 do livro quinto com o verso 145 do décimo, dá indícios de uma verdadeira aproximação entre as duas personagens; o destaque dado ao bater dos fios, *percussis...neruis*, igualmente julgamos um indício de forte aproximação com essa musa.

Como observamos no estudo de Silva (2008, p. 76 e ss.), o conteúdo narrado pelas duas facções divinas podem ser muito significativos no que tange ao valor que se lhes deveria ser atribuído. O assunto das musas desafiadoras, as Piérides, versa exatamente sobre o episódio da Gigantomaquia, que em sua versão curiosamente é vencida pelos Gigantes, e não pelos olímpicos. Tal versão equivocada de um episódio tão conhecido depõe contra o talento dessas musas, incapazes de narrar com veracidade episódios factuais dentro do universo mitológico, pelo menos daquele que é seguido na obra. Contraposto

⁷³ “A musa rememora: Concedemos o ápice da contenda a uma única de nós. Surge Calíope, os longos cabelos amarrados com Hera, e experimenta com os dedos as cordas queixosas e aos nervos tangidos ajunta esta canção”. (Tradução de SILVA, 2008, p. 139).

ainda ao início do canto de Calíope, cujo tema central é a história do rapto de Prosérpina por Plutão, a falsidade dessa história fica ainda mais evidente.

Como se sabe, a musa inicia sua participação com uma homenagem a Ceres e, logo em seguida, explica o evento que trouxe à superfície o senhor do inferno, então solteiro: o medo de que a instabilidade geográfica da ilha de Trinácia, que fora lançada sobre o corpo de Tifeu, um dos gigantes derrotados pelos deuses do Olimpo, pudesse afetar as sombras no caso de o gigante escapar de sua prisão e, assim, abrisse uma fenda na terra que permitisse a entrada dos raios solares no Hades. Ora, a simples menção desse fato já se mostra contraditória com a história das outras musas e, mais ainda, funciona como um argumento decisivo que destrói sua veracidade: a presença de Tifeu sob as ilhas é uma prova de que na verdade o resultado da Gigantomaquia não fora favorável aos gigantes. Sendo assim, além do talento superior das musas do Hélicon, são elas ainda mais dignas de destaque por conta do crédito que se pode dar às suas canções, muito mais confiáveis.

Quando Orfeu remete-se ao episódio da Gigantomaquia, que diz já ter narrado, conta a versão verdadeira: *uictricia...fulmina*, ou seja, os raios vencedores de Júpiter. Então, podemos igualmente atribuir o peso da confiança das musas a Orfeu, rebento da mais talentosa, Calíope. Ao invocar a musa-mãe, por um lado entendemos que ele está pedindo uma inspiração segura, que valide sua própria canção como um todo, embora se recuse a continuar a usar o *plectro graue*, ou seja, a palheta pesada, adequada à gravidade de um poema épico.

Não é apenas nesse início de canção que percebemos as intenções da personagem com respeito a seu ofício. Orfeu novamente abre um grande parêntese metapoético na introdução ao episódio de Mirra, o mais extenso de sua canção e o mais *sui generis*:

Dira canam; procul hinc natae, procul este parentes

Aut mea si uestras mulcebunt carmina mentes,

Desit in hac parte fides, nec credite factum;

Vel, si credetis, facti quoque credite poenam.(Met. X, 300-3)⁷⁴

⁷⁴ “Cantarei coisas malditas: longe daqui, filhas, longe ficais, pais! Se meus cantos vierem a afagar vossos corações, que me falte crédito nesta parte e não acrediteis que isso aconteceu, ou, se acreditardes, acreditai também na punição do ocorrido.”

O parêntese se abre com um tom de alerta. Essa fala é dirigida especificamente a um público em potencial. Como sabemos, a história de Mirra é uma das mais terríveis das metamorfoses, uma vez que trata de incesto entre pai e filha, e é justamente aos potenciais ouvidos de pais e filhas que eventualmente venham a travar contato com sua canção que o alerta se dirige. O poeta ordena que eles se afastem, mas ao mesmo tempo questiona sua própria qualidade enquanto versejador. Há nesse trecho a construção de um período hipotético que chama nossa atenção, pois ele mesmo abre a possibilidade de que as *dirae* que se põe a entoar surtam o efeito de amainar os corações desse público.

Ele coloca sua *fides* em xeque, pois a relação entre ela e a história a ser contada depende da reação dos ouvintes. Ou seja, se os ouvintes forem afetados de maneira amena pelas palavras do poeta, então é porque sua intenção não surtiu o efeito desejado, que era a de gerar terror. Sendo assim, a história não valeria, assim como o próprio crédito que se deveria depositar-lhe. Seria essa reflexão do poeta apenas um momento de falsa modéstia? Talvez sim, mas o que nos parece decisivo na caracterização de nossa personagem é sobretudo aquilo que tentamos demonstrar: uma posição consciente a respeito de sua *ars*, cujo sucesso pretendido não está a todo o tempo garantido.

4.4.3 A canção

A canção de Orfeu apresenta um nível de complexidade apenas comparável ao do livro quinto da obra, com o qual mantém relações pertinentes. A quantidade de níveis narrativos do livro quinto é o mais impressionante das Metamorfoses.⁷⁵ Mas se nos ativermos apenas ao canto de Orfeu e ao canto de Calíope, perceberemos que ambos os fragmentos representam pequenos *camina perpetua*, narrativas contínuas que interligam as histórias narradas umas às outras ininterruptamente. Seriam pequenos *carmina perpetua* dentro do *carmen perpetuum* principal, elaborado pelo narrador primordial, uma espécie de estrutura fractal a espelhar a estrutura da obra como um todo.

⁷⁵ “... I should like my readers to agree that the very existence of five levels of utterance is something of a scandal in the ancient epic tradition.” (BARCHIESI, 2002, p. 189) “Eu gostaria que meus leitores concordassem que a própria existência de cinco níveis de elocução é algo de escandaloso na antiga tradição épica.”

Orfeu e a musa Calíope parecem-nos narradores especiais. Sua relação perene com a poesia e com a música os diferencia dos inúmeros narradores aos quais o narrador principal empresta a palavra, uma vez que ambos estão intimamente relacionados por uma arte comum e pelo nível de estruturação do material operado pelos três. Consideremos, por exemplo, o fato de que Orfeu e Calíope reservam o início de suas falas a uma dedicatória a deuses específicos e expressam um grau de devoção religiosa e de humildade importantes para a manutenção de sua própria condição de subordinação a seres superiores, e que por isso mesmo merecem o respeito e a preferência de serem mencionados em primeira mão. Centremo-nos, agora, no canto de Orfeu, a fim de já direcionarmos o fim desta introdução.

A proposição de Orfeu é:

... puerosque canamus

Dilectos superis inconcessisque puellas

*Ignibus attonitas meruisse libidine poenam. (Met X, 152-4)*⁷⁶

O assunto de Orfeu é o amor, tema teoricamente adequado a uma poesia menor, como o próprio vate denuncia mais acima.

4.4.3.1 Júpiter e Ganimedes

No que tange à primeira parte dessa proposição, os meninos amados pelos deuses, Orfeu conta em primeira mão a história do amor de Júpiter por Ganimedes. Como dissemos, a preferência por iniciar com Júpiter, entendemos como parte da devoção do vate para com o deus mais importante do panteão olímpico. A escolha é exemplar e justificada pelo próprio Orfeu: *cedunt Iouis omnia regno*. A história é bastante sumária e nela destacam-se basicamente duas informações, primeiro a metamorfose de Júpiter em águia para efetuar o seqüestro, a única ave em que ele supostamente se dignaria a se transformar, sendo ela capaz de suportar os raios do deus (há nesse argumento destaque à força do deus,

⁷⁶ “... cantemos meninos amados pelos súperos e meninas que, tropejadas com o fogo de paixões proibidas, mereceram punição por seu desejo.”

uma reverência adequada a vate pio); em segundo lugar, a reação contrariada de Juno, que reage negativamente ao fato de Ganimedes ter sido levado ao Olimpo, muito embora ela nada pudesse fazer frente à vontade do esposo. Dos amores pederásticos enumerados no livro, esse é o único bem sucedido, mas deve-se anotar que a reação de Juno impede que se compreenda esse tipo amor como algo que suscite plena harmonia. Lembremo-nos que a opção pela pederastia da parte de Orfeu igualmente suscita tristeza nas mulheres que o desejaram e por isso sofreram; além do mais, as bacantes matam-no justamente pelo fato de terem sido rejeitadas.

4.4.3.2 Apolo e Jacinto

A narrativa seguinte mantém o tema da pederastia, e se liga à história de Júpiter precisamente por um belo comentário da parte do vate, que lamenta o fato de Apolo não ter tido tempo de dar a seu jovem amado o mesmo destino de Ganimedes, uma vez que Jacinto tragicamente falece antes que isso fosse possível. Neste momento, o tom da narrativa assume feições patéticas e anuncia uma forte empatia do vate para com Jacinto. Orfeu liga a história a uma introdução direcionada ao próprio menino, em que se destacam os pronomes repetidos *te* (v. 162), *tu*. (v.166), *te* (v. 167), e o forte lamento sobre seu destino funesto.

Com relação a Apolo, é importante salientar os efeitos que o amor opera no deus. O deus, completamente entregue, abandona suas habituais funções: não mais preside a ilha de Delfos, deixa de lado sua cítara e seu arco, enfim, transforma-se completamente e se esquece de si mesmo:

*Immemor ipse sui non retia ferre recusat,
Non tenuisse canes, non per iuga montis iniqui
Ire comes, longaque alit adsuetudine fammas. (Met. X, 171-3)⁷⁷*

A morte do menino é acidental: em uma disputa de lançamento de disco, Jacinto corre atrás precipitadamente do projétil lançado pelo deus, que ricocheteia no solo e bate

⁷⁷ “Esquecido de si próprio, não se recusa a portar redes, nem a possuir cães, nem a te fazer companhia pelos cimos de irregular montanha e alimenta as chamas com este hábito duradouro.”

fatalmente em seu rosto. É curioso notar que Apolo, deus-profeta, não apenas não consegue prever o acidente, mas também é incapaz de curar seu amado – ora, Apolo é também o deus da medicina. A forma como Orfeu descreve o desfalecimento de Jacinto procede através de um símile conhecido: compara-o a flores pisoteadas que murcham:

*Vt, siquis uiolas riguoque papauer in horto
Liliaque infringat, fuluis horrentia linguis,
Marcida demittant subito caput illa uietum
Nec se sustineant spectentque cacumine terram;
Sic uultus moriens iacet et defecta uigore
Ipsa sibi est oneri ceruix umeroque recumbit. (Met. X, 190-5)⁷⁸*

O símile reforça a empatia do vate com o menino moribundo, assim como o longo discurso de lamento que o deus profere em seguida. O triste discurso é marcado por um forte sentimento de culpa da parte do deus, amenizada, contudo, pelo pensamento de que amar jamais pode ser considerado uma culpa:

*Quae mea culpa tamen? Nisi si lusisse uocari
Culpa potest, nisi culpa potest et amasse uocari (Met. X, 200-1)⁷⁹*

Há também um patético desejo de morte da parte de Apolo, irônico, uma vez que se trata de um imortal. E subitamente o deus parece voltar a si, quando anuncia que dali para frente suas canções direcionar-se-ão à exaltação da memória do jovem. A homenagem do deus inclui ainda a transformação do jovem numa flor e à inscrição de seu sofrimento nas pétalas da nova flor. Por fim, o episódio se fecha com a explicação etiológica dos jogos em honra a Jacinto, celebrados anualmente em Esparta.

A transfiguração de Apolo sob o efeito do amor, a negligência que o deus reserva a suas funções habituais, sua incapacidade em prever o futuro e em exercer com competência

⁷⁸ “Se num jardim irrigado alguém arrebentar violetas, papoulas e lírios eriçados com fulvos androceus, murchos eles lançam para baixo a débil cabeça, não se agüentam e contemplam a terra do cume: assim jaz o rosto moribundo. Abandonado o vigor, a própria cerviz lhe é onerosa e reclina sobre o ombro.”

⁷⁹ “Qual a minha culpa, contudo? A não ser que se possa chamar culpa jogar, a não ser que se possa chamar culpa amar.”

sua medicina, compõem um quadro de total desarmonia em relação à personagem. Apolo se humaniza a tal ponto que até mesmo almeja a morte, que aprofunda o desenvolvimento do *pathos* pretendido, sobretudo devido à impossibilidade de o deus morrer com seu amado. Esse comentário dá a entender que a imortalidade tem seu efeito negativo, uma vez que impossibilita totalmente que o amado e o amante voltem a estar juntos. O tema é importante, sobretudo pelo fato de que é Orfeu quem conta a história e por sabermos que no próximo livro a morte conduzirá Orfeu novamente aos braços de Eurídice.

4.4.3.3 Cerastas e Propétides

A ligação com a história seguinte se opera por meio de uma reflexão geográfica. Após a explicação etiológica da origem dos jogos Jacíntios, o vate comenta que não há vergonha da parte de Esparta em ter sido berço da história que acabou de narrar. Em contrapartida, o mesmo não se pode falar de Amatunta, berço das Propétides e dos Cerastas, próximos mitos a serem narrados por Orfeu.

Nesta seção do livro, somos introduzidos a mitos que tratam de impiedade para com deuses. A vingadora dessas atitudes nefandas é Vênus, cuja presença torna-se marcante no restante dos mitos do livro.

Os Cerastas maculam as terras que habitam por conta de brutais sacrifícios humanos impetrados por eles num altar dedicado a Júpiter Hospitaleiro. Quem reage ao sacrilégio, contudo, é Vênus, indignada porque é justamente em terras suas que aquilo se passa. A reflexão sobre a geografia é preponderante no caso dos Cerastas e é a própria deusa quem o manifesta, até mesmo ameaçando abandonar terras suas tão queridas. Mas expressa:

Sed quid loca grata, quid urbes

*Peccauere meae: quod, dixit, crimen in illis? (Met. X 230-1)*⁸⁰

Daí se resolve por punir não o lugar, e sim os pecadores. Como punição, uma metamorfose: Vênus os transforma em homens com chifres de touro.

⁸⁰ “Mas que falta cometeram estes lugares queridos? Que falta cometeram minhas cidades? Que crime foi o deles?”

A impiedade seguinte é praticada pelas Propétides, que negam a divindade da deusa. Irada, ela lança essas mulheres na prostituição. Como efeito por essa punição terrível, as mulheres paulatinamente perdem sua sensibilidade e, uma vez perdido inteiramente o pudor, a vergonha, acabam tornando-se pedras.

Tal história, embora breve, tem uma importância grande, pois a partir daqui destaca-se o tema da imoralidade, tema esse que, por um lado, serve de conexão com a história seguinte, do artista Pigmalião, que, mais à frente, vem de novo à tona no mito de Mirra, cujo tema principal é o incesto. No momento adequado, falaremos um pouco mais sobre como o tema é explorado nos respectivos episódios.

4.4.3.4 Pigmalião

Pigmalião, o artista, toma conhecimento e observa a maneira imoral como aquelas mulheres conduzem suas vidas como prostitutas. A tal ponto o artista é afetado, que generaliza aquela atitude e resolve manter-se afastado de todo o relacionamento com mulheres. Notemos, contudo, que embora a opção seja a mesma de Orfeu, no caso de Pigmalião a castidade é que é seguida, ao passo que no outro é a pederastia.

Urge salientar neste ponto que a história de Pigmalião foge inteiramente à proposição inicial de Orfeu do ponto de vista temático. Ao mesmo tempo, porém, ambas as personagens estão relacionadas pela condição de artistas muito especiais.⁸¹ A reação comum ao afastamento das mulheres é igualmente seguida de uma entrega ao ofício artístico: Orfeu põe-se a cantar, Pigmalião põe-se a esculpir. Seria a arte, de modo geral, um substituto do amor? A julgar pela postura de Pigmalião, sim, muito embora o artista não permaneça de todo protegido, uma vez que, ao esculpir uma figura feminina, é invadido violentamente pela força do amor. Isso se dá pela qualidade de sua arte, admirável e ao mesmo tempo enganadora, pois, como Orfeu diz, julgaríamos que a estátua vive:

⁸¹ “*In obvious ways the story of the sculptor Pygmalion reflects on the erotic experience and artistic power of the poet Orpheus, who was able once, although not for a second time, to restore to living presence an object of desire absent through death...*” (HARDIE, 2002, p.188) “De maneiras óbvias, a história do escultor Pigmalião reflete-se na experiência erótica e poder artístico do poeta Orfeu, que foi capaz por uma vez, embora não por uma segunda, de reestabelecer a presença viva de um objeto de desejo que estava ausente por causa da morte...”.

*Virginis est uerae facies, quam uiuere credas,
Et, si non obstet reuerentia, uelle moueri;
Ars adeo latet arte sua. Miratur et haurit
Pectore Pygmalion simulati corporis ignes (Met. X, 250-3)*⁸²

Pigmalião se ilude com sua própria arte, que se oculta nela mesma. A situação é crítica, pois embora saiba a procedência da obra, ainda assim sucumbe. Tem ela um poder tão convincente, que o artista passa a tratá-la com todos os mimos que se dariam a uma moça de verdade.

A história se passa em Chipre, ilha tradicionalmente devotada a Vênus. E é justamente por ocasião de um festival em homenagem à deusa que o artista pio faz-lhe as devidas oferendas e pede para ser agraciado com uma esposa, parecida com sua menina de marfim. Ele não se atreve a pedir que essa esposa seja a menina de marfim, mas Vênus, compreendendo o que suas palavras queriam dizer, faz com que a moça se transforme numa mulher de carne e osso:

*Corpus erat; saliunt tempatatae pollice uenae. (Met. X, 289)*⁸³

A imitação de um corpo, *simulati corporis*, dá lugar a um corpo de verdade, *corpus erat*. A arte transforma-se em realidade. A separação entre realidade e representação é rompida no mito de Pigmalião, muito embora a escultura não representasse inicialmente nenhuma realidade preexistente. Antes, a estátua é representação de uma realidade futura. Observem-se, por exemplo, outras obras de arte presentes nas *Metamorfoses*: as imagens da cosmogonia nas portas do palácio do Sol, livro II; o tecido de Aracne e Mineva, livro VI. Temos aqui representações de eventos e figuras que existem ou existiram. Por esse raciocínio, na história de Pigmalião há uma inversão num vetor que se entenderia “natural” dentro de um procedimento artístico convencional.

⁸² “A face é a de uma verdadeira virgem, que acreditarias estar viva e querer mover-se, se a reverência não se opusesse. A tal ponto a arte se esconde na própria arte. Pigmalião fica atônito e sorve no peito o fogo por um corpo enganoso.”

⁸³ “Era um corpo! Tateadas com o polegar, suas veias saltam.”

O mito de Pigmalião contrasta bastante com os demais do livro X. A mudança de tom é evidente: o amor do artista é absolutamente bem sucedido e resulta num casamento que a própria deusa Vênus preside. Naturalmente, a castidade pela qual a personagem opta poderia ser tida como um motivo que desagradasse à deusa, mas a castidade na verdade não perdura. Se o destaque recai na capacidade da arte em criar ilusões, uma vez que é isso que motiva a personagem a abdicar de sua condição de casto, tão fortemente frisada no início do episódio, por outro lado é sua devoção que de fato lhe garante a felicidade.

