



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

RENATA MARTINS PREDO

**Dido de Ovídio: uma comparação da *Heroida* VII com o canto IV
da *Eneida***

CAMPINAS
2021

RENATA MARTINS PREDO

**Dido de Ovídio: uma comparação da *Heroida* VII com o canto IV
da *Eneida***

Monografia apresentada ao Instituto de
Estudos da Linguagem da Universidade
Estadual de Campinas como parte dos
requisitos exigidos para a obtenção do
Certificado “Estudos Clássicos: latim”.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Patricia Prata

CAMPINAS

2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

P912d Predo, Renata Martins, 1996-
Dido de Ovídio : uma comparação da Heróida VII com o canto IV da Eneida /
Renata Martins Predo. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Patricia Prata.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Ovídio - Heróidas. 2. Virgílio - Eneida. 3. Literatura épica. 4. Elegias. 5.
Intertextualidade. I. Prata, Patricia, 1974-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações adicionais, complementares

Palavras-chave em inglês:

Ovid - Heroids

Virgil - Eneid

Literature, Epic

Elegiac poetry

Intertextuality

Titulação: Certificado de Estudos Clássicos: Latim

Banca examinadora:

Matheus Trevizam

Talita Janine Juliane

Data de entrega do trabalho definitivo: 08-07-2021

DEDICATÓRIA

Dedico essa monografia à pessoa que me ouviu dizer, quase dez anos atrás, que eu tinha um sonho de “aprender latim” e não só acompanhou de perto essa minha jornada, com todos os seus momentos e fases, mas também me incentivou incessantemente a continuar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à professora Dr^a Patricia Prata por ter tão prontamente aceitado a insana ideia de orientar uma economista nos Estudos Clássicos. Sou muito grata por ter compartilhado um pouco do seu encanto e admiração por Ovídio. Além disso, agradeço por toda paciência e por todas as conversas, sugestões e correções. E, claro, por todo aprendizado compartilhado nessa jornada.

Eu não poderia deixar de agradecer aos incríveis professores de clássicas do IEL, que me acolheram e tanto me ensinaram. À professora Dr^a Isabella Tardin Cardoso que me deu minha primeira e inesquecível aula de latim, e me fez ter certeza do amor que eu instintivamente sempre senti por essa língua. E ao professor Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos, cujo amor e conhecimento pela área sempre transbordam em suas magníficas aulas, agradeço por ter compartilhado tanto conhecimento e tanto amor pelos clássicos.

Ao professor Dr. Matheus Trevizam e à professora Dr^a Talita Janine Juliane por terem aceitado participar da banca examinadora desta monografia e por suas valiosas contribuições.

Aos meus amigos, com quem sempre pude contar, por todas as risadas e conversas e, claro, por todo apoio, parceria e companhia. Agradeço especialmente ao Rodrigo, à Giovanna, ao Fábio, à Louise, ao Guilherme e ao João pelas nossas noites de sábado nesse último ano.

O poeta é o meio que a linguagem tem para existir, é a pessoa por meio da qual ela vive. Eu que escrevo estas linhas deixarei de existir assim como vocês também deixarão. Mas a linguagem com a qual são escritas e na qual vocês as leem seguirá, não somente porque a linguagem é mais duradoura que o homem, mas também porque mais do que ele é capaz de mutação - Joseph Brodsky

RESUMO

Esta monografia debruça-se sobre as *Heroidas* do poeta romano Públio Ovídio Nasão, mais especificamente sobre a epístola VII, em que Dido é a remetente e escreve a Eneias logo após sua partida de Cartago retratada no canto IV da *Eneida* de Virgílio. O propósito do trabalho é analisar, utilizando-se da metodologia proposta pela teoria intertextual, o caráter da personagem Dido da *Heroida* ovidiana a partir da comparação com a Dido presente na *Eneida*. Esses dois textos têm em comum, além das personagens, influências de outros gêneros em sua composição. Enquanto o canto IV da *Eneida*, pertencente ao gênero épico, possui características elegíacas e trágicas, a *Heroida* VII mistura o gênero elegíaco ao epistolar - Ovídio cria uma elegia amorosa escrita em forma de epístola, subvertendo uma das características convencionais do gênero elegíaco (o lamento do homem apaixonado e rejeitado), ao dar voz a uma heroína que sofre a ausência de seu parceiro. Desse modo, o intento é observar o diálogo que Ovídio estabelece com a *Eneida* de Virgílio em suas *Heroidas*, evidenciando os efeitos de sentido que surgem da retomada de uma personagem épica num contexto elegíaco. Apresentamos, ainda, uma tradução em versos e anotada da *Heroida* VII.

Palavras-chave: Ovídio-*Heroidas*; Virgílio-*Eneida*; Épica; Elegia; Intertextualidade.

ABSTRACT

This monograph focuses on the *Heroides* of the Roman poet Publius Ovid Nasus, more specifically on the epistle VII, in which Dido is the sender and writes to Aeneas soon after his departure from Carthage portrayed in the book IV of Virgil's *Aeneid*. The purpose of this work is analyse, using the methodology proposed by the intertextual theory, the character of Dido in the ovidian *Heroide* from the comparison with the Dido present in the *Aeneid*. These two works have in common, besides the characters, influences of others genres in their composition. While the book IV of *Aeneid*, that belongs to the epic genre, has elegiac and tragic characteristics, the *Heroide* VII mixes the elegiac and the epistolary genres - Ovid creates a love elegy written in the form of an epistle, subverting one of the conventional characteristics of the elegiac genre (the lament of the passionate and reject man), by giving voice to a heroine who suffers the absence of her partner. Thus, the intent is to observe the dialogue that Ovid establishes with Virgil's *Aeneid* in his *Heroides*, showing the creations of meaning that arise from the resumption of an epic character in an elegiac context. In addition, we also present a verse and annotated translation of the VII *Heroide*.

Keywords: Ovid-*Heroides*; Virgil-*Aeneid*; Epic; Elegy; Intertextuality.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	1
INTRODUÇÃO.....	5
I. A peculiaridade do canto IV da <i>Eneida</i>.....	10
II.Os gêneros nas <i>Heroidas</i>.....	16
2.1 Uso da voz feminina na elegia e o contexto mitológico	17
2.2 Estilo epistolar.....	18
2.3 Suasória	19
III.A Dido de cada autor: a rainha de Cartago em espelho	22
3.1 Onde a carta se encaixa na narrativa da <i>Eneida</i>	22
3.2 O material épico em contexto elegíaco	24
3.3 As falas de Dido na <i>Eneida</i> e os paralelos com a carta VII das <i>Heroidas</i>	28
3.3.1 <i>Vxor</i> vs. <i>Hospes</i> e a gravidez.....	29
3.3.2 O uso da terceira pessoa	31
3.3.3 O reino dado	32
3.3.4 A possibilidade de naufrágio	33
3.3.5 Iulo.....	34
3.3.6 Pedido de mais tempo.....	35
3.4 Cena da gruta.....	38
3.5 O chamado de Siqueu.....	40
3.6 A narrativa de Eneias	42
3.7 Justificativa épica na elegia.....	44
IV. CONCLUSÃO.....	46
V. TRADUÇÃO.....	47
Sobre a tradução	47
<i>Epistulae Heroidum</i> VII: <i>Dido Aeneae</i>	50
<i>Heroida</i> VII: Dido a Eneias	51
VI. BIBLIOGRAFIA	68
Edições, comentários e traduções das <i>Heroidas</i> e da <i>Eneida</i>	68
Textos de referência	69
Demais referências	69

APRESENTAÇÃO

O presente trabalho debruça-se sobre a carta VII das *Heroidas* de Ovídio, em que temos Dido escrevendo a Eneias após a partida do herói, e busca analisar a representação da rainha de Cartago na *Heroida* VII, tendo em vista o diálogo que Ovídio estabelece com a Dido do canto IV da *Eneida* de Virgílio.

Embora a lenda de Dido, rainha de Cartago, tenha sido mais difundida a partir da sua representação na *Eneida* de Virgílio, ela era uma figura frequente na Antiguidade,¹ oriunda das lendas sobre migrações fenícias para o Ocidente mediterrâneo, conforme nos aponta Grimal (2000, verbete **Dido**, p. 119). Na tradição mitológica mais antiga, o rei de Tiro tinha dois filhos, Elisa² e Pigmalião. Com a morte do rei, Pigmalião foi coroado e Elisa casa-se com o seu tio, Sicarbas. Para se apoderar das riquezas do cunhado, Pigmalião manda matar o marido da irmã. Elisa, horrorizada com a situação se apodera dos tesouros e foge acompanhada de nobres tírios descontentes. Perseguida pelo irmão, Elisa chega a terras africanas, onde é bem recebida pelos habitantes locais. “Estes”, conforme nos aponta Grimal (id.),

permitiram a Dido, que lhe pedia uma terra para se estabelecer, que tomasse ‘tanta quanta pudesse conter-se em uma pele de boi’. Dido cortou uma pele de boi em tiras muito finas e obteve assim um fio comprido com que circundou um território bastante vasto. Os indígenas, obrigados a respeitar a promessa feita, concederam-lhe a terra dessa forma delimitada.

Depois de fundada a cidade, Iarbas, um rei vizinho, pediu Dido em casamento e ameaçou declarar guerra contra a cidade recém-fundada se a rainha recusasse. Elisa pediu um prazo de três meses sob pretexto de fazer sacrifícios ao primeiro marido. Quando o prazo expirou, Dido subiu em uma pira fúnebre e suicidou-se.

Conforme aponta Teixeira (1996), mesmo que Virgílio conhecesse a versão de Nêvio da história de Dido,³ ele provavelmente colheu a matéria para criar a sua versão da história na

¹ As versões da Antiguidade da história de Dido conhecidas são as escritas por Timeu de Taormina (*Histórias*, 566, fragmento 82), por Ênio (fragmento 269) e por Trogo, transmitida por Justino (*Epítome*, 16, 4-6).

² Nome tírio da rainha Dido.

³ Sobre Virgílio ter conhecimento da versão de Nêvio da história de Dido, Conte (1986, p. 152) escreve que: “Virgil probably found Dido in Naevius, but the *Bellum Poenicum* certainly did not contain the substance of the fourth book of the *Aeneid*. In Naevius Dido can hardly have been more than a device for taking the date of the historical conflict between the two peoples back to a mythical age. In Virgil, she is not only the woman who sanctions perpetual enmity between the two peoples; she is shown experiencing unrelieved suffering over the upheaval and destruction of her ideals” – “Virgílio provavelmente encontrou Dido em Nêvio, mas *Bellum Poenicum* certamente não continha a substância do quarto livro da *Eneida*. Em Nêvio, Dido dificilmente pode ter sido mais do que um artifício para levar a data do conflito histórico entre os dois povos de volta a uma época

obra do historiador grego Timeu de Taormina (356-260 a.C.), porque esta tradição traz mais elementos em comum com a versão de Virgílio, como o exílio, a fundação de Cartago e a subsequente morte da rainha. O autor da *Eneida* limitou-se a inserir estes elementos em sua obra, adaptando-os ao quadro poético de sua épica e acrescentando o relacionamento amoroso entre o herói e a rainha. Assim, a versão da história da rainha de Cartago em que ela desenvolve uma relação com Eneias é uma criação de Virgílio. Dessa forma, se na *Heroida* VII, a Dido de Ovídio lamenta a relação com o herói da *Eneida*, Ovídio está claramente estabelecendo um diálogo sobretudo com Virgílio, já que é o mantuano o criador da versão da história retomada por Ovídio em sua epístola.

Tomamos como base teórica para desenvolver esta monografia a intertextualidade, já que essa teoria nos fornece um arcabouço metodológico que nos permite olhar acuradamente as semelhanças e diferenças entre os textos, uma vez que esta teoria leva em conta marcas linguístico-textuais em todos os níveis (métricas, lexicais, sintáticas, textuais e genéricas), os chamados marcadores alusivos, que indicam as aproximações entre os textos em análise. Em outras palavras, eles indicam e marcam as alusões que o texto que analisamos faz a seu modelo. Considerando ser o objetivo dessa teoria a observação dos efeitos de sentido que surgem do diálogo que se estabelece entre as obras, ela nos permite trazer à luz algumas das leituras possíveis que surgem da teia alusiva que se estabelece entre carta VII e o canto IV da *Eneida* na construção da personagem Dido, o que enriquece a interpretação dos textos comparados e de suas personagens.

Além disso, a análise intertextual nos permite considerar a história na interpretação dos textos, de tal forma que nos afastamos de anacronismos, conforme resume Vasconcellos (2007, p. 248):

Em suma, considerar a história na interpretação dos textos é uma atitude ideológica que nos parece mais adequada; certamente, é a perspectiva que se espera geralmente dos profissionais dos estudos clássicos, eles que tentam, de alguma forma, afastando anacronismos e realizando uma espécie de arqueologia de sentidos possíveis, reconstruir leituras o mais possível extirpadas daquilo que não fazia parte do horizonte de expectativas de um leitor da época em que o texto foi produzido.

Assim, utilizando a base teórica-metodológica dos estudos intertextuais, evitamos leituras anacrônicas na nossa análise e buscamos encontrar interpretações que um leitor contemporâneo a Ovídio poderia fazer em sua leitura.

mítica. Em Virgílio, ele não é apenas uma mulher que sanciona a inimizade perpétua entre dois povos; ela é mostrada experienciando um sofrimento inabalável com a convulsão e a destruição de seus ideais”.

Enquanto nas *Heroidas* temos o metro e o contexto elegíaco, na *Eneida* a história de Dido é contada em um contexto épico. Além disso, cada uma dessas obras apresenta influências de outros gêneros, o que irá reverberar na representação da rainha em cada uma delas. A carta VII das *Heroidas* apresenta uma fusão de gêneros elegíaco e epistolar: ao mesmo tempo que Ovídio reinterpreta uma personagem épica num contexto elegíaco (conforme aponta Conte, 1994), ele o faz dentro da forma epistolar (conforme discutido por Jacobson, 2015), trazendo, ainda, elementos da elegia grega e da suasória retórica (como demonstrado por Albrecht, 1997). Já o canto IV da épica virgiliana, conforme apontado por Teixeira (2006), apresenta diversas influências da tragédia e, de acordo com Cairns (1989), apresenta também diversos elementos elegíacos, de tal forma que a história do amor malfadado de Dido é construída no meio desse contexto genérico híbrido.