Essa felicidade, no entanto, não passa para seus descendentes, protagonistas das próximas histórias a serem cantadas por Orfeu. Como veremos a seguir, seu neto e sua bisneta, Ciniras e Mirra, serão maculados por uma relação incestuosa. De certa forma, a própria relação de Pigmalião com sua estátua, “filha” de sua arte, poder-se-ai conceber como um tipo de incesto, cuja punição recairia sobre os seus algumas gerações depois.⁸⁴

4.4.3.5 Mirra

O episódio feliz de Pigmalião encerra com o nascimento de Pafos, que é a ligação com a história seguinte. A ligação é genealógica, pois ela deu à luz Ciniras, pai de Mirra. A canção de Orfeu entrará em sua parte mais sombria, o que é anunciado já no começo do canto. Os *dica* que serão cantados versam sobre o delicado assunto do incesto entre pai e filha. Chamemos atenção para a extensa introdução tecida pelo vate a este delicado tema. Ele mais uma vez se volta a reflexões sobre a natureza da terra de Mirra, primeiramente enaltecendo a sua própria terra por estar longe dali e, conseqüentemente, não ter presenciado o ato medonho, tachado de sacrilégio:

*Si tamen admissum sinit hoc natura uideri,
Gentibus Ismariis et nostro gratulor orbi,
Gratulor huic terrae, quod abest regionibus illis,*

⁸⁴ “Pygmalion, too, Myrrha’s story implies, is guilty not only of Narcissism and of strange kind of onanism, but also of incest. Pygmalion is Galatea’s fathering maker as well as her husband” (Miller, 1990, 10 apud HARDIE, 2002, p. 186, nota 33) “Pigmalião também, a história de Mirra sugere, é culpado não apenas de Narcisismo e de um esquisito tipo de onanismo, mas igualmente de incest. Pigmalião é o criador paterno de Galatea, assim como seu marido”.

A gratidão que Orfeu manifesta tão insistentemente exalta a condição de pureza de sua terra natal. A Trácia pode ser louvada por isso realmente, mas, por outro lado, ela presenciará muito em breve outro sacrilégio, o assassinato do próprio Orfeu!⁸⁶ Consideramos digno de destaque, mais uma vez, o interesse especial de Orfeu não apenas em tecer seus cantos valendo-se do recurso da contigüidade geográfica, mas também ao adicionar comentários às regiões tratadas. Haveria alguma região isenta de algum ato deplorável nas *Metamorfoses*? A Trácia, da qual ele tanto se gloria, infelizmente, para Orfeu, não será uma exceção...

Sua reflexão se estende aos produtos honrosos de lá, que, apesar disso, não são o bastante para encobrir a terrível história que a presença de Mirra traz consigo. A paixão nefasta é atribuída estranhamente às Erínias. Antes, porém, ele conta a Mirra que Cupido negou ter algum envolvimento com seu amor pelo pai e, se entendermos esse aparte de Cupido como uma defesa, há obviamente uma acusação subentendida. Poder-se-ia deixar de lado o comentário de Orfeu, que surte no trecho um efeito de engrandecimento do tom dramático, preponderante no corrente episódio; encontramos, contudo, uma contra-partida mais adiante, noutro interessante comentário de Orfeu, mas dessa vez referindo-se à paixão de Vênus por Adônis, filho de Mirra:

Iam placet et Veneri matrisque ulciscitur ignes. (*Met. X*, 524)⁸⁷

O que poderíamos então entender por essa declaração de que Adônis vinga a paixão de sua mãe pelo pai? Ele se vinga em que sentido? Voltaremos a este ponto mais adiante.

Quando mencionamos há pouco que o episódio de Mirra é mais dramático, referimo-nos à estruturação da história, ou seja, ao fato de encontrarmos nela uma profusão muito grande de monólogos e diálogos. Mirra é quem primeiro toma a palavra. Com sua fala, tomamos conhecimento de tudo que se passa em sua mente, conturbada por causa do

⁸⁵ “Se, contudo, a natureza admite e consente que se veja isto, sou grato aos povos ismáricos e ao nosso orbe, sou grato a esta terra, porque está afastada daquelas regiões que geraram tamanho sacrilégio.”

⁸⁶ Importa lembrarmos que as bacantes, assassinas de Orfeu, são descritas como sacrílegas.

⁸⁷ “Agora agrada até mesmo a Vênus e vinga o fogo da paixão materna”

amor pelo pai. A moça faz uma grande e importante reflexão acerca de um dos mais importantes valores da cultura romana: a *pietas*. A *pietas* diz respeito normalmente à postura de respeito dos filhos para com sua família, isto é, a devoção familiar. No caso específico de Mirra, a *pietas*, bem como as leis que regem as relações entre pais e filhos, são os grandes empecilhos para a consumação de seu desejo proibido. Vendo-se imersa num conjunto de valores que não lhe servem de nada, a jovem, na tentativa de adequar as palavras a suas pretensões, apela para outros meios, em que o incesto não se considera nefasto. Primeiramente, ela menciona que na natureza o incesto é normal e conclui que na verdade as leis humanas é que são o problema, uma vez que elas contrariam algo que aos demais animais é permitido. Depois, ainda afirma haver culturas humanas que não só o admitem como o consideram positivo:

... *Gentes tamen esse feruntur*

In quibus et nato genetrix e nata parenti

*Iungitur et pietas geminato crescit amore. (Met. X 331-3)*⁸⁸

Os versos acima são importantes porque neles encontramos uma completa transfiguração das relações entre pais e filhos e, portanto, da noção de *pietas*, que a personagem procura remediar no nível do discurso: atentemos para a estrutura quiástica⁸⁹, presente no verso 332, e para a menção à *pietas* no verso seguinte, que se acrescenta com o tipo de amor apresentado logo acima.

Tais tentativas de encontrar, ou construir, uma saída para seu problema, não são suficientes, pois a jovem na verdade encontra-se num dilema insolúvel. Ela mesma admite que está cometendo um crime e misturando os papéis que devem ser respeitados para que a dinâmica familiar permaneça coerente.

Após uma conversa com seu pai, em que este procura saber qual pretendente ela escolheria entre os inúmeros a requisitá-la, ela resolve desistir de tudo e tenta se matar. Pouco antes de consumir o fato, surge a figura fundamental da ama, que impede aquilo e passa a questionar a moça a respeito daquele gesto extremo. Depois de muita insistência e

⁸⁸ “Dizem, contudo, que há povos em que tanto a mãe se une ao filho quanto ao pai a filha, e a Piedade cresce com o amor geminado.”

⁸⁹ *Nato genetrix et nata parenti*, dativo nominativo, nominativo dativo.

ameaças, a jovem revela tudo à ama, que, mesmo horrorizada, encontra uma forma de ajudá-la: oferece-a ao pai como amante por ocasião dos festivais de Ceres, nos quais as esposas, a ela devotas, privam-se de sexo e dos quais a rainha toma parte.

Na noite em que o fato se consuma, a jovem encontra-se em pânico. Caminha ao quarto do pai levada pela ama, num trajeto sombrio e repleto de presságios negativos. Por fim, ela se encontra frente ao pai numa escuridão que impede qualquer possibilidade de reconhecimento. O último diálogo entre pai e filha deixa perfeitamente clara a confusão de papéis:

Forsitan aetatis quoque nomine filia dixit;

Dixit et illa pater, sceleri ne nomina desint. (Met. X, 467-8)⁹⁰

Tal confusão se manifesta pela confusão dos nomes. Cíniras chama a jovem de filha sem saber que suas palavras devem ser entendidas literalmente; estamos perante uma clara ironia dramática.

Após muitas noites de relações entre ambos, Cíniras por fim descobre quem realmente é a jovem. Ameaça matá-la, mas ela foge e se exila. Grávida, exilada, entregue à própria sorte, dirige uma derradeira prece aos deuses e admite inteiramente seu crime e merecidos suplícios. É quando seu último desejo é finalmente atendido: uma pena alternativa, nem viver, nem morrer, que é atendida sob a forma de metamorfose. Mirra transforma-se finalmente em árvore, porém, antes de dar à luz.

Ocasionalmente, Lucina passava por lá e, compreendendo a situação daquela árvore esquisita, profere suas especiais palavras que abençoam os partos e nasce o menino Adônis, tema da próxima e última seção da canção de Orfeu.

4.4.3.6 Vênus e Adônis, Atalanta e Hipômenes

Adônis destaca-se desde bebê por sua beleza e por sua grande semelhança com Cupido. Essa semelhança surge na forma de um símile:

⁹⁰ “Talvez em nome da idade, ele falou “filha” e ela disse “pai”, de sorte que o crime não ficou sem os seus nomes.”

*Laudaret faciem Liuor quoque; qualia namque
Corpora nudorum tabula pinguntur Amorum,
Talis erat, sed, ne faciat discrimina cultus,
Aut huic adde leues, aut illis deme pharetras. (Met. X, 515-8)⁹¹*

Como somos informados, Vênus apaixona-se pelo menino depois de um acidente, em que se machuca com uma flecha do filho logo depois de abraçá-lo. Aqui retomamos ao comentário de Orfeu, aquele que descreve Adônis como vingador dos amores de sua mãe (e irmã) Mirra. Diferentemente de Cupido, sempre criança, o menino Adônis cresce até tornar-se um belo rapaz, perfeitamente adequado para atender aos desejos de Vênus:

*Iam iuuenis, aim uir, iam se formosior ipso est;
Iam placet et Veneri matrisque ulciscitur ignes. Met. X, 523-4)⁹²*

Tudo leva a crer que a vingança mencionada refere-se à semelhança que Adônis possui com Cupido, filho de Vênus. Ora, o que Orfeu parece insinuar é que a deusa estaria praticando como que um incesto⁹³, como se estivesse tendo relações, se não com o filho, com um sócia, muito embora Cupido mesmo negasse alguma participação direta no amor de Mirra.

A última história da canção guarda muitas semelhanças com a história de Apolo e Jacinto. Notamos que o tema do amor de deuses e meninos retorna; o menino também falece, sem que a mão divina pudesse fazer nada a respeito; como homenagem, o menino é transformado em flor.

Há também outra semelhança muito interessante com relação ao efeito dessa paixão no comportamento da deusa e do deus. Vênus, assim como Apolo, transfigura-se

⁹¹ “Até mesmo a Inveja elogiaria seu rosto, pois da maneira como os corpos de Cupidos nus são pintados num quadro, tal ele era; e se não se quiseses que a decoração tenha disparidades, adiciona leves aljavas a este ou as subtrai daqueles.”

⁹² “agora é um garoto, agora é homem, agora é mais formoso que a si próprio, agora agrada até mesmo a Vênus e o fogo da paixão de sua mãe.”

⁹³ “*An inceuous love would be the most fitting revenge for Myrra’s tragic fate. We may suspect that the true source of Venus’ desire for Adonis is an erotic attraction to her own son...*” (HARDIE, 2002, p. 188) “Um amor incestuoso seria a vingança mais adequada para o trágico destino de Mirra. Nós podemos suspeitar de que a verdadeira fonte do desejo de Venus por Adonis é uma atração erótica por seu próprio filho...”

inteiramente. Ela abandona suas funções e seus atributos naturais e se põe a andar pelas florestas como caçadora e, ironicamente, à maneira de Diana:

*Abstinet et caelo; caelo praefertur Adonis.
Hunc tenet, huic comes est; adsuetaque semper in umbra
Indulgere sibi formamque augere colendo,
Per iuga, per silvas dumosaque saxa uagatur,
Fine genus uestem ritu siccincta Dianae (Met. X, 532-6)⁹⁴*

A estranheza se manifesta ainda pelo fato de Diana ser uma deusa virgem e por ser justamente motivados pelo desejo e pelo amor que ambos os deuses são levados aos seus domínios e a praticar suas artes... Os dois deuses são apresentados inteiramente transformados e vitimados pelo poder do amor.

Adônis é caçador e, a julgar pelas palavras de Vênus, destemido e valente. Nisso reside todo o temor da deusa, pois ela teme que o jovem pague caro por isso. Aconselha cautela e medida, embora inutilmente. Os conselhos oferecem à deusa oportunidade para contar ao jovem a história da origem dos leões, Atalanta e Hipômenes, na qual Vênus está diretamente envolvida. Abre-se um parêntese e a nova história é inserida à maneira de epílio.

Depois de receber um oráculo a respeito de sua vida conjugal, a jovem, temerosa, abstém-se inteiramente dela e esconde-se nas florestas. Requisitada, contudo, por muitos pretendentes, estabelece um desafio: apenas casar-se-á com ela quem vencê-la numa corrida; aos perdedores, porém, será dada a morte. Isso não afugenta a multidão de pretendentes, pois todos são instigados pela beleza de Atalanta, *tanta potentia formae est*. É quando surge o orgulhoso Hipômenes, a princípio crítico ferrenho daquele desafio absurdo e perigoso, mas logo vitimado pela poderosa beleza da jovem, como todos os outros. Hipômenes acredita em sua própria valentia e vai falar pessoalmente com Atalanta. Em seu discurso desafiador, ele eleva seu próprio nome e sua estirpe em parte divina, e frisa ser um adversário acima dos demais. Suas palavras afetam a jovem, que também se sente atraída.

⁹⁴ “Até do céu se abstém: Adônis é preferível ao céu. Ela o possui, ela é sua companheira. Sempre habituada a se obsequiar na sombra e a engrandecer sua beleza a se enfeitar, [agora] vagueia por picos, florestas e pedreiras matagosas, com o vestido esgarçado até a raia dos joelhos, à maneira de Diana.”

Ela hesita consigo mesma e sente pena dele, pois não gostaria de vê-lo morto. Ela, contudo, deixa tudo isso de lado e aceita o desafio, sem saber contudo que estava já seduzida e amando:

*Dixerat utque rudis primoque cupidine tacta,
Quid facit ignorans, amat et non sentit amorem (Met. X 637-8)*⁹⁵

É importante notar essa relação porque ela de fato já se mostra propensa a não ganhar e, com efeito, as coisas são facilitadas para Hipômenes.

Mas Hipômenes pede o auxílio de Vênus, que, favorável, entrega-lhe três pomos de ouro para que o jovem distraia Atalanta durante a corrida. Mas a intervenção da deusa vai além. Os dois primeiros pomos realmente conseguem desviar Atalanta, sem, contudo, garantir a vitória do desafiante. Antes de arremessar o último, ele invoca a deusa de novo e ela atende mais uma vez ao chamado:

*An peteret, uirgo uisa est dubitare; coegi
Tollere et adieci sublato pondera malo
Impediique oneris pariter grauitate moraque (Met. X, 676-8)*⁹⁶

Hipômenes vence e casa-se com Atalanta, mas depois disso acaba atiçando a ira da deusa, uma vez que ele se esquecerá inteiramente de retribuir a graça alcançada. Daí, Vênus instiga-o a cometer um sacrilégio: ela incute no jovem um desejo ardente por ocasião de um passeio de ambos nas proximidades de um bosque sagrado e com pouca luminosidade. Ao copular naquele espaço, Cibele, que era uma das divindades honradas ali, pune a ambos com uma metamorfose e os transforma em leões.

A história de Atalanta e Hipômenes termina como um grande exemplo de impiedade a ser evitado. Por fim, a deusa apenas aconselha mais uma vez o jovem a evitar esses e outros animais ferozes e, em vez de tentar por à prova sua virilidade arriscando a

⁹⁵ “Dissera; como ela era rude e era a primeira vez que fora tocada pelo desejo, ignorando o que fazer, ama e não percebe o amor.”

⁹⁶ “A virgem parecia hesitar se o seguia. Forcei-a a apanhá-lo, aumentei sua carga depois que ela ergueu a maçã e a embarcei de uma só vez com o peso do carregamento e com a delonga.”

vida, fuja deles. Mas isso não acontece, pois o jovem continua a caçar sem a devida cautela e termina morto pelas presas de um javali...

Ao final da história, a deusa, como Apolo, desespera-se, lamenta a morte de seu amado, esparge o néctar sobre seu sangue e daí nasce a flor.

4.4.3.7 Carmen Perpetuum

Como mencionamos acima, podemos classificar a canção de Orfeu como um *carmen perpetuum*. Essa parte da obra apresenta uma unidade coesa e perfeitamente delimitada no interior do livro X. Orfeu cumpre com o que anuncia em sua breve proposição, mas vai além. Referimo-nos especificamente à narrativa de Pigmalião, que foge dos propósitos anunciados e oferece uma quebra no interior da canção, uma vez que contrasta com a maior parte das histórias: ressalta-se nela a piedade da personagem e seu absoluto sucesso, tanto como artífice quanto como amante. Todavia a essa quebra justifica-se na medida em que de Pigmalião para frente, sua descendência vira o foco das histórias finais. A narrativa de Mirra, como observamos, apresenta um estilo preponderantemente dramático, a julgar pelos extensos e complexos monólogos da personagem principal e pela participação fundamental da ama, sua confidente e cúmplice, função essa oriunda especialmente do drama. Ao final, encontramos um epílio à maneira alexandrina que, para nós, explicita mais uma vez a competência e a diversidade do poeta por excelência.

5. O uates Orfeu de Ovídio

Neste ponto, cabe uma pergunta: que tipo de vate então é o Orfeu ovidiano? Parece-nos muito produtivo considerar que Ovídio oferece mais do que uma personagem mítica cujos poderes mágicos e musicais há muito são destacados dentro da tradição mitológica e literária. Como pudemos observar pela comparação com o próprio Virgílio, com o qual Ovídio estabelece um importante diálogo, há uma constante humanização da personagem, que sai de seu pedestal mítico e se enfronta em sentimentos e situações mais propriamente esperadas de um homem comum. Comum na medida em que suas atitudes são muito mais comedidas nas *Metamorfoses* do que nas *Geórgicas*. Como tal, esse Orfeu, ao invés de desistir da vida, dá continuidade a ela, volta a amar e assume de vez seu ofício enquanto músico e poeta e não se restringe a entoar seu lamento monotemático pela esposa morta.

Quanto ao ofício propriamente dito, observamos que Orfeu demonstra significativa consciência acerca de sua arte. Sabe o que fez e sabe o que quer fazer. Sabe como deve postar-se perante dos deuses e perante seu público. Sabe que o crédito dela depende de si mesmo, seja pela maneira como elabora suas palavras, seja pela diligência que tem com seu instrumento. Quanto ao conteúdo propriamente dito, demonstra ser um poeta completo, na medida em que é capaz de tecer narrativas graves, épica, e narrativas leves, lírica, além de demonstrar indícios de igualmente dominar a arte do drama.

6. Conclusão

O exercício de compreender um mito específico demanda muita energia da parte do pesquisador. Mas o que se quer dizer com “compreender um mito”? Quando nos debruçamos, o mínimo que seja, em determinada personagem mitológica, a impressão que nos fica é a de que temos um nome que serve de invólucro para inúmeras facetas, não raro, consideravelmente distintas entre si. Aquilo que iniciamos a pesquisar sob o nome de Orfeu, revelou-se-nos de uma riqueza muito especial. Parece haver tantos Orfeus quantos escritores que a ele se referem.