Desse modo, Ovídio, ao retomar Virgílio dentro de outro contexto-genérico explora os limites genéricos, criando novos sentidos e interpretações para uma história já bastante conhecida de seus contemporâneos. Ovídio desenvolve o que há de elegíaco na Dido do canto IV da *Eneida*, sem deixar de lado seus traços épicos e trágicos, de forma a acomodar uma personagem épica dentro do contexto elegíaco.

Para podermos fazer uma leitura mais atenta do texto latino, traduzimos a carta VII das *Heroidas* a partir da edição de Bornecque e Prevost da *Les Belles Lettres* (1999). Na apresentação à tradução detalhamos a metodologia utilizada na tradução, bem como o material utilizado.

Feitas as observações iniciais acerca do assunto de nosso trabalho, apresentamos a forma como o desenvolvemos. Na Introdução, apresentamos a obra de Ovídio, dando foco nas *Heroidas*, e discutimos a importância de Virgílio para Nasão considerando sua constante retomada do autor da *Eneida* em suas obras. Além disso, discorremos brevemente sobre os estudos intertextuais, buscando demonstrar de que forma essa metodologia nos ajuda a cumprir o objetivo do trabalho.

No capítulo I, apresentamos o canto IV da *Eneida*, buscando demonstrar como esse canto, ainda que pertença a uma obra épica, apresenta características da tragédia e da elegia, conforme apontam Teixeira (2006) e Cairns (1989) respectivamente. No capítulo II, discutimos a originalidade genérica das *Heroidas*, que, enquanto elegia amorosa romana, apresenta características da elegia grega, da suasória retórica, ao mesmo tempo que possui a forma epistolar, buscando demonstrar como Ovídio pode ser considerado “o mestre da transposição de gêneros”, conforme aponta Albrecht (in Della Corte, verbete **Ovídio** da *Enciclopedia Virgiliana* vol. 3, 1987, p.907-909). No capítulo III, apresentamos a nossa análise intertextual

da carta VII das *Heroidas* de Ovídio. Por fim, temos a conclusão do estudo e, em seguida, apresentamos a nossa tradução da carta VII, precedida por um prefácio em que discurremos sobre o processo tradutório em si, ou seja, sobre os materiais e métodos utilizados.

INTRODUÇÃO

Públio Ovídio Nasão, nascido em 43 a.C. em Sulmona, nos Apeninos italianos, foi um poeta romano do período augustano. Grande parte das informações de sua vida, como nos atestam os manuais de literatura latina, é fornecida pelo próprio poeta em sua elegia 4.10 dos *Tristia*,⁴ livro escrito durante o exílio do autor. Seu trabalho é bem conhecido e composto por diversas publicações, dentre elas temos: *Amores (Amores)*, *Arte de Amar (Ars Amatoria)*, *Heroidas (Heroides)*, *Remédios do Amor (Remedia Amoris)*, *Os Cosméticos para o Rosto da Mulher (Medicamina Faciei Femineae)*, *Medéia (Medea* - uma tragédia da qual restaram apenas alguns fragmentos), *Metamorfoses (Metamorphoseon Libri)*, *Fastos (Fasti* - poema calendário) e seus livros escritos no exílio, os *Tristes (Tristia)*, *Ibis (Contra Ibis)* e *Pônticas (Epistulae ex Ponto)*. Quase a totalidade de sua obra foi composta em dístico elegíaco, com exceção das *Metamorfoses* composta em hexâmetro datílico.

O presente trabalho, como dito na Apresentação, debruça-se sobre as *Heroidas* de Ovídio, livro composto por vinte e uma cartas escritas em dístico elegíaco, que podem ser divididas em duas partes. A primeira parte é composta por quinze epístolas,⁵ cujas remetentes são mulheres - em sua quase totalidade personagens míticas (exceto Safo). Já a segunda parte das *Heroidas* é composta por seis cartas dos amados a suas heroínas e suas respectivas respostas.⁶ Sobre a datação, segundo Fulkerson (2009, p. 78), a primeira parte das *Heroidas* foi escrita entre a primeira e a segunda edição dos *Amores*, isto é, aproximadamente entre 20 e 13 a.C. Já a segunda parte costuma ser datada logo antes do exílio de Ovídio (8 d.C.), porque possui estilo e métrica mais semelhante à poesia pós-exílio do autor.⁷

⁴ Baseado nas informações apresentadas pelo próprio Ovídio na referida elegia, Albrecht (1997, p. 787) aponta que o autor, nascido no ano da morte de Cícero, vivenciou o período conhecido como *pax Augusta*, resultado do fim de décadas de guerras e embates políticos. Além disso, Albrecht (id., p. 786) ainda destaca que Ovídio foi o primeiro poeta cuja autobiografia em verso foi preservada (*Tristia* 4.10) e forneceu mais informações biográficas em suas obras do que a maioria dos poetas antigos costumava fazer.

⁵ Compõe essa primeira parte, as seguintes cartas: Penelope para Ulisses (I), Fílis a Demofonte (II), Briseis a Aquiles (III), Fedra a Hipólito (IV), Enone a Páris (V), Hipsípila a Jasão (VI), Dido a Eneias (VII), Hermione a Orestes (VIII), Dejanira a Hercules (IX), Ariadne a Teseu (X), Cànane a Macareu (XI), Medéia a Jasão (XII), Laodâmia a Protesilau (XIII), Hipermnestra a Linceu (XIV) e Safo a Fáon (XV).

⁶ Compõe essa segunda parte, os seguintes pares: Páris a Helena (XVI), Helena a Páris (XVII), Leandro a Hero (XVIII), Hero a Leandro (XIX), Acôncio a Cídipe (XX) e Cídipe a Acôncio (XXI).

⁷ Além da incerteza sobre sua data de publicação, outro ponto incerto sobre essa obra diz respeito à forma de publicação das suas duas partes na Antiguidade. Questiona-se, conforme aponta Fulkerson (2009, p.78), se o livro circulava completo, com as 21 cartas conforme conhecemos hoje, ou se era dividido em mais de um livro. As duas partes juntas são longas demais para um único rolo de papiro, dessa forma, às vezes divide-se a primeira parte em três grupos contendo cinco cartas cada e, a segunda parte, formaria um quarto grupo. Dessa forma, teríamos um total de quatro livros compondo as *Heroidas*. Não há, no entanto, nenhum manuscrito para evidenciar tal provável divisão.

Para o nosso atual estudo, a primeira parte (cartas I-XV) é mais relevante, dado que a epístola que discutiremos (VII) está aí inserida. A parte inicial das *Heroidas* apresenta uma característica peculiar: Ovídio subverte o papel convencional da elegia romana - o lamento do homem apaixonado e rejeitado - ao dar voz a diversas mulheres conhecidas sofrendo a ausência de seus parceiros, característica da elegia grega, conforme nos aponta Albrecht (1997, p. 746). As *Heroidas* retomam, ainda, outra característica da elegia grega: o uso do contexto mitológico. Além disso, Ovídio apresenta na composição de suas epístolas elementos da suasória retórica, conforme discutiremos com mais detalhes no Capítulo II.

Conforme aponta Knox (2002, p. 117), a ideia das *Heroidas* pode ter vindo de Propércio 4.3, em que o autor compõe uma elegia em forma de carta imaginária de uma mulher chamada Aretusa ao seu amante Licotas, um soldado que está afastado em campanha.⁸

É interessante notar que Ovídio prenuncia e comenta a escrita das *Heroidas* em obras anteriores a sua publicação. Na *Arte de Amar*, Ovídio se refere à primeira parte das *Heroidas* e se descreve como o fundador de uma nova categoria de literatura: *ignotum hoc aliis ille novavit opus* (“este trabalho, desconhecido para outros, ele inventou” - *Ars Am.* 3.346). Jacobson (2015, p.320) argumenta que, para os estudiosos que negam a originalidade de Ovídio nas *Heroidas*, o verso acima abre três possibilidades: (i) Ovídio estaria exagerando (o que, segundo o autor, é uma possibilidade, embora seja impossível de determinar); (ii) *novavit* pode significar “renovado”, o que não implica que ele estava declarando originalidade, mas apenas que estaria renovando um gênero obsoleto (o que, segundo o autor seria improvável, porque vem seguida de *ignotum aliis*); e (iii) Ovídio estaria adotando a postura tradicional dos poetas romanos que se apresentam como sendo os primeiros romanos a seguir um modelo grego particular. O autor aponta que a última possibilidade é a mais plausível, principalmente porque é mais atrativo a um poeta romano se tornar “o Hesíodo de Roma”, do que ser completamente original no modelo escolhido. Entretanto, Ovídio não é como os demais poetas romanos. É bastante expressivo que Nasão nunca tenha apontado algum antecessor grego, como outros poetas romanos (Propércio, Horácio, Lucrécio e Virgílio) fizeram, o que evidencia que Ovídio se via de fato como inovador. Assim Jacobson (id. p. 321) aponta que para Ovídio “o simples

⁸ Guilherme Gontijo Flores em sua tradução comentada das elegias de Propércio aponta que existe um problema de datação entre a elegia 4.3 de Propércio e o primeiro livro das *Heroidas* de Ovídio: não se tem certeza quem veio antes - teria sido Propércio que inspirou Ovídio ou o contrário? O autor acredita que a primeira opção é a mais provável.

ato de fazer algo de uma forma nova era, por si só uma conquista. Originalidade *per se* era uma virtude”.⁹

Nos *Amores* (II.18, 19-26), Ovídio também menciona as *Heroidas*:

*Quod licet, aut artes teneri profiteamur Amoris;
(Ei mihi, praeceptis urgeor ipse meis)
aut quod Penelopes uerbis reddatur Vlxi,
Scribimus et lacrimas, Phylli relictas, tuas,
quod Paris et Macareus et quod male gratus Iaso
Hippolytique parens Hippolytusque legant,
quodque tenens Dido strictum miserabilis ense
dicat et Aoniae Lesbis amata lyram.*¹⁰

Ainda nos *Amores* aparece outro elemento que nos é relevante para a análise da carta VII das *Heroidas*: a retomada de Virgílio. Se os *Amores* se iniciam com uma referência direta à *Eneida*, com versos em que Ovídio afirma que gostaria de escrever uma épica, mas foi impedido por Cupido,¹¹ na carta VII das *Heroidas*, assim como em várias outras do livro, Ovídio dá voz a uma personagem épica dentro da elegia. Desse modo, podemos dizer como Prata (2002, p. 41) que “o autor elegíaco não se envereda pelos gêneros cultivados pelo seu predecessor [sc. Virgílio], mas sim os recria”.

Na verdade, o diálogo que Ovídio cria com Virgílio é bastante expressivo, Thomas (2009, p. 295) nos informa que Ovídio menciona Virgílio pelo nome três vezes, todas em um contexto de história literária e ao lado de outros autores gregos e, principalmente, romanos (*Am.* 3.15. 7-8, *Rem.* 395-6 e *Tr.* 4.10. 51-2). Virgílio também é mencionado em diversos outros momentos da obra de Ovídio por meio de perífrases, e suas obras são mencionadas ou aludidas em diversos outros pontos. Conforme escreveu Barnes (1995), “Virgílio está em todo lugar em Ovídio”.¹² Na mesma direção, Tarrant aponta que “A apropriação de Ovídio da linguagem de Virgílio geralmente contém um traço de travessura” (1997, p. 61).¹³ O autor aponta, ainda, que

⁹ “The simple act of doing something in a new way ipso facto na achievement. Originality per se was a virtue”.

¹⁰ “Professo, pois me é lícito, as artes do Amor (ai, meus próprios preceitos me atormentam!) ou cartas que Penélope mandara a Ulisses escreverei, e, Fílis, tuas lágrimas; o que Páris, Jasão ingrato e Macareu leriam, e Hipólito e seus pais, e o que diria a triste Dido ao empunhar a espada, e à lira aônia a amada Lésbia.” (Tradução Guilherme Duque, 2015, p. 131).

¹¹ *Arma gravi numer violentaque bella parabam/ edere, materia conveniente modis/ par erat inferior versus—risisse Cupido/ dicitur atque unum surripuisse pedem* (*Am.* I, 1-4).

¹² “Virgil is everywhere in Ovid”.

¹³ “Ovid’s appropriations of Virgilian language usually contain an element of mischief”.

Ovídio foi o primeiro poeta “para o qual a carreira poética de Virgílio foi um dado, ao invés de uma descoberta gradual, e o primeiro a vê-la de forma paradigmática” (id., p. 61).¹⁴

Albrecht também traz essa discussão no verbete **Ovídio** da *Enciclopedia Virgiliana* (in Della Corte, 1987, p. 908-909). Como o estudioso informa, a *Eneida* está presente em diversas obras de Ovídio: *Amores*, *Arte de Amar*, nos livros XIII e XIV das *Metamorfoses*, *Heroidas* e nos *Tristes*. Mas não só a *Eneida* está presente na obra de Nasão, Leach (1964) nota que muitas das imagens criadas por Ovídio na *Arte de Amar* são fortes reflexos das *Geórgicas* de Virgílio, como, por exemplo, a perseguição erótica (redes de caça e cães). Tarrant (1997, p. 61), por sua vez, aponta ainda a *Arte de Amar* como uma forma de paródia das *Geórgicas*, já que Ovídio irá brincar com a “absurda ideia de que o amor pode ser ensinado”.¹⁵ No mesmo sentido, o autor aponta que as *Metamorfoses* seriam de diversas maneiras uma resposta e uma contrapartida à *Eneida*. Tarrant (id. p. 62) ainda completa: “Seja qual for o gênero, a escrita de Ovídio é impregnada de reminiscências virgilianas, com frequência alardeadas ao invés de escondidas”.¹⁶

Dessa forma, sabendo da admiração de Ovídio por Virgílio e de sua constante retomada das obras de seu predecessor para a composição das suas próprias, analisar os pontos de contato entre a carta VII das *Heroidas* e o canto IV da *Eneida* não é uma tarefa sem sentido, pelo contrário, o diálogo entre as obras se estabelece e é muito rico no sentido das várias leituras que surgem quando comparamos os textos. No caso específico do nosso objeto de estudo, a carta VII das *Heroidas*, o diálogo ocorre no nível temático e textual. O que procuramos demonstrar no capítulo III é como esse diálogo entre os dois autores é feito e quais são as influências dos gêneros literários de cada uma das obras nesse diálogo.