O espaço que inicialmente dedicamos para nos aproximar desses Orfeus talvez merecesse um pouco mais de atenção, ainda que para as proporções reduzidas deste estudo introdutório. Selecionamos apenas as informações que julgamos mais importantes para uma aproximação com o recorte do mito que nos interessou, isto é, o Orfeu das *Metamorfoses*. Naturalmente o Orfeu de Ovídio conduziu-nos ao Orfeu de Virgílio, obstáculo necessário para o objetivo que tínhamos em mente.

Desde o início, trabalhamos com a idéia de que o artista que manipula o material mitológico de maneira adequada a seus propósitos mais gerais. Isto é, ele não é de forma alguma obrigado a abordar todos os aspectos possíveis do material escolhido, mas, muito pelo contrário, prioriza apenas aqueles que façam ou deveriam fazer sentido para o universo da obra corrente.

Citemos uma afirmação de Conte (2007, p. 134) que expressa *sui generis* um pouco da idéia que tínhamos em mente até aqui:

“Para poetas, mito é como uma palavra contida em um dicionário: quando ela abandona o dicionário e entra em seu texto, retém apenas um dos seus possíveis significados. Também o mito, como uma palavra, deve ser modificada pelas declinações e conjugações com o a intenção de adaptar-se ao

sentido global do discurso: sua função é determinada por seu contexto”.⁹⁷

Nas *Geórgicas*, conforme vimos, o poeta por excelência está inteiramente deslocado dentro de um universo em que o lirismo e a onipotência do amor não funcionam. Tal tratamento de Orfeu foi o que priorizamos, tendo em vista a extensão e importância de sua representação para, na leitura que nos foi possível realizar das *Geórgicas*. Aqui, o contraste inevitável entre o homem prático e bem sucedido, Aristeu, e o homem contemplativo e fadado ao fracasso, Orfeu.

Nas *Metamorfoses*, Orfeu não é tão fracassado assim. Se trazemos essa imagem do fracassado para nossa leitura do Orfeu ovidiano, é simplesmente porque o diálogo que este poeta estabelece com o antecessor se nos mostrou inevitável, a tal ponto de fazermos uma leitura inadequada, no caso de se ignorar a versão virgiliana.

Por esse caminho, observamos que Ovídio reabilita totalmente a personagem. Antes de tudo, Orfeu é plenamente escutado na versão ovidiana. Se em Virgílio o poeta em nenhum momento enuncia seu discurso diretamente, em Ovídio ele tem um espaço muito grande para comunicar-se com seus interlocutores. Esse Orfeu demonstra um domínio seguro de suas palavras, tecidas com propósitos muito claros e com uma mestria digna de uma personagem cujo talento apóia-se em grande parte no poder da palavra.

A atitude de Orfeu, após a segunda morte de Eurídice, também é completamente diferente. Sua vida não pára depois da perda fatídica. Isso se expressa tanto pelo fato de continuar interessado nos prazeres do amor, tendo-o apenas transferido para meninos, quanto pelo fato de ter retomado sua arte de poetar e fazer música. Claro que em Virgílio Orfeu também canta ininterruptamente até fim de sua vida, mas esse cantar está restringido pelo sofrimento monotemático pela amada Eurídice. O novo Orfeu, embora ainda interessado na *leue lyra*, canta outras histórias e, mais que isso, de modos bastante diversificados.

⁹⁷ ”For poets, myth is like a word contained in a dictionary: when it leaves the dictionary and enters their text, it retains only one of its possible meanings. Myth too, like a word, must be modified by ‘declensions’ and ‘conjugations’ in order to conform to the discourse’s global meaning: its function is determined by its context”.

A faceta de Orfeu poeta que julgamos digna de maior destaque foi a que extraímos do proêmio de sua canção: em essência, esse Orfeu não é apenas um poeta lírico, mas também um poeta que domina o *plecto graui*, índice da seriedade e do peso da poesia épica. No interior de sua canção, as histórias possuem extensões extremas (a menor 7 versos e a maior, 204) e se organizam com grande variedade.

O desfecho feliz de Orfeu, encontrando-se novamente com Eurídice no Hades, faz crer que o amor tem validade mesmo depois da morte. Um recado final ao Orfeu de Virgílio, a partir de uma idéia tipicamente virgiliana: *omnia uincit amor* (*Buc.* X, 69).

Por fim, Orfeu termina feliz no amor mas também, ao nosso ver, feliz na sua arte. Ele é um poeta consciente e completo, mas também um músico diligente. Os atributos ressaltados por Ovídio são o ideal de qualquer artista. Não há espaço nas *Geórgicas* para esse Orfeu, e é nas *Metamorfoses* que o poeta por excelência encontra um lugar de plenitude (lembramos que a cena em que ele, antes de cantar, afina cuidadosamente sua lira enquanto os animais, as árvores e as pedras amontoam-se ao seu lado para escutá-lo).

7. Prefácio à tradução

Optamos neste trabalho de mestrado por uma tradução em prosa. Tal opção não julgamos ideal, uma vez que estamos diante de um texto poético, em versos, imerso inteiramente numa dicção de carácter épico, evidenciado, primeiramente, pelos hexâmetros datílicos usados na composição da obra. Por outro lado, uma tradução poética acarreta uma série de problemáticas que admitimos não estar inteiramente prontos a solucionar, considerando três fatos: o tamanho do texto, o tempo requerido para suprir tudo e a ambição algo desmedida deste empreendimento para um trabalho de mestrado.

Quisemos uma tradução em prosa que pudesse ser lida com alguma fluência, que não fosse pedante nem prosaica demais.

Um dos problemas que enfrentamos nesse percurso foi o do excesso de coordenação aditiva presente em muitos momentos do texto, bem como a ausência de conjunções que esclareceriam mais as relações lógicas presentes entre alguns segmentos do texto. Nosso desejo era o de não violentar ainda mais o texto de Ovídio com facilidades que acrescentassem termos não expressos pelo poeta. No entanto, ainda assim há acréscimos no texto da tradução, que destacamos entre colchetes.

Também mantivemos todos os epítetos, toponímicos e patromímicos da maneira como aparecem no texto.

Demais observações sobre a seleção do léxico são expressas nas anotações à tradução.

A edição do texto latino, estampada ao lado da tradução, é a da *Belles Lettres* (vide Bibliografia ao final da dissertação).

Inde per immensum croceo uelatus amictu
 Aethera digreditur Ciconumque Hymenaeus ad oras
 Tendit et Orphea nequiquam uoce uocatur.
 Adfuit ille quidem, sed nec sollemnia uerba
 Nec laetos uultus nec felix attulit omen. 5
 Fax quoque, quam tenuit, lacrimoso stridula fumo
 Vsque fuit nullosque inuenit motibus ignes.
 Exitus auspicio grauior: nam nupta per herbas
 Dum noua Naiadum turba comitata uagatur,
 Occidit in talum serpentis dente recepto. 10
 Quam satis ad superas postquam Rhodopeius auras
 Defleuit uates, ne non temptaret et umbras,
 Ad Styga Taenaria est ausus descendere porta;
 Perque leues populos simulacraque functa sepulcro
 Persephonen adiit inamoenaque regna tenentem 15
 Vmbrarum dominum pulsisque ad carmina neruis
 Sic ait: 'o positi sub terra numina mundi,
 In quem reccidimus, quicquid mortale creamur;

Dali afasta-se através do imenso éter
 Himeneu⁹⁸, coberto com seu manto açafraão;
 ele se dirige aos territórios dos cícones⁹⁹ e é
 chamado inutilmente pela voz órfica. De fato
 compareceu, mas não levou palavras solenes,
 nem alegre semblante, nem feliz presságio.
 Até mesmo o archote que segurava estalou
 sem parar sob uma fumaça lacrimosa e,
 apesar de agitado, fogo algum produziu. O
 resultado foi pior que o auspício, pois
 enquanto a recém-casada vagueia pela relva,
 acompanhada por uma multidão de Náiades,
 morre após receber no calcanhar a dentada de
 uma serpente. Tanto chorou depois o vate
 rodopeio aos ares superiores que, para não
 deixar de sondar também as sombras, ousou
 descer ao Estige¹⁰⁰ a partir do portão
 Tenário¹⁰¹. Através de povos tênues e de
 simulacros sepultados, foi a Perséfone e
 àquele que detém os reinos não amenos, o
 senhor das sombras, e, tangendo as cordas ao
 som de seu canto, assim diz “Ó numes de um
 mundo colocado sob a terra, no qual
 recaímos, tudo que se gerou mortal.

⁹⁸ Deus que preside o cortejo nupcial. Normalmente é descrito portando um archote, coroa de flores e, por vezes, uma flauta. Sua invocação para a cerimônia visa trazer bons augúrios ao casamento (GRIMALI, 2005, p. 229) – acontece exatamente o oposto para Orfeu, uma vez que o archote do deus não acende de modo algum, o que o próprio poeta interpreta como um sinal grave, além de a fumaça produzir lágrimas.

⁹⁹ Tribo da Trácia, entre os quais Orfeu teria vivido e se iniciado nos mistérios de Apolo. (*id. ibid.*, p. 88)

¹⁰⁰ Rio dos infernos. Diz-se que consiste em um dos braços de Oceano, a décima parte dele, que termina nos infernos; as outras nove são espirais que rodeiam o disco terrestre. Em Virgílio, esse rio dá nove voltas em torno do próprio Hades. (*id., ibid.*, p. 152)

¹⁰¹ De Tênaros, um cabo da Lacônia.

Si licet et falsi positis ambagibus oris
 Vera loqui sinitis, non huc, ut opaca uiderem 20
 Tartara, descendi, nec uti uillosa colubris
 Terna Medusaei uincirem guttura monstri;
 Causa uiae est coniunx, in quam calcata uenenum
 Vipera diffudit crescentesque abstulit annos.
 Posse pati uolui nec me temptasse negabo; 25
 Vicit Amor. supera deus hic bene notus in ora est;
 An sit et hic, dubito; sed et hic tamen auguror esse;
 Famaque si ueteris non est mentita rapinae,
 Vos quoque iunxit Amor. Per ego haec loca plena
 [timoris,
 Per Chaos hoc ingens uastique silentia regni, 30
 Eurydices, oro, properata retexite fata.
 Omnia debentur uobis paulumque morati
 Serius aut citius sedem properamus ad unam.
 Tendimus huc omnes, haec est domus ultima uosque
 Humani generis longissima regna tenetis. 35
 Haec quoque, cum iustos matura peregerit annos,
 Iuris erit uestri; pro munere poscimus usum.
 Quod si fata negant ueniam pro coniuge, certum est
 Nolle redire mihi: leto gaudete duorum.'

Se é lícito e, sem os circunlóquios de lábios falsos, permitis falar coisas verdadeiras, não descí aqui para ver o opaco Tártaro¹⁰² nem para acorrentar a tripla garganta eriçada de cobras do monstro meduseu¹⁰³. A razão da viagem é minha esposa, na qual uma víbora, ao ser pisoteada, difundiu veneno e lhe arrebatou os anos que ainda viriam. Quis ser capaz de suportar e não negarei que tentei: o Amor venceu. Esse deus é bem conhecido em plagas superiores; se o é aqui, tenho minhas dúvidas, muito embora anteveja que aqui também o seja. E se não mentiu a fama de um antigo rapto, a vós também uniu o Amor. Eu, por estes lugares plenos de temor, por este ingente Caos e pelos silêncios do vasto reino, suplico: tecei de volta o precipitado destino de Eurídice. A vós se deve tudo: com pouca demora, mais cedo ou mais tarde corremos a uma única morada. Todos nos dirigimos para cá, é esta a última casa, e vós possuis o mais extenso reino do gênero humano. Ela também, quando, madura, tiver cumprido seus justos anos, será vossa de direito; a posse dela exige como dádiva e se os fados negarem a concessão da esposa, para mim é certo não querer voltar: alegrai-vos

¹⁰² Região mais profunda dos infernos, aos poucos confundida com o próprio inferno, em que geralmente se situam os tormentos dos grandes criminosos. Neste sentido, é o contrário dos montes Elísios, onde se situam os bem-aventurados. (*id.*, *ibid.*, p. 429)

¹⁰³ Cão do Hades, guardião de seus portões. Vedava a entrada dos vivos e impedia a saída dos mortos. Possui três cabeças de cão, pescoço de serpente e dorso forrado com múltiplas cabeças de serpente. Está acorrentado ante a porta do Inferno. (*id.*, *ibid.*, p. 83)

com a morte dos dois.”

Talia dicentem neruosque ad uerba mouentem 40
Exsangues flebant animae; nec Tantalus undam
Captauit refugam, stupuitque Ixionis orbis,
Nec carpsere iecur uolucres, urnisque uacarunt
Belides, inque tuo sedisti, Sisyphæ, saxo.

Enquanto falava e movia as cordas ao som das palavras, exangues almas choravam-no: Tântalo¹⁰⁴ não mais insistiu na água esquivada, a roda de Ixíon¹⁰⁵ ficou pasmada, as aves não roeram o fígado,¹⁰⁶ de suas urnas se livraram as Bélides¹⁰⁷ e em tua pedra te sentaste, Sísifo.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Rei da Frígia ou Lídia, filho de Zeus. Era muito rico e amado pelos deuses, que o admitiam até mesmo em seus banquetes. A linhagem de Tântalo é célebre: engendrou Níobe e Pélope; deste descendem os tantálidas Tiestes e Atreu e, finalmente, Agamênon e Menelau. É muito famoso na mitologia pelo castigo que cumpre nos infernos. As razões da punição variam: ele teria revelado aos mortais segredos que ouvira em um dos banquetes dos deuses ou roubado a ambrosia e o néctar para dar aos homens; noutra versão, aqui apresentada, teria sacrificado o próprio filho e servido como uma iguaria aos deuses. O castigo também varia. Numa versão, é posto embaixo de uma grande rocha que está sempre na iminência de cair, aterrorizando-o continuamente. Noutra, ele é punido com a fome e a sede eternas – submerso até o pescoço em água, sempre que se abaixa para bebê-la ela retrocede, e, acima de sua cabeça, dependurou-se um cacho com frutas que igualmente sai do seu alcance quando ergue a mão para apanhá-las. (*id., ibid.*, p. 428)

¹⁰⁵ Um tessálio que reinava sobre os Lápitãs. Certa vez ele pediu a mão de Dia, filha de Deioneu, prometendo-lhe presentes. O rei deu o seu consentimento, mas quando foi reclamar o prometido, Ixíon o lançou num fosso repleto de brasas ardentes. Incorrera, então, em dupla falta: perjúrio e assassinato de um membro da família – na mitologia grega, considera-se essa a primeira vez em que isso aconteceu. Nenhum deus quis purificar suas atrocidades, mas Zeus, apiedado por ele ter ensandecido depois dos crimes, o purificou e curou. Mas depois disso tudo, ele se mostrou tremendamente ingrato, pois desejou ninguém menos que Hera, a rainha dos deuses, e cuidou de violentá-la. Zeus, ou a própria Hera, criou uma nuvem semelhante à deusa, que Ixíon prontamente violentou (dessa união, conta-se que nasceu Centauro). Com o novo sacrilégio, Zeus o castigou, colocando-o dentro de uma roda em chamas que girava ininterruptamente e o lançou pelos ares. Frequentemente, Ixíon é representado cumprindo seu castigo nos Infernos, mais precisamente no Tártaro, ao lado dos grandes criminosos. (*Id., Ibid.*, p. 256)

¹⁰⁶ Este é Tício, Gigante filho de Zeus e Elara. Temendo a fúria de Hera, Zeus escondeu a amante grávida sob a terra, donde nasceu depois o gigante. Quando sua outra amante, Leto, dera à luz Apolo e Ártemis, Hera, furiosa, lançou o gigante contra a rival. Frente a isso, Zeus o fulminou e precipitou nos infernos, onde duas águias (ou serpentes) devoram continuamente seu fígado, que se regenera com as fases da lua. (*id., ibid.*, p. 244)

¹⁰⁷ Danaides, as cinquenta filhas do lendário Dânao (o nome “Bélides” remete à ascendência paterna, pois o pai de Dânao chamava-se Belo). Dânao se refugiara em Argos após escapar a seu irmão Egito, que possuía cinquenta filhos, desejosos de casar com suas filhas. Mesmo assim o irmão o seguiu até Argos, onde Dânao, já aclamado rei, consentiu com os casamentos, não sem antes urdir um plano terrível: na noite de núpcias, deu uma faca na mão de cada filha e as instruiu a matar seus maridos. Apenas Hipermnestra poupou seu marido Linceu, que respeitou sua virgindade. Muito tempo depois Linceu vingou-se dos irmãos e do pai assassinados matando o sogro e as outras 49 filhas. No Hades elas cumprem a punição de inutilmente ter sempre de encher com água um tonel sem fundo. (*id. ibid.*, p 126)

¹⁰⁸ Fundador de Corinto, era conhecido como o mais astuto dos mortais, porém não muito escrupuloso. Pai de Ulisses, segundo algumas lendas. Quando Zeus raptou Egina, filha do rio Asopo, por acaso Sísifo o flagrou a sobrevoar sobre Corinto com a moça. Sísifo usou a informação para chantagear Asopo, que teve de fornecer a sua cidade uma fonte, e acabou por atizar a cólera de Zeus com a denúncia. Numa versão, Zeus o teria precipitado diretamente nos infernos, onde seria punido; noutra, manda Tânato matá-lo. Acontece que Sísifo

Tunc primum lacrimis uictarum carmine fama est 45
 Eumenidum maduisse genas; nec regia coniunx
 Sustinet oranti, nec qui regit ima, negare
 Eurydicensem uocant; umbras erat illa recentes
 Inter et incessit passu de uulnere tardo.
 Hanc simul et legem Rhodopeius accipit Orpheus, 50
 Ne flectat retro sua lumina, donec Auernas
 Exierit ualles; aut irrita dona futura.
 Carpitur accliuus per muta silentia trames,
 Arduus, obscurus, caligine densus opaca.
 Nec procul afuerant telluris margine summae; 55
 Hic, ne deficeret metuens audis que uidendi,
 Flexit amans oculos et protinus illa relapsa est;
 Brachiaque intendens prendique et prendere certans,
 Nil nisi cedentis infelix arripit auras.
 Iamque iterum moriens non est de coniuge
 [quicumque 60
 Questa suo (quid enim nisi se quereretur amatam?)
 Supremumque “uale”, quod iam uix auribus ille
 Acciperet, dixit, reuolutaque rursus eodem est.