Lançamos mão da intertextualidade para realizar nossa análise, como já prenunciamos na Apresentação, por ser uma teoria que fornece uma boa metodologia para analisar o diálogo entre as obras e os efeitos e as leituras que surgem dessa comparação. Os estudos intertextuais têm se tornado cada vez mais presentes desde os anos 80 nos estudos clássicos, conforme afirma Vasconcellos (2007, p. 239). Cabe, então, apresentar aqui uma definição de intertextualidade. Vasconcellos (2001, p. 33) a define como “a presença num texto de outro(s) texto(s) por ele evocado(s) e integrado(s) para produzir significação”. Quando, então,

¹⁴ “For whom the poetic career of Virgil is a given rather than a gradual discovery, and the first to see it as paradigmatic”.

¹⁵ “The great joke which Ovid plays with this tradition is the absurdity of the idea that love could be taught”.

¹⁶ “Whatever its genre, Ovid’s writing is suffused with Virgilian reminiscence, often paraded rather than concealed”.

utilizamos o termo “intertextualidade”, focamos no diálogo entre os textos¹⁷, privilegiando a relação leitor-texto e no “aspecto crucial da ‘arte alusiva’ [que] é a criação de sentido”, conforme propõe Vasconcellos (2001, pp. 30-31), não na subjetividade presente na figura do autor que o termo “alusão” carrega. Pois, conforme explica Prata: “não é ele [o autor] que cria e põe em funcionamento o jogo ao aludir de forma consciente e intencional, mas o leitor no momento da leitura” (2007, p. 26).

Desse modo, a alusão é aqui considerada, como o faz Prata (2007), como um dos componentes do mecanismo intertextual, ou seja, é através da alusão percebida pelo leitor que o mecanismo intertextual é acionado. É o leitor o criador de sentido do texto, é por meio de sua leitura que se estabelecem as conexões entre textos, a partir do que nascem os efeitos de sentido entrevistados por esse leitor. Isso ocorre de tal forma que “as leituras possíveis para uma dada alusão textual serão proporcionais ao número de leitores que as interpretam, tendendo, assim, para o infinito” (PRATA, 2007, p. 49).

Dessa forma, reforçando o que já foi dito, a presente monografia adotou como base teórica-metodológica a intertextualidade, porque ela nos permite observar, por meio dos marcadores textuais, as cenas, as temáticas e o vocabulário épicos característicos do canto IV da *Eneida* de Virgílio sendo retomados dentro de um contexto elegíaco na carta VII das *Heroidas*, focando em nossa análise nos efeitos de sentido gerados por essa retomada.

Feitas essas observações iniciais sobre o autor e o texto em estudo, bem como sobre a teoria que norteará nossa análise, apresentamos brevemente no próximo capítulo a *Eneida* e o canto IV, para, no capítulo 2 detalharmos discussão do gênero textual das *Heroidas* e, em específico, a carta VII, como preparatório à análise comparativa entre os textos que será realizada no capítulo 3.

¹⁷ É interessante ressaltar o que Vasconcellos (2007, p. 242) coloca: “É muito saboroso falar no paradoxo à la Borges de que, se temos diálogo entre textos, e não entre sujeitos produtores de textos, e se cabe ao leitor realizar a interpretação das alusões criando uma explicação para elas, podemos dizer que o texto de chegada também influencia o texto de partida, e que seria possível afirmar, por exemplo, que Virgílio influenciou Homero, assim como a obra de Kafka criou seus próprios predecessores”.

I. A peculiaridade do canto IV da *Eneida*

Virgílio nasceu em 70 a.C. nos Andes, perto de Mântua, no norte da Itália (ALBRECHT, 1997, p. 667). Embora tenha publicado as *Bucólicas* e as *Geórgicas* anteriormente, a obra que tornou Virgílio o grande poeta do Império¹⁸ foi a *Eneida*, um poema épico em doze cantos escrito nos últimos dez anos de vida do autor e publicado após a sua morte por Augusto.¹⁹ O épico narra a história da origem mítica de Roma e do povo romano e se tornou imediatamente um clássico, sendo citado tantas vezes na Antiguidade que, mesmo se tivesse sido perdido, ainda poderia ser reconstruído em larga medida (CONTE, 1994, p. 285).

A *Eneida* pode ser dividida em duas partes, conforme aponta Conte (1994, p. 277). A primeira é composta pelos seis primeiros cantos que recontam a difícil viagem de Eneias desde sua partida de Troia até a chegada ao litoral do Lácio e incluem a narrativa do herói sobre os eventos que o levaram de Troia a Cartago - essa seria a parte “odissíaca” da *Eneida*. A segunda parte vai do sétimo ao décimo segundo canto: ela se inicia com a chegada dos troianos à foz do Tibre, no Lácio, e segue com a narrativa da guerra que irá acabar apenas com a morte de Turno, no último verso do canto 12 - a denominada parte “iliádica” da *Eneida*. (CONTE p. 276-77).²⁰

No canto IV da *Eneida*²¹ é narrada a trágica história do amor de Dido. Conforme aponta Oliva Neto (2016, p. 246-247), no resumo proposto na edição comentada e anotada por ele da tradução de Carlos Alberto Nunes da *Eneida*, o canto IV possui características peculiares dentro da épica virgiliana,²² uma vez que o autor insere no gênero épico tópicos da elegia e da tragédia ao narrar o desenvolvimento amoroso entre Dido e Eneias. Argumentando nesse sentido, Paratore (1987, p. 401) escreve que “o episódio de Dido e Eneias nos revela quantos outros reflexos mais modernos, além do homérico, Virgílio sentiu na composição da *Eneida*.”

Cairns (1989), utilizando de evidências textuais, aponta as alusões feitas a obras elegíacas por Virgílio para compor o canto IV, demonstrando que o autor da *Eneida* recorreu

¹⁸ Cardoso, 2011, p. 10.

¹⁹ Segundo Albrecht (1997, p. 669), a publicação foi feita contra a vontade de Virgílio, já que o poeta considerava a obra inacabada.

²⁰ Cairns (1989, p. 177-214) “propõe uma leitura da *Eneida* fundamentalmente como uma Odisséia com momentos de *Ilíada*”. Conforme aponta Vasconcellos (2001, p. 191-206), esta clássica divisão da *Eneida* em uma parte odissíaca e outra parte iliádica é questionável. Para ele, até a parte considerada odissíaca incorpora elementos de *Ilíada*, como ele aponta, “nada é simples na concepção de uma obra como a *Eneida*” (id., p. 201). O estudioso conclui que a divisão de *Eneida* em duas partes, uma odissíaca e outra iliádica, deve ser mantida, feitas as necessárias ressalvas, principalmente a de que “o poeta constantemente ‘contamina’ as duas ‘fontes’” (id., p. 205).