Então pela primeira vez (é fama) o rosto das Eumênides,¹⁰⁹ vencidas pelo canto, banhose de lágrimas; nem a régia esposa nem aquele que reina nas profundezas suportam dizer não ao suplicante e chamam Eurídice. Ela estava entre as sombras mais recentes e, devido à ferida, avançou com passo vagaroso. Ao mesmo tempo, Orfeu Rodopeio¹¹⁰ recebe a esposa e a determinação de não virar para trás a luz dos olhos até que saísse dos vales Avernos ou a dádiva futura seria inútil. A íngreme via é tomada por ele através dos mudos silêncios, árdua, obscura, espessa de opaca cerração. E não distavam do limiar da superfície terrestre, quando o amante, temendo que ela falhasse e ávido por vê-la, virou os olhos e imediatamente ela retrocedeu. Estendendo os braços e porfiando ser apanhado e apanhá-la, nada o infeliz arrebatava, senão tênues brisas. Ao morrer de novo, ela agora não faz queixa alguma do esposo (de quê se queixaria senão de ter sido amada?) e disse o último adeus, que ele agora

surpreende Tânato e o faz prisioneiro – durante o cativo, homem algum morreu na face da terra. Para restituir a ordem natural, novamente Zeus intervém, exigindo a libertação de Tânato. Sísifo, antes de soltá-lo e cumprir seu destino, ordena que sua esposa não preste as devidas honras fúnebres a seu cadáver. Quando ele chegou no Hades, fingiu estar indignado por não ter sido enterrado de acordo e pede ao deus infernal para voltar e assim poder vingar-se da esposa. O deus consentiu e foi enganado por Sísifo, que não retornou. Quando finalmente morre em definitivo, começa sua afamada expiação: é condenado a empurrar eternamente uma pedra para cima de um outeiro, mas sempre que está prestes a cumprir a tarefa, a pedra escapa e rola para baixo, fazendo-o começar tudo de novo. (*id., ibid.*, p. 422)

¹⁰⁹ Nome dado às Erínias, as Fúrias dos romanos. Oriundas do sangue de Urano derramado sobre a terra, são divindades muito antigas, representantes de forças primitivas que não reconhecem a autoridade dos deuses mais jovens. Sua função primeira é castigar os crimes familiares e homicídios – normalmente levam a vítima à loucura e a torturam de várias maneiras. Posteriormente são concebidas como divindades dos castigos infernais (o que é fortemente reforçado na *Eneida*). São seres alados, de cabelos mesclados com cobras e portam tochas ou açoites. (*id., ibid.*, p. 146)

¹¹⁰ Oriundo de Ródope, montanha da Trácia frequentemente associada a Orfeu.

Non aliter stupuit gemina nece coniugis Orpheus
 Quam tria qui timidus, medio portante catenas, 65
 Colla canis uidit, quem non pavor ante reliquit
 Quam natura prior, saxo per corpus oborto;
 Quique in se crimen traxit uoluitque uideri
 Olenos esse nocens, tuque, o confisa figurae,
 Infelix Lethaea, tuae, iunctissima quondam 70
 Pectora, nunc lapides, quos umida sustinet Ide.
 Orantem frustra que iterum transire uolentem
 Portitor arcuerat; septem tamen ille diebus
 Squalidus in ripa Cereris sine munere sedit;
 Cura dolorque animi lacrimaeque alimenta fuere. 75
 Esse deos Erebi crudeles questus, in altam
 Se recipit Rhodopen pulsumque aquilonibus

[Haemum.

escutaria com dificuldade, e novamente regressa para o mesmo lugar.

Orfeu ficou pasmado com a dupla morte da esposa de maneira não diferente a daquele¹¹¹ covarde que viu os três colos do Cão (o do meio levava os grilhões) e a quem o pavor não abandonou antes que a natureza original, tendo-lhe brotado pedras pelo corpo; não diferente a de Óleno, que assumiu um crime e quis ser considerado culpado, e tu, ó infeliz Letéia, tão confiante em tua aparência: outrora os corações mais unidos, agora rochas, que o Ida úmido sustém.¹¹² Ainda que em vão implorasse e desejasse fazer de novo a travessia, o barqueiro¹¹³ o impedira. Entretanto, esqualido, sem as dádivas de Ceres,¹¹⁴ senta-se à margem por sete dias; seu alimento foi a preocupação, a dor na alma e as lágrimas. Após queixar-se de que os deuses do Érebo¹¹⁵ eram cruéis, recolheu-se ao alto Ródope e ao Hemo, batido pelos Aquilões.

¹¹¹ Carecem referências que identifiquem esta personagem.

¹¹² O que se sabe da história deste casal, Óleno e Letéia, é só o que lê nesta passagem das *Metamorfoses*.

¹¹³ Barqueiro do inferno. Atravessa as almas pelos pântanos do Aqueronte e por esse serviço deve ser pago com o óbolo. Velho feio, com barba hirsuta e cinza, veste-se com farrapos, usa chapéu redondo. (*id. ibid.*, p. 76)

¹¹⁴ Ceres, deusa da terra cultivada. Temos uma perífrase, pois suas dádivas são precisamente os alimentos oriundos da terra.

¹¹⁵ Nome dado às trevas infernais. Personificado, recebe uma genealogia: filho de Caos e irmão da Noite. (*id. ibid.*, p 165)

Tertius aequoreis inclusum Piscibus annum
 Finierat Titan omnemque refugerat Orpheus
 Feminam Venerem, seu quod male cesserat illi, 80
 Siue fidem dederat; multas tamen ardor habebat
 Iungere se uati, multae doluere repulsae.
 Ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem
 In teneros transferre mares citraque iuuentam
 Aetatis breue uer et primos carpere flores. 85
 Collis erat collemque super planissima campi
 Area, quam uiridem faciebant graminis herbae.
 Umbra loco deerat; qua postquam parte resedit
 Dis genitus uates et fila sonantia mouit,
 Umbra loco uenit; non Chaonis afuit arbor, 90
 Non nemus Heliadum, non frondibus aesculus altis,
 Nec tiliae molles, nec fagus et innuba laurus,
 Et coryli fragiles et fraxinus utilis hastis
 Enodisque abies curuataque glandibus ilex
 Et platanus genialis acerque coloribus impar 95
 Amnicolaeque simul salices et aquatica lotos
 Perpetuoque uirens buxum tenuesque myricae
 Et bicolor myrtus et bacis caerulea tinus.

Três vezes o Titã findara o ano, que se encerra nos equóreos Peixes,¹¹⁶ e Orfeu refugiara-se de toda Vênus feminina, ou porque foi mal sucedido nela, ou porque mantinha sua fidelidade.¹¹⁷ Contudo, o ardor de se unir ao vate apoderava-se de muitas e, rejeitadas, muitas sofreram. E ele também foi o responsável entre os povos da Trácia pelo amor transferir-se a tenros machos e por colher a breve primavera da vida, aquém da juventude, as primeiras flores.

Havia uma encosta e acima da encosta uma área de campo extremamente plana que a relva verdejava: faltava sombra ao lugar. Depois, na parte em que o vate gerado por deuses sentou-se e vibrou os fios sonantes, veio sombra ao lugar: não se ausentou a árvore Caônia, nem o bosque das Helíades, nem o ésculo de altas frondes, nem as tílias macias, nem a faia e o solteiro louro e as avelheiras frágeis e o freixo, bom para lanças¹¹⁸, e o abeto desembaraçado e a azinheira, vergada por suas bolotas, e o plátano festivo e o bordo, desigual nas cores, e, ao mesmo tempo, os rivícolas salgueiros e o aquático lódão e o buxo, perpetuamente verdejante, e as tênues tamargueiras e a murta bicolor e o loureiro silvestre, azulado por suas bagas.

¹¹⁶ O Titã aqui refere-se ao sol; os Peixes nada mais são do que a constelação, último signo do ciclo zodiacal que inicia em Ares.

¹¹⁷ À esposa Eurídice.

¹¹⁸ Isto é, bom para se produzirem lanças.

Vos quoque, flexipedes hederæ, uenistis et una
 Pampineæ uites et amictæ uitibus ulmi 100
 Ornique et piceæ pomoque onerata rubenti
 Arbutus et lentæ, uictoris præmia, palme
 Et succincta comas hirsutaque uertice pinus,
 Grata deum matri; siquidem Cybeleius Attis
 Exiit hac hominem truncoque induruit illo. 105
 Adfuit huic turbæ metas imitata cupressus,
 Nunc arbor, puer ante deo dilectus ab illo
 Qui citharam neruis et neruis temperat arcum.
 Namque sacer nymphis Carthæa tenentibus arua
 Ingens ceruus erat lateque patentibus altis 110
 Ipse suo capiti præbebat cornibus umbras.
 Cornua fulgebant auro demissaque in armos
 Pendebant tereti gemmata monilia collo.
 Bulla super frontem paruis argentea loris
 Vincita mouebatur parilique ætate; nitebant 115
 Auribus e geminis circum caua tempora bacæ;
 Isque metu uacuu naturalique pauore
 Deposito celebrare domos mulcendaque colla
 Quamlibet ignotis manibus præbere solebat.

Vós também viestes, heras flexípedes, e
 convosco as videiras arrimadas de pâmpano e
 os olmos cobertos de videiras e os ornos e os
 pinhos silvestres e arvoredos carregados de
 pomos rubros e as fléxeis palmas, prêmio de
 quem vence, e o pinheiro de madeixa erguida
 e eriçado no topo, querido da mãe dos deuses
 – Átis¹¹⁹ cibeleo realmente despiu sua
 humanidade em honra dela e naquele tronco
 enrijeceu-se.

Compareceu a esta turba Ciparisso, o
 que imita balizas,¹²⁰ agora árvore, antes um
 menino, amado daquele deus que tange a
 cítara pelas cordas e pelas cordas, o arco.
 Havia um grande cervo, sagrado para as
 ninfas que detinham as lavras carteias.¹²¹ Ele
 mesmo oferecia amplas sombras à cabeça por
 causa dos chifres largamente extensos. Os
 chifres refulgiam com ouro e, caídos contra
 as espáduas, pendiam do colo bem torneado
 colares cravejados com gemas. Uma bula
 prateada e de igual idade¹²² movia-se sobre
 sua fronte presa por pequenas correias.
 Reluziam pérolas de suas orelhas gêmeas ao
 redor das cavas têmoras. Ele, livre de medo
 e tendo deixado o natural pavor, costumava
 freqüentar residências e oferecer o colo, a bel
 prazer, para que mãos ignotas o afagassem.

¹¹⁹ O frígio Atis sempre é representado em companhia de Cibele. A metamorfose dele em pinheiro apresentada nesta passagem não é mencionada em nenhum outro texto.

¹²⁰ Postes cônicos usados nas corridas circenses. Demarcavam o ponto de retorno dos carros.

¹²¹ Cartéia, cidade situada na ilha de Ceos.

¹²² A bula era uma espécie de amuleto dado às crianças assim que nasciam. Era dependurado num cordão à volta do pescoço delas e servia para espantar o mal-olhado.

Sed tamen ante alios, Caeae pulcherrime gentis, 120
 Gratus erat, Cyparisse, tibi; tu pabula ceruum
 Ad noua, tu liquidi ducebas fontis ad undam;
 Tu modo texebas uarios per cornua flores,
 Nunc eques in tergo residens huc laetus et illuc
 Mollia purpureis frenabas ora capistris. 125
 Aestus erat mediusque dies solisque uapore
 Concaua litorei feruebant bracchia Cancrî;
 Fessus in herbosa posuit sua corpora terra
 Ceruus et arborea frigus ducebat ab umbra.
 Hunc puer imprudens iaculo Cyparissus acuto 130
 Fixit et, ut saeuo morientem uulnere uidit,
 Velle mori statuit. Quae non solacia Phoebus
 Dixit et ut leuiter pro materiaque doleret
 Admonuit! Gemit ille tamen munusque supremum
 Hoc petit a superis, ut tempore lugeat omni. 135
 Iamque, per inmensos egesto sanguine fletus,
 In uiridem uerti coeperunt membra colorem
 Et modo qui niuea pendebant fronte capilli
 Horrida caesaries fieri sumptoque rigore
 Sidereum gracili spectare cacumine caelum. 140
 Ingemuit tristisque deus: “lugebere nobis
 Lugebisque alios aderisque dolentibus” inquit.

Entretanto, antes que aos outros deleitava-se contigo, Ciparisso, o mais belo entre a gente céia.¹²³ Tu conduziás o cervo a novos pastos, tu o conduziás às águas de fonte límpida, só tu entrelaçavas variadas flores pelos cifres e, agora cavaleiro, montado em seu dorso, para lá e para cá frenavas feliz a delicada boca com bridas cor de púrpura.

Fazia calor e era meio-dia. Com o ar quente do sol, ardiam os côncavos braços do Caranguejo litorâneo.¹²⁴ Cansado, o cervo deitou seu corpo em terra herbosa e obtinha frescor da sombra arbórea. Imprudente, o menino Ciparisso varou-o com um dardo agudo e, logo que o viu moribundo por causa da cruel ferida, decidiu que queria morrer. Que consolações Febo não lhe disse e como o advertiu a lamentar-se mais levemente e de maneira proporcional ao caso! O outro, contudo, geme e pede aos súperos esta derradeira dádiva: que pranteie para sempre. Tendo-lhe sido extraído o sangue através de um choro incomensurável, já os membros começaram a adquirir uma coloração verde; os cabelos, que há pouco pendiam da fronte nívea, a tornar-se uma áspera cabeleira e, revestidos de rijeza, a contemplar do esbelto cume o céu estrelado. Triste, o deus gemeu e falou: “Serás pranteado por nós, prantearás os outros e auxiliarás os que sofrem”.

¹²³ Da ilha de Ceos.

¹²⁴ Referência à constelação de Câncer.

Tale nemus uates attraxerat inque ferarum
 Concilio medius turba uolucrumque sedebat.
 Vt satis impulsas temptauit pollice chordas 145
 Et sensit uarios, quamuis diuersa sonarent,
 Concordare modos, hoc uocem carmine mouit:
 “Ab Ioue, Musa parens, (cedunt Iouis omnia regno)
 Carmina nostra moue; Iouis est mihi saepe potestas
 Dicta prius; cecini plectro grauiore Gigantas 150
 Sparsaque Phlegraeis uictricia fulmina campis.
 Nunc opus est leuiore lyra puerosque canamus
 Dilectos superis inconcessisque puellas
 Ignibus attonitas meruisse libidine poenam.
 Rex superum Phrygii quondam Ganymedis
 [amore 155
 Arsit et inuentum est aliquid, quod Iuppiter esse,
 Quam quod erat, mallet; nulla tamen alite uerti
 Dignatur, nisi quae posset sua fulmina ferre.
 Nec mora, percusso mendacibus aere pennis
 Abripit Iliaden; qui nunc quoque pocula miscet 160
 Inuitaque Ioui nectar Iunone ministrat.

O vate atraíra tal bosque e sentava-se ao centro de uma assembléia de feras e de uma multidão de pássaros. Assim que apalpou as cordas, assaz dedilhando-as com o polegar, e ouviu que as diferentes notas se harmonizavam, embora os sons divergissem, sua voz emitiu esta canção: “Desde Júpiter, Musa mãe (tudo se rende ao reinado de Júpiter), conduz nossa canção. Antes o poder de Júpiter foi muitas vezes narrado por mim: com plectro mais grave cantei os Gigantes e os raios vitoriosos, espargidos pelos campos flegreus.¹²⁵ Agora uma lira mais leve é necessária: cantemos meninos amados pelos súperos e meninas que, tropejadas com proibidos fogos [de paixão], mereceram punição por seu desejo.

O rei dos súperos outrora ardeu de amor pelo frígio Ganimedes¹²⁶ e encontrou-se algo que Júpiter desejou ser preferencialmente àquilo que era. Contudo, não se dignou a transformar-se noutra ave senão naquela capaz de suportar seus raios.¹²⁷ Nem houve demora: após golpear o ar com as penas mendazes, arrebatou o ilíade, que ainda hoje prepara a mistura nas taças e serve, contra a vontade de Juno, o néctar a Júpiter.

¹²⁵ Relativo Flegra, outro nome para Palene, onde se dizia terem sido precipitados os Gigantes após a Gigantomaquia.

¹²⁶ Ganimedes era um jovem troiano descendente de Dárdano. Atiçou a paixão de Zeus pela sua beleza incomparável.

¹²⁷ Júpiter transforma-se em águia, o pássaro que lhe é tradicionalmente consagrado.

Te quoque, Amyclide, posuisset in aethere Phoebus,
 Tristia si spatium ponendi fata dedissent.
 Qua licet, aeternus tamen es; quotiensque repellit
 Ver hiemem Piscique Aries succedit aquoso, 165
 Tu totiens oreris uiridique in caespite flores.
 Te meus ante omnes genitor dilexit et orbe
 In medio positi caruerunt praeside Delphi,
 Dum deus Eurotan immunitamque frequentat
 Sparten; nec citharae nec sunt in honore sagittae; 170
 Immemor ipse sui non retia ferre recusat,
 Non tenuisse canes, non per iuga montis iniqui
 Ire comes, longaque alit adsuetudine flammas.
 Iamque fere medius Titan uenientis et actae
 Noctis erat spatioque pari distabat utrimque; 175
 Corpora ueste leuant et suco pinguis oliui
 Splendescunt latique ineunt certamina disci.
 Quem prius aerias libratum Phoebus in auras
 Misit et oppositas disiecit pondere nubes.
 Reccidit in solidam longo post tempore terram 180
 Pondus et exhibuit iunctam cum uiribus artem.

A ti também, amiclíde,¹²⁸ Febo teria colocado no Éter, caso os tristes fados tivessem dado o tempo para colocar-te lá. Contudo, és eterno da maneira que foi lícita. Tantas vezes a primavera afasta o inverno e o Carneiro¹²⁹ sucede aos aquosos Peixes, tantas vezes tu nascas e floresces em solo verde. Amou-te meu genitor antes que todos, e Delfos, situada no centro do orbe, ficou sem seu protetor enquanto o deus freqüentava o Eurotas¹³⁰ e Esparta não fortificada; nem a cítara nem as setas são levadas em consideração; esquecido de si próprio, não se recusa a portar redes, nem a possuir cães, nem a te fazer companhia pelos cimos de irregular montanha e alimenta as chamas [do amor] com este hábito duradouro. O Titã já estava quase no meio, entre a noite que vinha e a acabada, e distava de ambas em igual porção. Eles aliviam os corpos das vestes, reluzem com essência de gordurosa oliva e iniciam a disputa com o largo disco. Primeiro Febo equilibra e lança o seu; ele separa com fardo as nuvens que se opunham. Muito tempo depois, o fardo atingiu a sólida terra e evidenciou sua técnica e sua força.

¹²⁸ De Amicle, cidade da Lacônia em que Jacinto era cultuado. Inicia a narração da morte e metamorfose de Jacinto.

¹²⁹ Constelação de Aries.