²¹ A tradução de todos os trechos é de Carlos Alberto Nunes (2016).

²² Conforme comentou o prof. Dr. Matheus Trevizam à apresentação deste trabalho no 16º SePeG, ocorrido em 22/10/2019 no IEL-Unicamp, é como se no canto IV da *Eneida* não tivesse sido apenas Eneias quem se desviou da rota épica, mas o próprio Virgílio ao inserir diversos elementos elegíacos nele.

as elegias eróticas romanas, sobretudo Propércio e Cornélio Galo, na composição de sua obra.²³ O intuito do autor, segundo Cairns, era fazer com que Dido não fosse retratada como uma assassina ou um monstro, mas sim como uma amante elegíaca, cujo caráter mostrasse que suas falhas eram apenas aquelas de uma mulher apaixonada e que a sua violência era direcionada somente para si mesma. Para Cairns (1989), como Virgílio precisava apresentar o amor de Dido por Eneias como errado e, em tendência, destrutivo, e, ao mesmo tempo, preservar a simpatia do leitor pelo sofrimento da rainha, a caracterização elegíaca da personagem servia a seus propósitos. O autor, então, poderia empregar um estereótipo mais compreensivo da amante elegíaca como contrapeso e complemento a outro estereótipo importante sobre o qual ele desenhava o retrato de Dido, o de personagem trágica.

Ainda pensando nos *topoi* elegíacos encontradas no canto IV da *Eneida*, dos oito elencados por Guilherme Gontijo Flores na introdução da sua tradução das elegias de Propércio (2014, p. 15-16),²⁴ encontramos neste canto principalmente dois deles: o *morbis amoris* e o *foedus et fides*. Em relação ao primeiro, o amor é visto como uma doença, em que o apaixonado perde a razão e o domínio de si, sentindo inclusive sintomas tal qual uma doença convencional. É isso que acontece a Dido no canto IV, em que ela perde a razão e passa a sofrer consequências físicas desse amor, o que pode ser observado pelo próprio vocabulário utilizado, como *uulnus*, *ignis* e *flamma*:

At regina graui iamdudum saucia cura
***uulnus** alit uenis et caeco carpitur **igni**.*²⁵
 (En. IV, 1-2)

[...] *quid uota furentem*
*quid delubra iuuant? est mollis **flamma** medullas*
*interea et tacitum vivit sub pectore **uulnus**.*²⁶
 (En. IV, 65-67)

²³ “Virgil’s depiction of Dido draws heavily on the tradition he found represented in contemporary Roman erotic elegy, and that he relied particularly upon Propertius, a fellow *protégé* of Maecenas, and hence, although this can only be presumed, upon Propertius’ master and Virgil own friend, Cornelius Gallus” (CAIRNS, 1989, p. 136).

²⁴ *Morbis amoris*, *Seruitium amoris*, *Exclusus amator*, *Diues amator*, *Foedus et fides*, *Magister amoris*, *Militia amoris* e *Recusatio*. Cabe lembrar que os *topoi* elegíacos não se resumem a esses oito apresentados por Flores.

²⁵ “Quanto à rainha, ferida de cega paixão desde muito/, nutre nas veias a chega e no oculto braseiro se fina”.

²⁶ “Que somam delubros e votos/ para os delírios do amor? Enquanto isso, a medula enlanguesce/ e no imo peito a ferida se alastra sem ser pressentida”.

A segunda característica encontrada é a *foedus et fides*, em que o apaixonado cobra fidelidade do ser amado, como se houvesse entre eles um laço oficial. É exatamente isso que Dido cobra de Eneias ao se sentir casada com ele, como nos evidencia essa passagem:

*per conubia nostra, per inceptos hymenaeos*²⁷
(En. IV, 316)

Além disso, conforme apontam Martins e Rodrigues (2017), outros *topoi* característicos da elegia que acometem a rainha são o *furor* (paixão e loucura), a ociosidade dos amantes que os faz submergir na *nequitia* (como é possível observar nos versos 86-88 do canto IV),²⁸ o rumor sobre o novo casal e a condição de *miser* na qual o amante se encontra e diante da qual sempre há um lamento. Martins e Rodrigues (2017) apontam, ainda, que, no canto IV, além de encontrarmos muitos elementos elegíacos, há uma subversão do papel feminino na elegia romana, ao ser Dido, uma mulher, a personagem que é acometida pela paixão e pela loucura, e não o homem, que aparece na elegia romana como servo da mulher amada, o que a faz se aproximar da elegia grega. Voltaremos a abordar esse tema ao analisarmos a carta VII das *Heroidas* de Ovídio, no Capítulo II, em que o mesmo ocorre.

Já em relação aos aspectos trágicos presentes no canto IV da *Eneida*, Teixeira (2006) aponta que Dido irá percorrer ao longo dele as cinco etapas de uma tragédia segundo a classificação de Élio Donato, exposta por Arcellaschi (1990). O primeiro ato seria, logo no começo do canto, entre os versos 9 e 53, quando Dido expõe seus sentimentos à irmã Ana que incentiva a paixão, paixão esta que será um dos motivos principais da queda da rainha. O narrador até comenta: *His dictis incensum animum inflammauit amore/ spemque dedit dubiae menti soluitque pudorem*.²⁹ (v.54-55). O segundo ato da tragédia seria a consumação do amor de Dido e Eneias na caverna, resultado do incentivo de Juno e Vênus. É interessante notar aqui a observação do narrador logo após a consumação do amor:

*Ille dies primus leti primusque malorum
causa fuit; neque enim specie famaue mouretur,
nec iam furtium Dido meditatur amorem:
coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam.*³⁰

²⁷ “Por nosso enlace, o sagrado himeneu que de pouco nos une”.

²⁸ *Non coepae assurgunt turres, non arma iuventus/ exercet portusue aut propugnacula bello/ tuta parant* (“inacabadas, as torres pararam; não mais se exercitam/ moços esbeltos nos jogos da guerra, na faina dos portos”).

²⁹ “Esse discurso o brasileiro ainda mais avivou-lhe no peito, deu esperanças à mente indecisa, o pudor desatou-lhe”.

³⁰ “Esse, o primeiro dos dias letais, o princípio de todas as desventuras de Dido. Do falso decoro não cuida; furtivo amor não lhe chama; comporta-se como casada, inocentar-se pensando da culpa com um rótulo falso” (169-172).

Teixeira (2006, p. 45) chama a atenção para como essa passagem descreve em uma perspectiva trágica as consequências desse enlace amoroso, principalmente ao explicitar a coincidência da felicidade de Dido com o *dies primus leti*. Além disso, Dido se encontra presa em um jogo divino que desconhece. Elemento, segundo Teixeira (id., p. 46), “onipresente tanto na épica como na tragédia”.

O terceiro ato é composto pela mudança da *fortuna* de Dido que ocorre quando a rainha descobre que Eneias irá partir. Segundo Teixeira, esse ato se caracteriza por uma correlação cada vez mais forte com a imagética teatral, conforme podemos observar na passagem citada abaixo:

saeuit inops animi totamque incensa per urbem

bacchatur, *qualis commotis excita sacris*

Thyias, ubi audito stimulant trieterica Baccho

*orgia nocturnusque uocat clamore Cithaeron.*³¹

(En. IV, 300-303)

Em seguida, o confronto entre Dido e Eneias ocorre por meio de um diálogo composto por confrontações diretas, semelhante ao que ocorre nas tragédias. Dido recrimina Eneias por tentar ocultar os preparativos para a sua partida e o relembra de toda ajuda que lhe deu às custas de sua própria honra e segurança pessoal e política.³² Teixeira cita Williams (1971, p. 425-426, apud 2006, p. 47) que explora as semelhanças dessa resposta de Dido à de algumas personagens trágicas:

O breve relato de Dido (373-5)³³ de como ela ajudou Eneias quando ele estava em uma terrível angústia possui um rico *background* literário; em Homero (Od.5.130) Calípso fala de como ela salvou Odisseu da destruição no mar; na *Medeia* de Eurípedes (476) e de Apolonio (355), Medeia colericamente fala a Jasão o que ele deve a ela; em Catulo 64 (149) Ariadne repreende Teseu pela vil ingratidão quando ela salvou sua vida.³⁴

³¹ “Fora de si, excitada, percorre a cidade em delírio, / estimulada tal como uma bacante nas sacras orgias/ de Citerão, trienais, ao ouvir os clamores de Baco, / durante a noite e seguiu-lo nas matas profundas de monte”.

³² *nec te noster amor nec te data dextera quondam/ nec moritura tenet crudeli funere Dido?* (v.307-308).

³³ *nusquam tuta fides. eiectione litore, egentem/ excepi et regni demens in parte locavi. / amissam classem, socios a morte reduxi.*

³⁴ “Dido’s brief account (373-5) of how she helped Aeneas when he was in dire distress has a rich literary background; in Homer (Od.5.130 f.) Calypso speaks of how she saved Odysseus from destruction at sea; in Euripides’ Medea 476 f. and Apollonius 4. 355 f. Medea angrily tells Jason of what he owes to her; in Catullus 64. 149 f. Ariadne rebukes Theseus for base ingratitude when she had saved his life”.

Teixeira (2006) aponta que as cenas que se seguem irão constituir o consumar da tragédia. Os motivos que reforçam o desejo de morte por parte de Dido organizam-se por meio do desenvolvimento de elementos tradicionalmente associados à tragédia: “o prodígio (enegrecimento da água sagrada e a transformação do vinho dos sacrifícios em sangue); a audição de uma voz sobrenatural (de Siqueu); a recordação de antigas predições; e, finalmente, o sonho que, reiteradamente, retrata a mesma situação” (p. 47-8).

*hinc exaudiri uoces et uerba uocantis
uisa uiri, nox cum terras obscura teneret,
solaque culminibus ferali carmine bubo
saepe queri et longas in fletum ducere uoces;
multaque praeterea uatum praedicta priorum
terribili monitu horrificant. agit ipse furem
in somnis feros Aeneas, semperque relinqui
sola sibi, semper longam incommitata uidetur
ire viam et Tyrios deserta quaerere terra,
Eumenidum ueluti demens uidet agmina Pentheus
et solem geminum et duplices se ostendere Thebas
aut Agamemnonius scaenis agitatus Orestes,
armatam facibus matrem et serpentibus atris
cum fugit ultricesque sedent in limine Dirae.³⁵
(En. IV, 460-473)*

No trecho acima observamos tanto os elementos tradicionalmente associados à tragédia mencionados por Teixeira, como também a comparação direta com obras trágicas, como as *Eumênidas* de Ésquilo, as *Erínias* e *Bacantes* de Eurípides, o que reforça o caráter trágico da personagem.

O quarto ato, conforme apresenta Teixeira (2006), seria composto pelos preparativos para o suicídio da rainha. O quinto e último ato da tragédia ocorre quando Dido termina os últimos preparativos, fazendo oferendas, invocando os deuses e implorando por justiça e

³⁵ “Nesse local, quando a noite sem luzes a terra ensombrava, / julga ouvir vozes ou mesmo palavras do esposo defunto, / a lamentar-se, emitindo gemidos no canto agourento. / As predições muito antigas dos vates a deixam sem tino, / com seus terríveis avisos. E mais: até mesmo o Troiano/ sem coração a persegue nos sonhos; e sempre sozinha/ vê-se, e se julga a vagar sem ninguém ao seu lado, à procura/ dos tírios seus em regiões desoladas, de tudo carentes. / Como Pentheu dementado, percebe as Eumênidas torvas, / dois sóis no espaço a abrasá-la e também duas Tebas longe/ ou como Orestes, o filho do Atrida, na cena, correndo/ de sua mãe, que o persegue com fachos e negras serpentes;/ ou as vingadoras Erínias, também, na portada do tempo”.

vingança e, por fim, suicida-se, cravando a espada de Eneias no coração. O último elemento da tragédia, conforme nos é apresentado por Teixeira, é o *deus ex machina*, quando Juno, apiedada do destino de Dido, envia Íris para que liberte a alma da rainha do corpo.

Na esteira do que foi proposto tanto por Cairns (1989) quanto por Teixeira (2006), percebemos que, embora esteja inserido em uma épica, o canto IV da *Eneida* possui fortes evidências textuais de influência elegíaca e trágica. A mistura dos gêneros fica evidente na construção da personagem Dido e no desenrolar de sua história dentro da *Eneida*. Passamos agora a discutir o gênero das *Heróidas* e as características específicas da *Heróida* VII.

II. Os gêneros nas *Heroidas*

Segundo Prata (2007, p. 106) nos relata, para Albrecht, no já citado verbete **Ovídio** da *Enciclopedia Virgiliana* (in Della Corte, vol. III, 1987, p. 907-909), “Nasão é um mestre da transposição de gêneros, fá-lo de forma sutil e elegante, sem quebrar os limites dos mesmos. Em toda obra do poeta, ainda de acordo com Albrecht, observamos um confronto entre gêneros, principalmente o épico e o elegíaco”. Nas *Heroidas*, como veremos no presente capítulo, Ovídio lança mão do gênero elegíaco e epistolar para compor a *Her. VII*, trazendo para sua composição características do gênero épico. Knox (2002, p.123) aponta que não se tem notícia de outra coleção de epístolas ficcionais em verso em grego ou latim, o que torna as *Heroidas* uma obra única na Antiguidade. A originalidade é a marca registrada de Ovídio em todos os estágios de sua carreira e, nas *Heroidas*, não é diferente. A originalidade desse conjunto de epístolas consiste principalmente na combinação de características de outras formas literárias, na mescla dos gêneros.

O primeiro livro das *Heroidas*, que é nosso objeto de estudo aqui, como já comentado na Introdução, é composto por elegias em formato de cartas autônomas, cada uma relacionada a uma personagem mitológica (menos Safo, que é uma personagem histórica), em que o suposto autor e o verdadeiro são pessoas diferentes. Porém, as *Heroidas* não compõem um livro de elegias “tradicional”, pois elas possuem algumas peculiaridades frente ao gênero elegíaco.