¹³⁰ Rio da Lacônia, às margens do qual Esparta situava-se

Protinus imprudens actusque cupidine lusus
 Tollere Taenarides orbem properabat; at illum
 Dura repercusso subiecit ab aere tellus
 In uultus, Hyacinthe, tuos. Expalluit aequae 185
 Quam puer ipse deus collapsosque excipit artus
 Et modo te refouet, modo tristia uulnera siccant,
 Nunc animam admotis fugientem sustinet herbis.
 Nil prosunt artes; erat inmedicabile uulnus.
 Vt, si quis uiolas riguoque papauer in horto 190
 Liliaque infringat, fuluis horrentia linguis,
 Marcida demittant subito caput illa uietum
 Nec se sustineant spectentque cacumine terram;
 Sic uultus moriens iacet et defecta uigore
 Ipsa sibi est oneri ceruix umeroque recumbit. 195
 “Laberis, Oealide, prima fraudate iuuenta,”
 Phoebus ait “uideoque tuum, mea crimina, uulnus.
 Tu dolor es facinusque meum; mea dextera leto
 Inscribenda tuo est; ego sum tibi funeris auctor.
 Quae mea culpa tamen? nisi si lusisse uocari 200
 Culpa potest, nisi culpa potest et amasse uocari.
 Atque utinam merito uitam tecumque liceret
 Reddere! Quod quoniam fatali lege tenemur,
 Semper eris mecum memorique haerebis in ore.

Imediatamente o imprudente tenáride¹³¹, movido pela vontade de jogar, precipitava-se em apanhar o círculo. Entretanto, num ricochete, a rija terra o rebateu do ar diretamente contra teu rosto, Jacinto. Igual ao menino o deus empalideceu e apanhou teus membros prostrados; ora aquece-te, ora enxuga-te as terríveis feridas, e agora impede fuga do sopro vital com a aplicação de ervas. Suas artes de nada servem: a ferida era imedicável. Se num jardim irrigado alguém arrebeitar violetas, papoulas e lírios eriçados com fulvos androceus, murchos eles lançam para baixo a débil cabeça, não se agüentam e contemplam a terra de seu cume: assim jaz o rosto moribundo. Abandonado o vigor, a própria cerviz lhe é onerosa e reclinada sobre o ombro. Febo diz: “Cais, ebálide,¹³² despojado da infância. Vejo teu rosto, meu crime. Tu és minha dor e malefício. Minha mão há de estar marcada por tua morte. Sou eu o responsável por teu funeral. Qual a minha culpa, contudo? A não ser que se possa chamar culpa jogar, a não ser que se possa chamar culpa amar. Bem que poderia ser-me lícito deixar a vida como mereço e junto a ti. Por isso, já que somos limitados por um desígnio inexorável¹³³, estarás sempre comigo e ficar-me-ás retido aos lábios, em minha lembrança.

¹³¹ De Tenaro, promontório da Lacônia, bem ao sul do Peloponeso.

¹³² Descendente de Ébalo, um rei espartano; em alguns registros Jacinto é considerado seu filho.

¹³³ Referência à imortalidade do deus.

Te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt 205
 Flosque nouus scripto gemitus imitabere nostros.
 Tempus et illud erit, quo se fortissimus heros
 Addat in hunc florem folioque legatur eodem.”
 Talia dum uero memorantur Apollinis ore,
 Ecce cruor, qui fusus humo signauerat herbas, 210
 Desinit esse cruor Tyrioque nitentior ostro
 Flos oritur formamque capit quam lilia, si non
 Purpureus color his, argenteus esset in illis.
 Non satis hoc Phoebus est (is enim fuit auctor
 [honoris];
 Ipse suos gemitus foliis inscribit, et AI AI 215
 Flos habet inscriptum funestaque littera ducta est.
 Nec genuisse pudet Sparten Hyacinthon honorque
 Durat in hoc aevi celebrandaque more priorum
 Annua praelata redeunt Hyacinthia pompa.
 At si forte roges fecundam Amathunta metallis 220
 An genuisse uelit Propoetidas, abnuet aequae
 Atque illos gemino quondam quibus aspera cornu
 Frons erat; unde etiam nomen traxere Cerastae.

Por ti minha mão tocará a lira, por ti soarão
 nossas canções e imitarás, como nova flor,
 nosso gemido com uma inscrição. E chegará
 aquele tempo em que o mais forte herói¹³⁴
 adicionar-se-á a esta flor e será lido na
 mesma folha.”

Enquanto tais coisas são
 lembradas pelos veros lábios de Apolo,
 eis que o sangue derramado, que uma vez
 espalhado pela terra havia marcado a relva,
 desiste de ser sangue e uma flor nasce, mais
 brilhante que a ostra tírica,¹³⁵ e toma o
 aspecto que os lírios teriam, não fossem
 estes prateados e aquela, púrpura. Para Febo
 isso não é o bastante (de fato foi ele o
 responsável pela homenagem). É ele quem
 grava os próprios gemidos nas folhas: a flor
 recebe a inscrição “AI AI” e as letras
 funestas são passadas adiante.

Esparta não se envergonhou de ter
 gerado Jacinto e uma homenagem perdura até
 hoje: anualmente, os jogos jacíntios retornam
 e são celebrados com prefixada pompa,
 conforme costumes ancestrais.

Mas se perguntares a Amatunta,¹³⁶
 fecunda em metais, se quis ela ter gerado as
 Propétides, acenará que não, assim como
 aqueles que tinham a fronte áspera e dotada
 de chifres gêmeos: também de lá os Cerastas
 adquiriram o nome.

¹³⁴ Esse herói é Ajax. Acreditava-se ler nas pétalas da mesma flor também esse nome. Em grego, *aiai*, é murmúrio de lamento; assemelha-se a *aias*, nome do herói.

¹³⁵ De Tiro, cidade fenícia, famosa pela produção de uma pigmentação púrpura obtida de determinada espécie de molusco.

¹³⁶ Cidade da ilha de Chipre.

Ante fores horum stabat Iouis Hospitis ara
 In luco celebri; quam siquis sanguine tinctam 225
 Aduena uidisset, mactatos crederet illic
 Lactantes uitulos Amathusiacasque bidentes;
 Hospes erat caesus. Sacris offensa nefandis,
 Ipsa suas urbes Ophiusiaque arua parabat
 Deserere alma Venus. "sed quid loca grata, quid
 [urbes 230
 Peccauere meae? quod" dixit "crimen in illis?
 Exilio poenam potius gens impia pendat
 Vel nece, uel siquid medium est mortisque fugaeque.
 Idque quid esse potest, nisi uersae poena figurae?"
 Dum dubitat, quo mutet eos, ad cornua uultum 235
 Flexit et admonita est haec illis posse relinqui;
 Grandiaque in toruos transformat membra iuuenos.
 Sunt tamen obscenae Venerem Propoetides ausae
 Esse negare deam; pro quo sua numinis ira
 Corpora cum fama primae uulgasse feruntur; 240
 Vtque pudor cessit, sanguisque induruit oris,
 In rigidum paruo silicem discrimine uersae.

Perante as portas destes, erguia-se um altar de Júpiter Hospitaleiro em um bosque célebre. Se algum forasteiro o visse tingido de sangue, acreditaria que ali haviam sido imolados bezerros desmamados e vítimas amatusíacas¹³⁷ de dois anos: [na verdade] um estrangeiro havia sido sacrificado. Ultrajada com as oferendas nefandas, a própria Vênus benigna preparava-se para desertar de suas cidades e das lavras ofiusias¹³⁸. Ela disse: "Mas que falta cometeram estes lugares queridos? Que falta cometeram minhas cidades? Que crime foi o deles? É preferível que um povo ímpio pague sua pena com o exílio ou com uma morte violenta ou com alguma coisa intermediária entre a morte e o desterro. E que coisa pode ser essa, senão a pena da transfiguração?" Enquanto hesita sobre em quê os transmutar, volveu o rosto na direção dos chifres e lhe veio a sugestão de que estes poderiam ser-lhes entregues. [Então] ela transforma seus membros descomunais em touros coléricos.

Ainda assim, as obscenas Propétides ousaram negar que Vênus fosse uma deusa. Devido à ira do nume perante este fato, conta-se que foram elas as primeiras a prostituir seus corpos e sua beleza. Como seu pudor cessou e o sangue de suas faces tornou-se empedernido¹³⁹, num curto intervalo elas se verteram em duro sílex.

¹³⁷ De Amatunta.

¹³⁸ De Ofiusa, antigo nome da ilha de Chipre.

¹³⁹ Segundo o *OLD*, o verbo *induresco* (*sub uoce*) é usado em sentido hiperbólico, indicando perda da capacidade de envergonhar-se, enrubescer-se.

Quas quia Pygmalion aeuum per crimen agentis
 Viderat, offensus uitiiis quae plurima menti
 Femeinae natura dedit, sine coniuge caelebs 245
 Viuebat thalamique diu consorte carebat.
 Interea niueum mira feliciter arte
 Sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci
 Nulla potest; operisque sui concepit amorem.
 Virginis est uerae facies, quam uiuere credas, 250
 Et, si non obstet reuerentia, uelle moueri;
 Ars adeo latet arte sua. Miratur et haurit
 Pectore Pygmalion simulati corporis ignes.
 Saepe manus operi temptantes admouet, an sit
 Corpus an illud ebur; nec adhuc ebur esse fatetur. 255
 Oscula dat reddique putat loquiturque tenetque
 Et credit tactis digitos insidere membris
 Et metuit, pressos ueniat ne liuor in artus;
 Et modo blanditias adhibet, modo grata puellis
 Munera fert illi, conchas teretesque lapillos 260
 Et paruas uolucres et flores mille colorum
 Liliaque pictasque pilas et ab arbore lapsas
 Heliadum lacrimas; ornat quoque uestibus artus,
 Dat digitis gemmas, dat longa monilia collo;
 Aure leues bacae, redimicula pectore pendent. 265
 Cuncta decent; nec nuda minus formosa uidetur.

Dado que Pigmalião as vira levar a vida criminosamente, ele, ofendido com a quantidade de vícios que a natureza depositou no coração feminino, vivia solteiro, sem esposa e há muito tempo permanecia sem uma consorte para seu tálamo. Nesse ínterim, esculpiu com felicidade e admirável arte um níveo marfim, dando-lhe uma forma com a qual mulher alguma pode nascer. Incendiou-se de amor por sua própria obra. A face é a de uma verdadeira virgem, que acreditarias estar viva e querer mover-se, se a reverência não se opusesse. A tal ponto a arte se esconde na própria arte. Pigmalião fica atônito e sorve no peito o ardor por um corpo enganoso. Muitas vezes aproxima sobre a obra mãos que examinam se aquilo é corpo ou marfim – nem assim ele reconhece que é marfim. Dá-lhe beijos e julga recebê-los. Fala com ela, segura-a, receia que a pressão sobre seus membros machuquem-na, ora faz carícias, ora traz presentes que satisfazem mocinhas: conchas, seixinhos polidos, passarinhos, flores de mil cores, lírios, bolas pintadas e a lágrima que escorre da árvore das Helíades.¹⁴⁰ Também enfeita os membros com vestes, põe gemas nos dedos, põe um extenso colar ao redor do pescoço; da orelha pendem leves bagas, do peito, cordõezinhos. Tudo fica bem nela. Nua, não parece menos formosa.

¹⁴⁰ As Helíades são filhas do Sol e Clímene, irmãs de Faetonte. Quando este fora fulminado pelo raio de Zeus, após ter tentado inutilmente guiar o carro de seu pai Sol, elas choraram copiosamente até transformarem-se em choupo e suas lágrimas transformaram-se em âmbar. (GRIMAL, *ibid.*, p. 201)

Collocat hanc stratis concha Sidonide tinctis
 Adpellatque tori sociam adclinataque colla
 Mollibus in plumis, tamquam sensura, reponit.
 Festa dies Veneris tota celeberrima Cypro 270
 Venerat et pandis inductae cornibus aurum
 Concliderant ictae niuea ceruice iuuencae
 Turaque fumabant; cum munere functus ad aras
 Constitit et timide “si di dare cuncta potestis,
 Sit coniunx, opto” (non ausus “eburnea uirgo” 275
 Dicere) Pygmalion “similis mea” dixit “eburnae.”
 Sensit, ut ipsa suis aderat Venus aurea festis,
 Vota quid illa uelint et, amici numinis omen,
 Flamma ter accensa est apicemque per aera duxit.
 Vt rediit, simulacra suae petit ille puellae 280
 Incumbensque toro dedit oscula; uisa tepere est.
 Admouet os iterum, manibus quoque pectora temptat;
 Temptatum mollescit ebur positoque rigore
 Subsedit digitis ceditque, ut Hymettia sole
 Cera remollescit tractataque pollice multas 285
 Fectitur in facies ipsoque fit utilis usu.

Coloca-a em cobertores tingidos com a concha Sidônida¹⁴¹, chama-a de parceira de cama e deita seu colo reclinado sobre suaves plumas, como se ela pudesse senti-las.

Chegara o dia festivo de Vênus, celebrado por toda Chipre. Bezerras com chifres recurvos cobertos de ouro morreram golpedas na nívea cerviz e incensos fumejavam. Como ele pagasse suas oferendas, Pigmalião deteu-se ao lado dos altares e timidamente disse: “Se, deuses, tendes o poder para dar tudo, desejo que minha esposa seja semelhante à de marfim (não ousou dizer ‘[seja] a virgem de marfim’).” Como a própria Vênus áurea assistisse às suas festividades, ela entendeu o que aqueles votos queriam e a chama [do altar] se acendeu três vezes e traçou uma língua de fogo pelo ar, presságio de um nume amigo.

Quando voltou, dirigiu-se à estátua de sua querida menina e ao deitar-se no leito beijou-a. Ela parecia esquentar. Novamente aproxima a boca e tateia-lhe o peito também com as mãos. Ao ser tocado, o marfim amolece; deixada a rigidez, retrai-se sob os dedos e recua; assim como a cera himécia¹⁴² se abrandava sob o sol e, manejada com o polegar, adquire muitos formatos e torna-se útil pelo próprio uso.

¹⁴¹ Mais precisamente, tingidos com a cor dessa concha, avermelhada.

¹⁴² Do Monte Hímeto, perto de Atenas, famoso por seu mel e seu mármore.

Dum stupet et dubie gaudet fallique ueretur,
 Rursus amans rursusque manu sua uota retractat;
 Corpus erat; saliunt temptatae pollice uenae.
 Tum uero Paphius plenissima concipit heros 290
 Verba, quibus Veneri grates agat; oraque tandem
 Ore suo non falsa premit; dataque oscula uirgo
 Sensit et erubuit timidumque ad lumina lumen
 Attollens pariter cum caelo uidit amantem.
 Coniugio, quod fecit, adest dea; iamque coactis 295
 Cornibus in plenum nouiens lunaribus orbem,
 Illa Paphon genuit, de qua tenet insula nomen.
 Editus hac ille est, qui si sine prole fuisset,
 Inter felices Cinyras potuisset haberi.
 Dira canam; procul hinc natae, procul este parentes;
 [300
 Aut, mea si uestras mulcebunt carmina mentes,
 Desit in hac mihi parte fides, nec credite factum;
 Vel, si credetis, facti quoque credite poenam.
 Si tamen admissum sinit hoc natura uideri,
 Gentibus Ismariis et nostro gratulor orbi, 305
 Gratulor huic terrae, quod abest regionibus illis,
 Quae tantum genuere nefas; sit diues amomo
 Cinnamaque costumque suum sudataque ligno
 Tura ferat floresque alios Panchaia tellus,

Enquanto o amante espanta-se e
 ambigualmente alegra-se e recebe estar-se
 enganando, de novo e de novo reexamina o
 objeto votivo com a mão. Era um corpo!
 Tateadas com o polegar, suas veias saltam.
 Depois disso, o herói páfio ideou as mais
 substanciais palavras com as quais agradece a
 Vênus. Sua boca finalmente comprime uma
 boca não falsa. A virgem sente os beijos
 dados, encabula-se e a tímida luz [de seus
 olhos], erguendo-se às luzes, vê ao mesmo
 tempo o céu e o amante. A deusa comparece
 ao casamento que proporcionara e logo os
 cornos lunares encontraram-se nove vezes
 num círculo completo e a outra deu à luz
 Pafos, de quem a ilha obtém seu nome.

Desta [moça] nasceu aquele Cíniras
 que, se permanecesse sem prole, poder-se-ia
 considerar entre os felizes. Cantarei coisas
 malditas: longe daqui, filhas, longe ficais,
 pais! Se meus cantos vierem a afagar vossos
 corações, que me falte crédito nesta parte e
 não acrediteis que isso aconteceu, ou, se
 acreditardes, acreditai também na punição do
 ocorrido. Se, contudo, a natureza admite e
 consente que se veja isto, sou grato aos povos
 ismáricos¹⁴³ e ao nosso orbe, sou grato a esta
 terra, porque está afastada daquelas regiões
 que geraram tamanho sacrilégio. Seja rica em
 amomo a terra pancéia,¹⁴⁴ porte ela pés-de-
 canela, o custo próprio, incensos que suam da
 madeira, flores exóticas,

¹⁴³ Do monte Ísmaro, localizado ao sul da Trácia.

¹⁴⁴ De Pancea, ilha imaginária do oceano índico.

Dum ferat et myrrham; tanti noua non fuit arbor. 310
Ipse negat nocuisse tibi sua tela Cupido,
Myrrha, facesque suas a crimine uindicat isto.
Stipite te Stygio tumidisque adflauit echidnis
E tribus una soror; scelus est odisse parentem;
Hic amor est odio maius scelus. Vndique lecti 315
Te cupiunt proceres totoque Oriente iuuenta
Ad thalami certamen adest; ex omnibus unum
Elige, Myrrha, uirum, dum ne sit in omnibus unus.
Illa quidem sentit foedoque repugnat amori
Et secum: “quo mente feror? quid molior?” inquit.

“Di, precor, et pietas sacrataque iura parentum,
Hoc prohibete nefas scelerique resistite nostro,
Si tamen hoc scelus est. Sed enim damnare negatur
Hanc Venerem pietas; coeunt animalia nullo
Cetera delicto, nec habetur turpe iuuencae 325
Ferre patrem tergo, fit equo sua filia coniunx,
Quasque creauit init pecudes caper, ipsaque, cuius
Semine concepta est, ex illo concipit ales.

conquanto porte também a mirra – a nova árvore não foi de tanto valor. O próprio Cupido nega que seus dardos te feriram, Mirra, e absolve seus fachos desse crime. Uma das três irmãs, com túmidas víboras e a haste estígia, influenciou-te. É um delito odiar o pai: aqui o amor é um delito maior que o ódio. Nobres de toda parte selecionados desejam-te e a juventude de todo oriente se apresenta para a disputa do tálamo. Escolhe um único varão dentre todos, Mirra, com a condição de que em meio a todos não seja apenas um.

De fato ela compreende e resiste ao amor hediondo. Diz consigo: “Para onde me leva o coração? O que estou fomentando? Ó deuses, eu imploro, ó Piedade¹⁴⁵ e sagrados desígnios paternos, proibi este sacrilégio, detende nosso delito, se, contudo, for isto um delito. Dizem, porém, que a Piedade não condena esta [espécie] de Vênus: os demais animais se unem sem que haja delito, nem se considera torpe que o pai se apóie às costas da novilha, ao cavalo a filha faz-se esposa, o cabrito inicia cada uma de suas crias e a própria ave concebe a partir daquele sêmen do qual foi concebida.

¹⁴⁵ A noção de *pietas* é de difícil tradução (cf. p. 45 do estudo introdutório). A opção por *pietade* é deveras discutível e não seria uma boa tradução, tendo em vista os sentidos bem distintos que essa palavra atualmente tem em português. Entretanto, essa é uma palavra-chave para a compreensão do drama de Mirra. Sendo assim, valemo-nos da palavra *Piedade* grafada em maiúsculo, para pelo menos realçar sua importância crucial nesta passagem. Lembre-se, também, que os termos *pio* e *ímpio* deverão ser compreendidos também na esfera da *pietas* romana.

Felices, quibus ista licent! Humana malignas
 Cura dedit leges et quod natura remittit 330
 Inuida iura negant. Ggentes tamen esse feruntur
 In quibus et nato genetrix et nata parenti
 Iungitur et pietas geminato crescit amore.
 Me miseram, quod non nasci mihi contigit illic
 Fortunaque loci laedor! Quid in ista reuoluo? 335
 Spes interdictae discedite! Dignus amari
 Ille, sed ut pater, est. Ergo si filia magni
 Non essem Cinyrae, Cinyrae concumbere possem;
 Nunc, quia iam meus est, non est meus, ipsaque
 [damno
 Est mihi proximitas; aliena potentior essem. 340
 Ire libet procul hinc patriaeque relinquere fines,
 Dum scelus effugiam; retinet malus ardor amantem,
 Vt praesens spectem Cinyram tangamque loquarque
 Osculaque admoueam, si nil conceditur ultra.
 Ultra autem spectare aliquid potes, impia uirgo? 345
 Et quot confundas et iura et nomina, sentis?
 Tune eris et matris paelex et adultera patris?
 Tune soror nati genetrixque uocabere fratris?

Felizes aqueles aos quais essas coisas são
 lícitas! A preocupação humana forneceu leis
 malignas e invejosas determinações negam o
 que a natureza remite. Dizem, contudo, que
 há povos em que tanto a mãe se une ao filho
 quanto ao pai, a filha, e a Piedade cresce com
 o amor geminado. Pobre de mim, pois não
 me sucedeu ter lá nascido e sou lesada pela
 sorte do lugar! Por que me embaraço nessas
 coisas? Ide embora, vedadas esperanças:
 digno ele é de ser amado, mas como pai.
 Sendo assim, se eu não fosse filha do grande
 Cíniras, com Cíniras poderia deitar-me.
 Agora, porque já é meu, não é meu e a
 própria proximidade me é danosa;
 estrangeira, poderia mais. A vontade é ir-me
 para longe daqui e abandonar os confins da
 pátria, contanto que eu escape desse delito.
 Um maléfico ardor retém a mim que amo,
 para que, presente, eu veja Cíniras, toque,
 fale, dê beijos, se nada além se concede. Mas
 podes esperar algo mais, ímpia virgem?
 Entendes quantas determinações e nomes
 estás confundindo? Serás tu rival da mãe e
 adúltera do pai? Serás tu chamada irmã do
 filho e mãe do irmão?

Nec metues atro crinitas angue sorores,
 Quas facibus saeuis oculos atque ora petentes 350
 Noxia corda uident? At tu, dum corpore non es
 Passa nefas, animo ne concipe neue potentis
 Concubitu uetito naturae pollue foedus.
 Velle puta, res ipsa uetat; pius ille memorque est
 Moris. Et o! uellem similis furor esset in illo!" 355
 Dixerat; at Cinyras, quem copia digna procorum,
 Quid faciat, dubitare facit, scitatur ab ipsa,
 Nominibus dictis, cuius uelit esse mariti.
 Illa silet primo; patriisque in uultibus haerens
 Aestuat et tepido suffundit lumina rore. 360
 Virginei Cinyras haec credens esse timoris,
 Flere uetat siccataque genas atque oscula iungit.
 Myrrha datis nimium gaudet; consultaque qualem
 Optet habere uirum: "similem tibi" dixit; at ille
 Non intellectam uocem conlaudat et: "esto 365
 Tam pia semper" ait. Pietatis nomine dicto
 Demisit uultus sceleris sibi conscia uirgo.

Nem temerás as irmãs comadas de atras
 serpes,¹⁴⁶ que malfazejos corações vêm a
 lançar feições e olhares de fogo e sevícia?
 Tu, porém, ao passo que não consentes o
 sacrilégio com o corpo, não o concebias no
 ânimo nem macules a convenção da poderosa
 natureza com uma cópula proibida.
 Considera que ele queira: a própria situação o
 veta; ele é pio e ciente dos costumes. Mas, ó,
 queria que semelhante paixão existisse nele!"

Dissera [isto]; mas Cíniras, a quem a
 digna tropa de pretendentes faz hesitar sobre
 o que fazer, após relatar seus nomes, inquire
 a ela mesma sobre o marido de quem gostaria
 de ser. Primeiro ela silenciou. Fixando-se no
 semblante paterno, arde e inunda os olhos
 com um tépido orvalhar. Acreditando que
 isto eram coisas do medo virginal, impede
 que ela chore, seca suas maçãs e a beija.
 Mirra alegrou-se muito com os beijos dados
 e, consultada sobre qual homem escolheria,
 disse: "Um semelhante a ti". Mas ele elogia
 palavras não compreendidas e fala: "Serás
 sempre tão pia..." Após o nome da Piedade
 ter sido dito, a virgem, plenamente ciente de
 seu crime, deixa cair o semblante.

¹⁴⁶ As Eumênides. vide nota 110.

Noctis erat medium curasque et corpora somnus
 Soluerat; at uirgo Cinyreia peruigil igni
 Carpitur indomito furiosaque uota retractat 370
 Et modo desperat, modo uult temptare; pudetque
 Et cupit et, quid agat, non inuenit; utque securi
 Saucia trabs ingens, ubi plaga nouissima restat,
 Quo cadat, in dubio est omnique a parte timetur;
 Sic animus uario labefactus uulnere nutat 375
 Huc leuis atque illuc momentaque sumit utroque,
 Nec modus et requies, nisi mors, reperitur amoris.
 Mors placet. Erigitur laqueoque innectere fauces
 Destinat et zona summo de poste reuincta:
 “Care, uale, Cinyra, causamque intellege mortis!”³⁸⁰
 Dixit et aptabat pallenti uincola collo.
 Murmura uerborum fidas nutricis ad aures
 Peruenisse ferunt, limen seruantis alumnae.
 Surgit anus reseratque fores; mortisque paratae
 Instrumenta uidens, spatio conclamat eodem 385
 Seque ferit scinditque sinus ereptaque collo
 Vincula dilaniat; tum denique flere uacauit,
 Tum dare complexus laqueique requirere causam.
 Muta silet uirgo terramque inmota tuetur
 Et deprensa dolet tardae conamina mortis. 390

Era meia-noite e o sono desentesara os corpos e as preocupações. Mas a virgem cinireia, de vigília, é consumida por um fogo indomável e relembra seus votos cheios de paixão, ora perde as esperanças, ora quer tentar; envergonha-se, deseja, e não encontra o que fazer. E assim como não se sabe para onde tomba um grande tronco fendido a machado no momento do último golpe e de todos os lados sente-se medo, seu ânimo lesto, abalado por uma ferida matizada, vacila para lá e para cá, assume variações para os dois lados e não se encontra medida nem descanso para o amor, senão na morte. A morte lhe agrada. Ergue-se e determina atar uma laço às fauces; após prender uma cinta no cimo de uma pilastra, disse: “Adeus, caro Cíniras; entende a razão de minha morte” e ajusta a corda ao pálido colo. Dizem que o murmúrio de suas palavras chegou aos fiéis ouvidos da nutriz, que guardava a soleira da discípula. A anciã acorda e abre a porta. Ao ver os instrumentos de preparação da morte, no mesmo instante solta um berro, traz-se [para dentro], rasga a aba [do vestido], solta a corda do pescoço e a espada. Só então sentiu-se livre para chorar, para abraçá-la e para requisitar a razão da corda. Muda, a virgem silencia; imóvel, ela observa a terra e lamenta a descoberta de seu meticuloso esforço por matar-se.

Instat anus canosque suos et inania nudans
 Vbera, per cunas alimenta que prima precatur,
 Vt sibi committat quicquid dolet. Illa rogantem
 Auersata gemit; certa est exquirere nutrix
 Nec solam spondere fidem: "dic" inquit "opemque
 [395
 Me sine ferre tibi; non est mea pigra senectus.
 Seu furor est, habeo quae carmine sanet et herbis;
 Siue aliquis nocuit, magico lustrabere ritu;
 Ira deum siue est, sacris placabilis ira.
 Quid rear ulterius? Certe fortuna domusque 400
 Sospes et in cursu est; uiuit genetrixque paterque."
 Myrrha, patre audito, suspiria duxit ab imo
 Pectore; nec nutrix etiamnum concipit ullum
 Mente nefas aliquemque tamen praesentit amorem;
 Propositique tenax, quodcumque est, orat, ut ipsi 405
 Indicet; et gremio lacrimantem tollit anili
 Atque ita conplectens infirmis membra lacertis:
 "Sensimus," inquit "amas; et in hoc mea (pone
 [timorem)
 Sedulitas erit apta tibi; nec sentiet umquam
 Hoc pater." Exsiluit gremio furibunda torumque 410
 Ore premens: "Discede, precor, miseroque pudori
 Parce" ait. Instanti: "Discede, aut desine" dixit
 "Quaerere quid doleam; scelus est, quod scire
 [laboras."

A anciã insta; desnudando as cãs e os seios
 murchos, implora, em nome do berço e da
 primeira refeição, que ela lhe confie toda e
 qualquer angústia. Enquanto rogava, a outra
 se desvia e geme. A nutriz fica decidida a
 inquirir e a dar não apenas sua palavra como
 garantia; diz: "Fala e deixa que eu te traga
 ajuda. Minha velhice não é ociosa. Ou é uma
 paixão (conheço quem a cure com
 encantamentos e ervas), ou alguém te
 ofendeu (serás purificada com rituais de
 magia), ou é ira dos deuses, ira aplacável por
 meio de oferendas. Que mais posso
 imaginar? Com certeza a fortuna e a casa
 estão incólumes e em prosperidade; tua mãe
 e teu pai estão vivos." Mirra, ao ouvir sobre o
 pai, soltou suspiro do fundo do peito; a nutriz
 ainda assim não concebeu na mente
 sacrilégio algum, contudo, presente algum
 amor. Tenaz em seu propósito, pede-lhe que
 faça uma revelação, seja ela qual for; afaga a
 lacrimosa no senil regaço e, envolvendo os
 membros dela com braços debilitados, fala
 assim: "Eu sei, estás amando; nisso minha
 diligência ser-te-á conveniente e teu pai
 jamais saberá disso." Descontrolada, [a
 menina] saltou para fora de seu regaço e,
 comprimindo o leito com a cabeça, fala:
 "Vai-te embora, eu imploro, poupa meu
 miserável pudor!". Como a outra insistia,
 disse: "Vai-te embora ou desiste de descobrir
 por que me angustio! É um crime o que te
 esforças por saber!"

Horret anus tremulasque manus annisque metuque
 Tendit et ante pedes supplex procumbit alumnae 415
 Et modo blanditur, modo, si non conscia fiat,
 Terret et indicium laquei coeptaeque minatur
 Mortis et officium commisso spondet amori.
 Extulit illa caput lacrimisque inpleuit obortis
 Pectora nutricis conataque saepe fateri 420
 Saepe tenet uocem pudibundaque uestibus ora
 Textit et “o” dixit “felicem coniuge matrem!”
 Hactenus et gemuit. Gelidus nutricis in artus
 Ossaque, sensit enim, penetrat tremor albaque toto
 Vertice canities rigidis stetit hirta capillis 425
 Multaque, ut excuteret diros, si posset, amores,
 Addidit; at uirgo scit se non falsa moneri
 Certa mori tamen est, si non potiatur amore.
 “Viue” ait haec “potiere tuo”; et, non ausa “parente”
 Dicere, conticuit promissaque numine firmat. 430
 Festa piae Cereris celebrabant annua matres
 Illa quibus niuea uelatae corpora ueste
 Primitias frugum dant spicea serta suarum
 Perque nouem noctes uenerem tactusque uiriles
 In uetitis numerant; turba Cenchreis in illa 435

A anciã arrepia-se, estende as mãos, trêmulas devido aos anos e ao medo, debruça-se suplicante aos pés da discípula, ora acariciando-a, ora atemorizando-a e, caso não a torne sua confidente, ameaça denunciar a corda e a tentativa de morte; confiando-o, garante o auxílio. A outra levantou a cabeça, encheu o peito da nutriz com as lágrimas que brotavam, várias vezes tentou confessar, várias vezes retém a voz, cobriu com as vestes a face pudibunda e até este ponto disse: “Ó, feliz de minha mãe devido a seu esposo!”, e gemeu. O tremor penetra nos membros gélidos e nos ossos da nutriz (pois ela havia entendido). As alvas cãs, cerdas de rígidos cabelos, eriçaram-se inteiramente por cima da cabeça. Acrescentou muitas coisas a fim de que ela extirpasse, se possível, esses amores malditos, mas a virgem sabe que está sendo não falsamente instruída, contudo está decidida a morrer, se não possuir esse amor. A outra fala: “Vive. Possuirás o teu...”, não ousa dizer “pai”, cala-se e sela a promessa em honra de um nume.

Pias mães celebravam anualmente os festivais de Ceres, aqueles em que, com os corpos velados por vestes níveas, elas oferecem grinaldas de espigas de trigo, primícias das searas, e durante nove noites reputam o amor e o contato viril entre as coisas proibidas. Naquela multidão estava presente a cencreia¹⁴⁷

¹⁴⁷ Das Cêncreas, cabo ao leste de Corinto.

Regis adest coniunx arcanaque sacra frequentat.
 Ergo legitima uacuis dum coniuge lectus,
 Nacta grauem uino Cinyran male sedula nutrix,
 Nomine mentito, ueros exponit amores
 Et faciem laudat; quaesitis uirginis annis: 440
 “Par” ait “est Myrrhae.” Quam postquam adducere
 [iussa est
 Vtque domum rediit: “Gaude, mea” dixit “alumna;
 Vicimus!” Infelix non toto pectore sentit
 Laetitiam uirgo, praesagaque pectora maerent,
 Sed tamen et gaudet; tanta est discordia mentis. 445
 Tempus erat quo cuncta silent interque Triones
 Flexerat obliquo plaustrum temone Bootes;
 Ad facinus uenit illa suum. Fugit aurea caelo
 Luna, tegunt nigrae latitantia sidera nubes;
 Nox caret igne suo; primus tegis, Icare, uultus 450
 Erigoneque pio sacrata parentis amore.
 Ter pedis offensi signo est reuocata, ter omen
 Funereus bubo letali carmine fecit;
 It tamen et tenebrae minuunt noxque atra pudorem;

esposa do rei e ela celebrava os mistérios sagrados. Então, enquanto o leito carecia da esposa legítima, a mal zelosa nutriz topou com Cíniras moroso por causa de vinho e lhe revelou o amor verdadeiro [de uma moça por ele] e elogiou a feição dela, embora mentisse sobre seu nome. Quando foi questionada sobre a idade da virgem, disse: “A mesma de Mirra”. Depois foi ordenada a trazê-la e, quando voltou para casa, disse: “Alegra-te, minha discípula! Vencemos!” A infeliz virgem não sentiu a alegria inteiramente. O peito pressago se entristece e, contudo, também se alegra: tamanha é a discórdia em seu coração.

Era a hora em que tudo silencia e Bootes, ao torcer o timão, virara seu carro entre os Triões.¹⁴⁸ Ela vem em direção a seu crime. A áurea lua foge do céu, negras nuvens encobrem as estrelas, que ficam escondidas. A noite carece de seu fogo. És o primeiro a encobrir o rosto, Ícaro,¹⁴⁹ e Erígone,¹⁵⁰ consagrada devido ao pio amor pelo pai. Três vezes a fez retroceder o sinal de um tropeço do pé, três vezes um sapo funéreo fez um presságio com sua canção mortal; contudo, ela segue: as trevas e a atra noite reduzem a vergonha.

¹⁴⁸ Bootes, o Boiero, é a constelação do hemisfério austral norte, ao lado da Ursa Maior, *Triones*. O giro de Bootes na direção da Ursa, significa que já é alta noite.

¹⁴⁹ Outro nome para Bootes.

¹⁵⁰ Constelação de Virgem.

Nutricisque manum laeua tenet, altera motu 455
Caecum iter explorat. Thalami iam limina tangit
Iamque fores aperit, iam ducitur intus: at illi
Poplite succiduo genua intremuere fugitque
Et color et sanguis, animusque relinquit euntem.
Quoque suo propior sceleri est, magis horret et ausi

[460

Paenitet et uellet non cognita posse reuerti.
Cunctantem longaeua manu deducit et alto
Admotam lecto cum traderet “accipe” dixit;
“Ista tua est, Cinyra;” deuotaque corpora iunxit.
Accipit obsceno genitor sua uiscera lecto 465
Virgineosque metus leuat hortaturque timentem.
Forsitan aetatis quoque nomine “filia” dixit;
Dixit et illa “pater”, sceleri ne nomina desint.
Plena patris thalamis excedit et in pia diro
Semina fert utero conceptaque crimina portat. 470
Postera nox facinus geminat, nec finis in illa est;
Cum tandem Cinyras, auidus cognoscere amantem
Post tot concubitus, illato lumine uidit
Et scelus et natam; uerbisque dolore retentis,
Pendenti nitidum uagina deripit ense. 475

Myrrha fugit tenebrisque et caecae munere noctis
Intercepta neci est latosque uagata per agros
Palmiferos Arabas Panchaeaque rura relinquit

Com a esquerda segura a mão da nutriz, a direita movimentava-se e perscrutava o cego caminho. Logo atinge a soleira do tálamo, logo abre a porta e logo é levada para dentro. Mas seus joelhos, vergados ao chão, estremeceram, a cor e o sangue fugiram-lhe, o ânimo a abandonou ao chegar. E quanto mais se aproximava de seu crime, mais se arrepiava e se envergonhava da ousadia e quisera poder voltar sem ser reconhecida. A longeva conduzia a hesitante pela mão e, tendo-a transportado e aproximado ao alto leito, disse: “Recebe-a. Ela é tua, Cíniras” e uniu os corpos amaldiçoados. O genitor recebeu no leito obsceno sua própria entranha, aliviou os temores virginais e exortou a medrosa. Talvez em nome da idade, ele falou “filha” e ela disse “pai”, de sorte que o crime não ficou sem os seus nomes. Ela saiu grávida do tálamo de seu pai; no útero maldito leva as ímpias sementes e carrega a concepção do crime.

A noite seguinte gemina o crime e não termina nela. Entretanto, Cíniras, ávido por conhecer sua amante após tantas relações, quando alçou a luz, viu tanto o crime quanto a filha. Como as palavras fossem retidas pela dor, ele retirou uma espada brilhante que pendia de sua bainha. Mirra foge e é arrebatada da morte nas trevas e na dádiva da noite cega; após vagar por vastos campos palmíferos, abandona as arábias e as zonas pancéias.

Perque nouem errauit redeuntis cornua lunae,
 Cum tandem terra requieuit fessa Sabaea, 480
 Vixque uteri portabat onus. Tum nescia uoti
 Atque inter mortisque metus et taedia uitae
 Est tales complexa preces: “O siqua patetis
 Numina confessis, merui nec triste recuso
 Supplicium; sed ne uiolem uiuosque superstes 485
 Mortuaque extinctos, ambobus pellite regnis
 Mutataeque mihi uitamque necemque negate.”
 Numen confessis aliquod patet; ultima certe
 Vota suos habuere deos; nam crura loquentis
 Terra superuenit ruptosque obliqua per ungues 490
 Porrigitur radix, longi firmamina trunci;
 Ossaque robur agunt mediaque manente medulla
 Sanguis it in sucos, in magnos bracchia ramos,
 In paruos digiti, duratur cortice pellis.
 Iamque grauem crescens uterum perstrinxerat arbor
 [495
 Pectoraque obruerat collumque operire parabat;
 Non tulit illa moram uenientique obuia ligno
 Subsedit mersitque suos in cortice uultus.
 Quae quamquam amisit ueteres cum corpore sensus,
 Flet tamen et tepidae manant ex arbore guttae. 500

Durante nove voltas dos chifres da lua ela errou e, quando por fim repousou em terra sabéia,¹⁵¹ com dificuldade carregava cansada o peso do útero. Então, ignorante do voto¹⁵² e entre o medo da morte e os tédios da vida, ela abraçou tais preces: “Ó numes, se quaisquer de vós estais abertos aos que se confessam, mereci e não recuso meu triste suplício. Mas para que eu não [mais] ultraje os herdeiros vivos e, morta, os falecidos, apartai[-me] de ambos os reinos e, transformada, negai-me a vida e a morte.” Algum nume está aberto aos que se confessam. Seus últimos votos certamente obtiveram seus deuses, pois, enquanto falava, a terra elevou-se sobre suas pernas e uma raiz oblíqua rompe-lhe as unhas e por elas se prolonga, sustentáculo de um longo tronco. Dura madeira impele os ossos e no centro da fixa medula o sangue torna-se um suco, os braços, grandes ramos, os dedos ficam pequenos, e a pele se enrijece em cortiça. Logo a árvore que crescia comprimira fortemente o pesado útero, cobrira o peito e se preparava para fechar o colo. Não prolongou a demora: encarando a madeira que lhe chegava, inclinou-se e afundou o próprio rosto na cortiça. Ela, embora perdesse os antigos sentidos juntamente com o corpo, contudo chora, e da árvore emanam tépidas gotas.

¹⁵¹ Relativo aos sabeus, um povo das arábias.

¹⁵² Isto é, sem se dar conta exatamente do pedido que estava por pronunciar aos deuses. Ela pede para nem viver nem morrer. O resultado desse voto é o que segue: sua metamorfose em árvore.

Est honor et lacrimis, stillataque cortice myrrha
Nomen erile tenet nulloque tacebitur aeuo.
At male conceptus sub robore creuerat infans
Quaerebatque uiam, qua se genetrice relictā
Exsereret; media grauidus tumet arbore uenter. 505
Tendit onus matrem; neque habent sua uerba dolores,
Nec Lucina potest parientis uoce uocari.
Nitenti tamen est similis curuataque crebros
Dat gemitus arbor lacrimisque cadentibus umet.
Constitit ad ramos mitis Lucina dolentes 510
Admouitque manus et uerba puerpera dixit.
Arbor agit rimas et fissa cortice uiuum
Reddit onus uagitque puer; quem mollibus herbis
Naidēs impositum lacrimis unxere parentis.
Laudaret faciem Liuor quoque; qualia namque 515
Corpora nudorum tabula pinguntur Amorum,
Talis erat, sed, ne faciat discrimina cultus,
Aut huic adde leues, aut illis deme pharetras.

Também as lágrimas tiveram seu valor e a mirra, com a cortiça gotejada, mantém o nome de nascença e em nenhuma época será silenciada.

Mas a criança malevolamente concebida crescera sob a dura madeira e procurava uma maneira de pôr-se para fora da genitora abandonada. O pesado ventre intumesce no meio da árvore. O peso pressiona a mãe. Nem as dores são expressas, nem Lucina¹⁵³ pode ser chamada pela voz da parturiente. Entretanto, a árvore assemelha-se a quem está dando à luz e, recurvada, emite gemidos acelerados e umedece com as lágrimas que caem. A doce Lucina parou ao lado dos ramos dolentes, aproximou as mãos e proferiu suas palavras de parteira. A árvore gretou-se e, uma vez fendida a corcha, expeliu um peso vivo e o menino soltou seus vagidos. Tendo-o colocado sobre mata fofa, as Náiades untaram-no com as lágrimas da mãe. Até mesmo a Inveja elogiaria seu rosto, pois da maneira como os corpos de Cupidos nus são pintados num quadro, tal ele era; e, para que a aparência não tenha disparidades, adiciona leves aljavas a este ou as subtrai daqueles.

¹⁵³ Deusa que preside os partos.

Labitur occulte fallitque uolatilis aetas
 Et nihil est annis uelocius; ille sorore 520
 Natus auoque suo, qui conditus arbore nuper,
 Nuper erat genitus, modo formosissimus infans,
 Iam iuuenis, iam uir, iam se formosior ipso est;
 Iam placet et Veneri matrisque ulciscitur ignes.
 Namque pharetratus dum dat puer oscula matri, 525
 Inscius extanti destrinxit harundine pectus;
 Laesa manu natum dea reppulit; altius actum
 Vulnus erat specie primoque fefellerat ipsam.
 Capta uiri forma non iam Cythereia curat
 Litora, non alto repetit Paphon aequore cinctam 530
 Piscosamque Gnidon grauidamue Amathunta
 [metallis.
 Abstinet et caelo; caelo praefertur Adonis.
 Hunc tenet, huic comes est; adsuetaque semper in
 [umbra
 Indulgere sibi formamque augere colendo,
 Per iuga, per siluas dumosaque saxa uagatur, 535
 Fine genus uestem ritu succincta Dianae;

Volátil, o tempo engana e desliza sorrateiro:
 nada é mais veloz do que [o passar d]os anos.
 Ele, nascido da irmã e do próprio avô, que
 agora mesmo estivera escondido numa
 árvore, que agora mesmo viera à luz e há
 pouco era o mais formoso bebê, agora é um
 garoto, agora é homem, agora é mais
 formoso que a si próprio, agora agrada até
 mesmo a Vênus e vinga o fogo [da paixão]
 de sua mãe¹⁵⁴. Pois, enquanto o menino de
 aljavas dá beijos em sua mãe, sem saber
 roçou-lhe de leve o peito com um caniço
 saliente [de uma flecha]. Ferida, a deusa
 empurra o filho com a mão. A ferida feita era
 mais profunda do que parecia e
 primeiramente enganara a própria [deusa].

Arrebatada pela beleza do homem,
 ela agora não se preocupa com os litorais
 citeréios, não volta [mais] à Pafos, cingida
 pelo alto pego, a Gnidon, plena de peixes, e à
 Amatunta, onerosa em metais. Até do céu se
 abstém: Adônis é preferível ao céu. Ela o
 possui, ela é sua companheira. Sempre
 habituada a se obsequiar na sombra e a
 engrandecer sua beleza enfeitando-se, [agora]
 vagueia por picos, florestas e pedreiras
 matagosas, com o vestido esgarçado até a
 raia dos joelhos, à maneira de Diana.

¹⁵⁴ Orfeu conta que Adônis vingá-se do amor que sua mãe, Mirra, tivera por Cíniras. Insinua, portanto, que Vênus e Cupido teriam alguma responsabilidade por aquele amor insano. Cf. item 4.4.3.6, do Estudo Introdutório desta dissertação.

Hortaturque canes tutaeque animalia praedae,
 Aut pronos lepores, aut celsum in cornua ceruum,
 Aut agitat dammas; a fortibus abstinet apris
 Raptoresque lupos armatosque unguibus ursos 540
 Vitat et armenti saturatos caede leones.
 Te quoque, ut hos timeas, siquid prodesse monendo
 Posset, Adoni, monet, “fortis” que “fugacibus esto”
 Inquit; “in audaces non est audacia tuta.
 Parce meo, iuuenis, temerarius esse periclo; 545
 Neue feras, quibus arma dedit natura, lacesse,
 Stet mihi ne magno tua gloria. Non mouet aetas
 Nec facies nec quae Venerem mouere, leones
 Saetigerosque sues oculosque animosque ferarum.
 Fulmen habent acres in aduncis dentibus apris, 550
 Impetus est fuluis et uasta leonibus ira
 Inuisumque mihi genus est.” Quae causa, roganti:
 “Dicam” ait “et ueteris monstrum mirabere culpae.
 Sed labor insolitus iam me lassauit et ecce
 Opportuna sua blanditur populus umbra 555
 Datque torum caespes; libet hac requiescere tecum
 (Et requieuit) humo” pressitque et gramen et ipsum
 Inque sinu iuuenis posita ceruice reclinis
 Sic ait ac mediis interserit oscula uerbis.

Exorta cães e animais de fácil captura, ou persegue precipitadas lebres ou cervo de excelsos cornos ou gazelas. Abstém-se dos fortes javalis e evita os lobos arrebatadores, os ursos armados com garras e os leões saturados com o assassinio de armento. A ti também ela aconselha que os temas, Adônis, se é que algum valor pudesse haver em aconselhamentos, diz: “Sê forte perante os fugazes; contra os audazes a audácia não é segura. Por minha conta e risco, ó jovem, refreia-te de ser estouvado; não acosses feras, a quem a natureza dotou de armas: que a tua glória não me custe caro. Nem tua idade nem teu rosto, nada daquilo que comoveu Vênus, comove leões, porcos selvagens, os olhos ou o temperamento das feras. Acres javalis possuem um raio em seus dentes aduncos, fulvos leões têm impetuosidade e uma vasta ira: esse tipo é odiado por mim”. Quando ele lhe perguntou a razão, ela falou: “Contarei também a manifestação admirável de uma antiga culpa. Porém, o esforço insólito agora me estafou e eis que um choupo oportuno nos afaga com sua sombra e esse chão nos oferece um leito. É bom que eu descanse contigo (e descansou) neste solo.” Reclinada a um tempo sobre a grama e sobre o jovem, com a cerviz deitada sobre seu regaço, ela fala dessa maneira, intercalando beijos com palavras:

“Forsitan audieris aliquam certamine cursus 560
 Veloces superasse uiros: non fabula rumor
 Ille fuit; superabat enim; nec dicere posses,
 Laude pedum formaene bono praestantior esset.
 Scitanti deus huic de coniuge: “coniuge” dixit
 “Nil opus est, Atalanta, tibi; fuge coniugis usum; 565
 Nec tamen effugies teque ipsa uiua carebis.”
 Territa sorte dei per opacas innuba siluas
 Viuit et instantem turbam uiolenta procorum
 Condicione fugat: “nec sum potiunda, nisi” inquit
 “Victa prius cursu; pedibus contendite mecum. 570
 Praemia ueloci coniunx thalamique dabuntur,
 Mors pretium tardis; ea lex certaminis esto.”
 Illa quidem inmitis; sed (tanta potentia formae est)
 Venit ad hanc legem temeraria turba procorum.
 Sederat Hippomenes cursus spectator iniqui 575
 Et “petitur cuiquam per tanta pericula coniunx?”
 Dixerat ac nimios iuuenum damnarat amores.
 Vt faciem et posito corpus uelamine uidit,
 Quale meum, uel quale tuum, si femina fias,

“Quiçá tenhas [já] ouvido que
 alguma [mulher] superara homens velozes na
 corrida. Aquele rumor não foi uma fábula –
 ela de fato superava. E não poderias dizer o
 que tinha mais destaque, se a glória de seus
 pés ou o sucesso de sua beleza. Ao interrogar
 o deus¹⁵⁵ a respeito de seu esposo, ele disse:
 “Um esposo te é desnecessário, Atalanta.
 Foge da intimidade conjugal. Contudo, não
 escaparás e, enquanto viveres, carecerás de ti
 própria.” Aterrada pela previsão do deus,
 vive solteira por entre opacas florestas e,
 violenta, afugenta uma multidão insistente de
 pretendentes por meio de um trato. Ela fala:
 “Não devo ser possuída, a não ser que antes
 seja vencida numa corrida: porfiai comigo
 com os pés. Ao veloz serão dados prêmios,
 esposa e tálamos. O preço para os vagarosos
 será a morte: será esta a diretriz do certame.”
 Ela é de fato cruel, mas tão grande é o poder
 da beleza, que uma estouvada multidão de
 pretendentes veio enfrentar essa diretriz.
 Hipômenes, espectador da iníqua corrida, se
 assentara e dissera: “Há quem se arrisque
 tanto por requisitar uma esposa?” e
 condenara o desmedido amor dos jovens.
 Quando viu o rosto e o corpo desvelado,
 assim como o meu, assim como o teu, se
 fosses mulher,

¹⁵⁵ O deus das profecias é Apolo. Atalanta consultara seu oráculo para saber o futuro.

Obstipuit tollensque manus: "Ignoscite," dixit 580
 "Quos modo culpauit; nondum mihi praemia nota,
 Quae peteretis, erant." Laudando concipit ignes
 Et, ne quis iuuenem currat uelocius, optat
 Inuidiaque timet. "Sed cur certaminis huius
 Intemptata mihi fortuna relinquatur?" inquit 585
 "Audentes deus ipse iuuat!" Dum talia secum
 Exigit Hippomenes, passu uolat alite uirgo.
 Quae quamquam Scythica non setius ire sagitta
 Aonio uisa est iuueni, tamen ille decorem
 Miratur magis; et cursus facit ipse decorem. 590
 Aura refert ablata citis talaria plantis
 Tergaque iactantur crines per eburnea quaeque,
 Poplitibus suberant picto genualia limbo;
 Inque puellari corpus candore ruborem
 Traxerat, haud aliter quam cum super atria uelum 595
 Candida purpureum simulatas inficit umbras.
 Dum notat haec hospes, decursa nouissima meta est
 Et tegitur festa uictrix Atalanta corona.
 Dant gemitum uicti penduntque ex foedere poenas.
 "Non tamen euentu iuuenis deterritus horum 600
 Constitit in medio uultuque in uirgine fixo:
 "Quid facilem titulum superando quaeris inertes?

estarreceu-se e, erguendo as mãos, disse:
 "Perdoai-me, vós que há pouco culpei! Ainda
 não havia observado o prêmio que
 requeríeis!" No elogiá-la, contrai o fogo da
 paixão e deseja que nenhum dos jovens corra
 mais rápido e, invejoso, sente medo. "Mas
 por que a sorte deste certame se me queda
 insondada? – fala – o próprio deus favorece
 os audazes." Enquanto Hipômenes avalia tais
 coisas consigo, a virgem voa com passos
 alados. Embora ela não parecesse adiantar-se
 mais lentamente do que uma seta cítica¹⁵⁶
 ao[s olhos do] jovem aônio,¹⁵⁷ contudo ele
 admira mais ainda a sua formosura; a própria
 corrida produzia a formosura. Motivada pelos
 rápidos artelhos, ela desloca o ar para trás e
 cada uma de suas crinas se agita pelas costas
 ebúrneas, joelheiras com barras pintadas
 alojavam-se sob os joelhos e na candura de
 menina o corpo enrubescia, não diferente de
 um velo de púrpura quando, acima de
 cândidos átrios, tingia sombras falaciosas.
 Enquanto o estrangeiro observa tais coisas, a
 última baliza é percorrida e a vencedora
 Atalanta é recoberta pela coroa festiva. Os
 vencidos soltam um gemido e, conforme o
 pacto, pagam suas penas.

Entretanto o jovem, não aterrado pelo
 que a esses sucedeu, pára no meio e com o
 rosto fixo na virgem, fala: "Por que buscas
 um fácil título superando inertes?

¹⁵⁶ Da Cítia, região ocupada por povos nômades, conhecidos como Citas.

¹⁵⁷ Da Aônia, parte da Beócia em que se situa o Hélicon.

Mecum confer” ait. “Seu me fortuna potentem
 Fecerit, a tanto non indignabere uinci;
 Namque mihi genitor Megareus Onchestius, illi 605
 Est Neptunus auus, pronepos ego regis aquarum;
 Nec uirtus citra genus est; seu uincar, habebis
 Hippomene uicto magnum et memorabile nomen.”
 Talia dicentem molli Schoeneia uultu
 Aspicit et dubitat superari an uincere malit, 610
 Atque ita “Quis deus hunc formosis” inquit “iniquus
 Perdere uult caraque iubet discrimine uitae
 Coniugium petere hoc? Non sum, me iudice, tanti.
 Nec forma tangor (poteram tamen hac quoque tangi)
 Sed quod adhuc puer est; non me mouet ipse, sed
 [aetas. 615
 Quid, quod inest uirtus et mens interrita leti?
 Quid, quod ab aequorea numeratur origine quartus?
 Quid, quod amat tantique putat conubia nostra,
 Vt pereat, si me fors illi dura negarit?
 Dum licet, hospes, abi thalamosque relinque
 [cruentos. 620
 Coniugium crudele meum est; tibi nubere nulla
 Nolet et optari potes a sapiente puella.
 Cur tamen est mihi cura tui, tot iam ante peremptis?

Peleja comigo! Ou a fortuna há de me tornar capaz e não te indignarás de ser vencida por tão grande [adversário], pois meu genitor é o Megareu onquécio,¹⁵⁸ cujo avô é Netuno e eu o bisneto do rei das águas - minha coragem não está aquém da estirpe; ou serei vencido e, após Hipômenes ter sido vencido, terás um nome grande e memorável.” A esqueneia¹⁵⁹ presta atenção enquanto ele dizia tais coisas e hesita se prefere vencê-lo ou ser superada; fala assim: “Qual é o deus, iníquo para as coisas belas, que deseja destruir este [jovem] e ordena que ele vá de encontro a esta união arriscando a cara vida? Conforme julgo, não valho tanto assim. Sua beleza não me toca (pudera eu, contudo, ser tocada também por ela), mas porque até então é um menino. Não é ele que me comove, mas a sua idade. E quanto ao fato de haver nele coragem e um espírito não aterrado pela morte? E quanto ao fato de contar-se [nele] um quarto de procedência equórea? E quanto ao fato de amar e achar que nosso conúbio é de tão grande valor, a ponto de morrer, caso a dura sorte me negue a ele? Enquanto é lícito, estrangeiro, afasta-te e abandona tálamos cruentos: minha união é cruel. Nenhuma negará casar-se contigo e podes [ainda] ser escolhido por uma moça de bom gosto. Porque, contudo, preocupo-me contigo, já perante tantos falecidos?

¹⁵⁸ De Onquesto, cidade da Beócia.

¹⁵⁹ Descendente de Esqueneu, rei da Beócia, pai de Atalanta.

Viderit; intereat, quoniam tot caede procorum
 Admonitus non est agiturque in taedia uitae. 625
 Occidet hic igitur, uoluit quia uiuere mecum,
 Indignamque necem pretium patietur amoris?
 Non erit inuidiae uictoria nostra ferendae.
 Sed non culpa mea est. Vtinam desistere uelles,
 Aut, quoniam es demens, utinam uelocior esses! 630
 At quam uirgineus puerili uultus in ore est!
 A! miser Hippomene, nollem tibi uisa fuissem;
 Viuere dignus eras; quod si felicior essem
 Nec mihi coniugium fata inportuna negarent,
 Vnus eras cum quo sociare cubilia uellem.” 635
 Dixerat utque rudis primoque cupidine tacta,
 Quid facit ignorans, amat et non sentit amorem.
 Iam solitos poscunt cursus populusque paterque,
 Cum me sollicita proles Neptunia uoce
 Inuocat Hippomenes: “Cytherea” que “comprecor,
 [ausis 640
 Adsit” ait “nostris, et, quos dedit, adiuuet ignes.”
 Detulit aura preces ad me non inuida blandas;
 Motaque sum, fateor; nec opis mora longa dabatur.
 Est ager, indigenae Tamasenum nomine dicunt,
 Telluris Cypriae pars optima, quem mihi prisci 645
 Sacrauere senes templisque accedere dotem
 Hanc iussere meis; medio nitet arbor in aruo,
 Fulua comam, fuluo ramis crepitantibus auro.

Ele verá! Que morra, já que não foi
 admoestado por tantas chacinas de
 pretendentes e se faz desgostoso pela vida.
 Então morrerá aqui porque quis viver comigo
 e o preço do amor consentirá com uma morte
 indigna? Nossa vitória não trará uma raiva
 suportável. Mas a culpa não é minha. Oxalá
 quisesses desistir ou, já que és insano, oxalá
 fosses mais veloz! Mas como é virginal a
 feição em sua face pueril! Ah, pobre
 Hipômenes, queria não ter sido vista por ti;
 serias digno de viver. E se eu fosse mais feliz
 e a mim os inoportunos destinos não
 negassem uma união, serias o único com o
 qual eu desejaria dividir o leito nupcial.”
 Dissera; como ela era rude e era a primeira
 vez que fora tocada pelo desejo, ignorando o
 que fazer, ama e não percebe o amor.

Já seu pai e seu povo reclamam a
 corrida costumeira quando Hipômenes, prole
 netunina, invoca-me com palavras solícitas e
 fala: “Que citeréia, eu imploro, assista nossas
 ousadias e favoreça o fogo que nos incutiui.”
 Não contrariado, o ar trouxe de cima as
 brandas preces para mim; comovi-me,
 confesso, e não se deu longa demora ao
 auxílio. Há um campo, os indígenas
 nomeiam-no Tamaseno, a melhor porção da
 terra Cíprica, que a mim priscos anciãos
 consagraram e ordenaram ajuntar o seguinte
 ornamento aos meus templos: em meio à
 lavra reluz uma árvore, de copa fulva, com
 ramos crepitantes de fulvo ouro.

Hinc tria forte mea ueniens decerpta ferebam
 Aurea poma manu; nullique uidenda nisi ipsi 650
 Hippomenen adii docuique, quis usus in illis.
 Signa tubae dederant, cum carcere pronus uterque
 Emicat et summam celeri pede libat harenam.
 Posse putes illos sicco freta radere passu
 Et segetis canae stantes percurrere aristas. 655
 Adiciunt animos iuueni clamorque fauorque
 Verbaque dicentum: “Nunc, nunc incumbere tempus;
 Hippomene, propera; nunc uiribus utere totis.
 Pelle moram, uinces.” Dubium, Megareius heros
 Gaudeat an uirgo magis his Schoeneia dictis. 660
 O quotiens, cum iam posset transire, morata est
 Spectatosque diu uultus inuita reliquit!
 Aridus e lasso ueniebat anhelitus ore
 Metaque erat longe; tum denique de tribus unum
 Fetibus arboreis proles Neptunia misit. 665
 Obstipuit uirgo nitidique cupidine pomi
 Declinat cursus aurumque uolubile tollit.
 Praeterit Hippomenes; resonant spectacula plausu.

Chegando lá, casualmente carregava em
 minha mão três pomos áureos colhidos [por
 mim]. Sem poder ser vista por ninguém
 senão pelo próprio, aproximei-me de
 Hipômenes e ensinei que utilidade eles
 teriam. As tubas deram seu toque quando
 ambos, reclinados na linha de partida, saltam
 e roçam a superfície da arena com pés
 ligeiros. Acharias que eles poderiam resvalar
 no mar agitado com secas passadas e
 atravessar correndo imotas espigas de trigo
 de uma seara encanecida. O ânimo do jovem
 é estimulado pela algazarra, pelo favor¹⁶⁰ e
 pelas palavras de quem dizia: “Agora, agora
 é hora de se esforçar, Hipômenes, acelera!
 Usa agora todas as tuas forças! Afasta a
 demora, vencerás!” Não se sabe se é o herói
 megareio ou a virgem esqueneia que se
 alegra mais com estas palavras. Ó, quantas
 vezes ela se demorou, estando já capaz de
 ultrapassar, e involuntariamente deixou que
 suas feições fossem vistas muitas vezes! Um
 árido arfar vinha da boca cansada e a meta
 estava longe. Então finalmente a prole
 netunina arremessa um dos três frutos
 arbóreos. A virgem ficou maravilhada e,
 devido à cobiça pelo pomo áureo, ela desvia
 o percurso e apanha o ouro arredondado.
 Hipômenes passa à frente; a arquibancada
 vibra entre aplausos.

¹⁶⁰ O favor de Vênus.

Illa moram celeri cessataque tempora cursu
 Corrigit atque iterum iuuenem post terga
 [relinquit: 670
 Et rursus pomi iactu remorata secundi,
 Consequitur transitque uirum. Pars ultima cursus
 Restabat: “nunc” inquit “ades, dea muneris auctor!”
 Inque latus campi, quo tardius illa rediret,
 Iecit ab obliquo nitidum iuuenaliter aurum. 675
 An peteret, uirgo uisa est dubitare; coegi
 Tollere et adieci sublato pondera malo
 Inpediique oneris pariter grauitate moraque,
 Neue meus sermo cursu sit tardior ipso,
 Praeterita est uirgo; duxit sua praemia uictor. 680
 “Dignane, cui grates ageret, cui turis honorem
 Ferret, Adoni, fui? Nec grates immemor egit,
 Nec mihi tura dedit. Subitam conuertor in iram,
 Contemptuque dolens, ne sim spernenda futuris,
 Exemplo caueo meque ipsa exhortor in ambos. 685
 Templa, deum Matri quae quondam clarus Echion
 Fecerat ex uoto, nemorosis abdita siluis,
 Transibant, et iter longum requiescere suasit.
 Illic concubitus intempestiua cupido
 Occupat Hippomenen, a numine concita nostro. 690

Com uma ligeira carreira ela recupera a demora e o tempo perdido e de novo deixa o jovem atrás de suas costas. Novamente ela se retarda com ao arremesso do segundo pomo, persegue e ultrapassa o homem. Restava a última parte da corrida. Ele fala: “Apresente agora, ó deusa responsável pela dádiva!” E na lateral do campo, para que ela voltasse mais demoradamente, arremessou com vigor juvenil e de maneira oblíqua o ouro renitente. A virgem parecia hesitar se o seguia. Forcei-a a apanhá-lo, aumentei sua carga depois que ela ergueu a maçã e a embaracei de uma só vez com o peso do carregamento e com a delonga. E que meu discurso não seja mais vagaroso que a própria corrida: a virgem foi sobrepujada e o vencedor levou seu prêmio.

Fui digna de receber dele as graças e a homenagem de seu incenso, Adônis? Esquecido [de mim], não rendeu graças nem me deu incenso. Converti-me numa ira súbita e, ressentida com o desdém e a fim de não ter de ser preterida pela posteridade, acautelome com o exemplo e eu mesma me estímulo contra ambos. Passavam eles pelos templos que outrora o ilustre Equião fizera para a mãe dos deuses em cumprimento de um voto, ocultos numa floresta repleta de bosques, e o longo itinerário persuadia a um descanso. Lá um intempestivo desejo de cópula, instigado por nosso nume, assenhoreia-se de Hipômenes.

Luminis exigui fuerat prope templa recessus,
 Speluncae similis, natiuo pumice tectus,
 Religione sacer prisca, quo multa sacerdos
 Lignea contulerat ueterum simulacra deorum.
 Hunc init et uetito temerat sacraria probro. 695
 Sacra retorserunt oculos; turritaque Mater,
 An Stygia sontes, dubitauit, mergeret unda.
 Poena leuis uisa est; ergo modo leuia fuluae
 Colla iubae uelant, digiti curuantur in ungues,
 Ex umeris armi fiunt, in pectora totum 700
 Pondus abit, summae cauda uerruntur harenae.
 Iram uultus habet, pro uerbis murmura reddunt,
 Pro thalamis celebrant siluas; aliisque timendi
 Dente premunt domito Cybeleia frena leones.
 Hos tu, care mihi, cumque his genus omne
 [ferarum, 705
 Quod non terga fugae sed pugnae pectora praebet,
 Effuge, ne uirtus tua sit damnosa duobus!”
 Illa quidem monuit iunctisque per aera cygnis
 Carpit iter; sed stat monitis contraria uirtus.
 Forte suem latebris uestigia certa secuti 710
 Exciure canes silisque exire parantem
 Fixerat obliquo iuuenis Cinyreius ictu.

Perto dos templos existira um retiro de
 luminosidade exígua, semelhante a uma
 caverna, coberto com pedras pomes, sagrado
 conforme uma prisca religião, para onde um
 sacerdote trouxera muitas estátuas de
 madeira de deuses velhos. Erguida como
 torre, a mãe hesitou em mergulhar os
 culpados na onda estígia. O castigo lhe
 pareceu leve; então logo fulvas jubas velam
 seus colos leves, os dedos recurvam-se em
 garras, espáduas de animais são feitas a partir
 dos ombros, todo peso escapa para o peito, a
 superfície da areia é varrida por uma cauda.
 O rosto possui cólera, respondem murmúrios
 no lugar de palavras, freqüentam florestas no
 lugar de tálamos. Necessariamente temidos
 por outras pessoas, os leões comprimem os
 freios cibeles¹⁶¹ com suas presas
 dominadas. Tu que me és caro, escapa destes
 e, como estes, de todo o tipo de fera que não
 oferece as costas à fuga mas sim o peito à
 luta, para que a tua coragem não seja danosa
 aos dois.”

Ela realmente o alertou e toma seu
 caminho através dos ares com uma junta de
 cisnes.¹⁶² Porém a coragem [do jovem]
 permanece, contrária às advertências.
 Casualmente seus cães, tendo seguido
 pegadas seguras, atraíam para fora do
 esconderijo um porco e o jovem cinireio,
 num golpe obliquo, o espetara no momento
 em que ele se preparava para sair da floresta.

¹⁶¹ A carroagem de Cibele é puxada por dois leões.

¹⁶² A deusa Vênus normalmente desloca-se pelos ares com uma carroagem puxada por cisnes.

Protinus excussit pando uenabula rostro
 Sanguine tincta suo trepidumque et tuta petentem
 Trux aper insequitur totosque sub inguine dentes 715
 Abdidit et fulua moribundum strauit harena.
 Vecta leui curru medias Cytherea per auras
 Cypron olorinis nondum peruenerat alis;
 Agnouit longe gemitum morientis et albas
 Flexit aues illuc; utque aethere uidit ab alto 720
 Exanimem inque suo iactantem sanguine corpus,
 Desiluit pariterque sinum pariterque capillos
 Rupit et indignis percussit pectora palmis
 Questaque cum fatis: “Et non tamen omnia uestri
 Iuris erunt” dixit; “luctus monimenta manebunt 725
 Semper, Adoni, mei; repetitaque mortis imago
 Annua plangoris peraget simulamina nostri.
 At cruor in florem mutabitur. An tibi quondam
 Femineos artus in olentes uertere mentas,
 Persephone, licuit, nobis Cinyreius heros 730
 Inuidiae mutatus erit?” Sic fata cruorem
 Nectare odorato sparsit; qui tinctus ab illo
 Intumuit sic ut fuluo perlucida caeno
 Surgere bulla solet; nec plena longior hora
 Facta mora est, cum flos de sanguine concolor
 [ortus, 735

Imediatamente um javali selvagem de focinho arqueado arranca-lhe o venábulo, tingido com seu próprio sangue, ataca o atemorizado [jovem] enquanto este se lançava a um lugar seguro, esconde todos os dentes sob sua virilha e derruba o moribundo na fulva areia. Transportada em seu leve carro por entre as brisas, a citeréia ainda não havia chegado a Chipre nas asas dos cisnes. Reconheceu de longe aquele gemido de morte e virou para lá os alvos pássaros. Quando do alto do éter o viu exânime e abandonando o corpo em seu próprio sangue, desembarçou ao mesmo tempo o seio, rasga ao mesmo tempo os cabelos, bate no peito com indignada palma e, queixando-se com os destinos, disse: “E nada, contudo, será vosso de direito. As recordações de meu luto, Adônis, sempre hão de ficar; lembrada anualmente, a imagem da morte reforçará a representação de nosso lamento. Mas o sangue derramado será transformado em flor. Se outrora foi-te lícito, Perséfone, verter membros femíneos em cheirosas hortelãs,¹⁶³ a transmutação do herói cinireio ser-nos-á alvo de ódio?” Tendo falado assim, espargiu néctar odorífero no sangue derramado, que, ao ser tocado por aquele, intumescceu da mesma forma que uma bolha diáfana costuma surgir de um fulvo lamaçal. E a demora não se fez maior do que uma hora completa quando nasceu do sangue uma flor

¹⁶³ Persefone transformara Mente nesta planta porque ela antes da ninfa fora amada por Plutão.

Qualem, quae lento celant sub cortice granum,
Punica ferre solent; brevis est tamen usus in illo;
Namque male haerentem et nimia leuitate caducum
Excutiunt idem, qui praestant nomina, uenti.”

de cor igual, parecida com a que costumam portar as romãs, que escondem o grão sob a maleável cortiça. Entretanto, sua utilidade é breve, pois os mesmos ventos que lhe emprestam o nome¹⁶⁴ arrancam-na, por ser pouco firme e caduca devido à excessiva leveza.

¹⁶⁴ Adônis transforma-se em anêmona, que guarda semelhanças com a palavra grega para vento, *anêmos*.

Bibliografia

I – Edições e traduções dos textos latinos

OVID, **Metamorphoses**, with an English translation by FRANK JUSTUS MILLER, The Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1944.

OVIDE, **Les Métamorphoses**, texte établi et traduit par GEORGES LAFAYE, tome II, Le Belles Lettres, Paris, 2000.

OVIDIO, **Metamorfosis**, texto revisado y traducido por ANTONIO RUIZ DE ELVIRA, volume II, 5a. ed., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.

VIRGIL, **Georgics**, edited with a Commentary by R. A. B. MYNORS, Clarendon Press, Oxford, 1994.

II – Dicionários

GLARE, P.G.W. (editor) **Oxford Latin dictionary**, New York, Clarendon Press, 2004.

GRIMAL, P, **Dicionário de mitologia grega e romana**, 5ª edição, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2005.

LEWIS, C. T. & SHORT, C. **A Latin dictionary**, Oxford, Clarendon Press, 1987.

SARAIVA, F.R., **Novíssimo dicionário latino-português**, 10ª edição, Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 1993.

BRUNEL, P. (org.), **Dicionário de mitos literários**, tradução CARLOS SUSSEKUND et ali., Rio de Janeiro, editor José Olympio, 1997.

III – Estudos

ANDERSON, W. S. “Multiple Change in Metamorphosis”, in **Transactions and Proceedings of the American Association**, vol. 94 (1963), p. 1-27.

BARCHIESI, A., “Voices and Narrative ‘Instances’ in the *Metamorphoses*”, in **Oxford Readings in Ovid**, edited by PETER. E KNOX, Oxford University Press, 2006.

_____, “Narrative technique and narratology in the *Metamorphoses*”, in **The Cambridge Companion to Ovid**, edited by PHILIP HARDIE, Cambridge University Press, 2002.

- BREMMER, J. (ed.), **Interpretations of greek mythology**, Routledge London, 1994.
- CATULO, **O livro de Catulo** Tradução comentada do poemas de Catulo feita por João Ângelo Oliva Neto, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- CERQUEIRA, F. V., “A Imagem Pública do Músico na Antiguidade Clássica: Desprezo ou Admiração?”, in **História**, São Paulo, v. 26, n.1, p. 63-81, 2007.
- CONTE, G. B. **Latin literature: a history**, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- _____, **The rhetoric of imitation: genre and poetic memory in Virgil and Other latin poets**, Cornell University Press, 1986.
- _____, “Aristeus, Orpheus, and the Georgics: once again”, in **The poetry of pathos: studies in Virgilian epic**, Oxford university Press, 2007, pp. 123-149.
- GRAF, F. **Greek mythology. An introduction**, Baltimore, John Hopkings Press, 1992.
- GUTHRIE, W.K.C., **Orpheus and greek religion: a study of the Orphic moviment**, New Jersey, Princeton University Press, 1993 (1a. Publicação, Methuen & Co.,1952)
- HARDIE, P, “Pigmalion. Art and illusion”, in **Poetics of Illusion**, Cambridge University Press, 2002, p. 173-226.
- HOLZBERG, N. **Ovid: the poet and his work**, Cornell University Press, Ithaca and London, 2002.
- HUTCHINSON, G. O., **Hellenistic Poetry**, Orford, Claredon Press, 1988.
- LEE, O. M., **Virgil as Orpheus - a study of the Georgics**, State Univ. of New York Press, 1996.
- MYERS, S. K. **Ovid’s causes: cosmogony and aetiology in the Metamorphoses**, Michigan, The University of Michigan Press, 1994.
- PEREIRA, M. H. da ROCHA, **Estudos de história da cultura clássica, vol. II**, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- SANTOS, E. C. P., **Estudo da unidade nas Metamorfoses de Ovídio**, tese de doutorado defendida em São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2005.

SEGAL, C., **Orpheus: the myth of the poet**, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1989.

SILVA, MARIANA MUSA DE PAULA E, **Artes locumque: espaços da narrativa no livro V das Metamorfoses de Ovídio**, tese de mestrado defendida no Instituto de Estudos da linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2008.

SMITH R. A., **Poetic allusion and poetic embrace in Ovid and Virgil**, The university of Michigan Press, 1997.

SOREL, R. **Orphée e l'orphisme**, Presses Universitaires de France, 1995.

SPENCER, R. A., **Contrast as narrative technique in Ovid's Metamorphoses**, Studies in Classics vol. 6, the Edwin Mellen Press, 1997.

THOMAS, R. F. "The "Sacrifice" at the end of the Georgics, Aristaeus, and Vergilian Closure", **Classical Philology**, vol. 86, no. 3 (Jul., 1991), pp. 211-218

TREVIZAM, M., **Linguagem e interpretação na literatura agrária latina**, tese de doutorado inédita defendida em Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 2006.

VASCONCELLOS, P. S., **Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio**, São Paulo, Humanitas/FFLCH/USP, Fapesp, 2001.