Podemos destacar as seguintes peculiaridades das *Heroidas* quanto ao gênero elegíaco, sobre as quais discorreremos nos próximos itens: (i) o uso da voz feminina na elegia erótica romana - gênero que se caracteriza pelo lamento masculino; (ii) o entrecruzamento do universo elegíaco ao universo mitológico; (iii) o uso da forma epistolar, ao compor elegias em forma de cartas pessoais; e (iv) a presença de características da suasória retórica em sua composição.

Jacobson (2015, p. 6) explicita que “quando Ovídio passou dos *Amores* para as *Heroidas*, ele estava novamente trabalhando dentro da estrutura da elegia subjetiva tradicional, ao mesmo tempo que a rejeitava”.³⁶ É isto que analisaremos neste capítulo, tentando trazer mais um indício de que Ovídio pode ser considerado sim o mestre na transposição de gêneros, conforme apontou Albrecht (in Della Corte, 1987, p. 907) no verbete **Ovidio** da *Enciclopedia Virgiliana*.

³⁶ “When Ovid turned from the *Amores* to the *Heroides*, he was again working within the framework of traditional subjective elegy while rejecting it at the same time”.

2.1 Uso da voz feminina na elegia e o contexto mitológico

Conforme aponta Albrecht (1997, p. 746), ao contrário da elegia grega, a elegia romana tem como uma de suas características o lamento do homem frente ao amor e/ou a conquista não correspondida, colocando a mulher na posição de *domina* e o homem como servo/escravo da mulher amada. Isso é exatamente o oposto do que ocorre nas primeiras quinze cartas que compõem a primeira parte das *Heroidas*, em que quem sofre por amor são as heroínas, as mulheres.

Além disso, conforme aponta Albrecht (1997, p. 746), as *Heroidas* apresentam outra característica comum à elegia grega: a retomada de um contexto mitológico. Na poesia elegíaca helenística, o mito era o elemento essencial, porque era ele que fornecia o tópico erótico, diferentemente da elegia romana, que possui um viés mais “subjetivo”, já que nesta o que parece ser narrado muitas vezes são experiências pessoais do poeta,³⁷ e não um reconto de mitos conhecidos (id., p. 743). A elegia amorosa romana faz uso do universo mitológico, mas de forma diferente: o mito não é o tema principal, mas é utilizado em diversos graus e de diversas formas, normalmente para construir paralelos, fazer comparações e/ou construir metáforas para as experiências “subjetivas” que o poeta narra.

Desse modo, Ovídio inova nas *Heroidas* ao incorporar na elegia romana o mundo mitológico como tema principal ou, mais precisamente, conforme Jacobson, ao fazer elegia dentro de um contexto mitológico (2015, p. 6):

A elegia erótica não tem uma história além do relacionamento amoroso dos amantes. É quase unidimensional. Ovídio muda tudo isso ao incorporar a elegia no mundo mitológico - na verdade, ao fazer elegia no mundo mitológico - e, assim, dar-lhe profundidade e relacionamentos além do amante-amado, e dimensões psicológicas além da erótica.³⁸

Para o estudioso, “Ovídio, entretanto, recria o mito projetando-o à força em um novo mundo: o da elegia, do erótico, de uma psicologia idiossincrática”³⁹ (id., p. 6-7). Não bastasse

³⁷ Cabe ressaltar que essa “subjetividade” da elegia romana é um construto artificial, conforme apontou o prof. Dr. Matheus Trevizam em seus comentários quando da defesa desta monografia. Embora possa haver alguns elementos pessoais na elegia amorosa romana, não podemos lê-la de forma biografista.

³⁸ “Love elegy has no history aside from the love relationship of the lovers. It is almost unidimensional. Ovid changes all this by incorporating elegy into the world of myth—indeed, by making elegy the world of myth—and thus giving it range and relationships other than lover-beloved, and psychological dimensions other than the erotic”.

³⁹ “Ovid, however, re-creates the myth by forcibly projecting it into a new world: of elegy, of the erotic, of an idiosyncratic psychology”.

isso, segundo Albrecht (1997, p. 746), Ovídio ainda une à elegia “o estilo epistolar, o monólogo dramático e características da suasória retórica”.⁴⁰

2.2 Estilo epistolar

Em relação ao estilo epistolar mencionado acima, Jacobson (2015) elenca as características das *Heroidas* que, juntas, as tornam “uma criação literária que não tem modelo na Antiguidade”⁴¹ (p. 331): (i) serem apresentadas como cartas formais; (ii) o remetente e o destinatário são ambos personagens mitológicos;⁴² (iii) as cartas são ficcionais, isto é, o remetente não é um ser real;⁴³ (iv) as cartas estão em verso, mais especificamente em dísticos elegíacos; (v) as cartas são poemas independentes; e (vi) elas são cartas de amor.

A escolha pelo estilo epistolar amplia as possibilidades genéricas em vez de restringi-las, pois, embora faça exigências muito concretas com respeito à sua natureza e função, dita muito pouco quanto à substância do conteúdo, conforme aponta Jacobson (2015, p. 337). Em outras palavras, mesmo estando “preso” à forma epistolar, o conteúdo das cartas pode ser o mais variado possível, o que possibilita a Ovídio trazer o tema épico para a carta VII, ou seja, para dentro do contexto elegíaco. Além disso, conforme aponta Lindheim (2003, p. 13), o gênero epistolar aproxima a mitologia da realidade, já que mulheres “reais” na Antiguidade realmente se comunicavam por cartas. Assim, o estilo epistolar funciona perfeitamente ao objetivo de Ovídio, pois permite que o poeta traga um caráter mais subjetivo e pessoal, característico da elegia romana, a essas histórias mitológicas, conforme discutimos no item 2.1.

Conforme aponta Jacobson (2015, p. 337), o formato epistolar forneceu o meio para Ovídio tratar de um grande número de histórias e também emular os grandes autores que o antecederam:

Em um momento de prazeroso *insight*, Ovídio deve ter percebido que com as *Heroidas* ele poderia, de uma só vez, trabalhar com um grande número dos mitos favoritos da Antiguidade e também desafiar em seu terreno, mas à sua maneira, muitos dos mestres poéticos do passado (Homero, Calímaco, Sófocles, Eurípides, Ésquilo, Safo, Catulo, Virgílio). Ele deve ter examinado as possibilidades do gênero com deleite e entusiasmo.⁴⁴

⁴⁰ “A novel element was the union in elegy of epistolary style, dramatic monologue and features of the rhetorical suasoria.”

⁴¹ “A literary creation which has no model in antiquity.”

⁴² Exceto Safo e Faón.

⁴³ Exceto Safo, embora a carta o seja, pois não foi escrita por ela, e também pelo fato de esta personagem histórica ter se tornado uma personagem ficcional nas *Heroidas* de Ovídio.

⁴⁴ “In a moment of delicious insight Ovid must have realized that with the *Heroides* he could in one fell swoop take on a great number of the favorite myths of antiquity and also challenge on their ground, but after his own manner, many of the poetic masters of the past (Homer, Callimachus, Sophocles, Euripides, Aeschylus, Sappho, Catullus, Vergil). He must have scanned the possibilities of the genre with delight and enthusiasm.”

Dessa forma, o estilo epistolar, além de permitir a Ovídio trazer o material mitológico (seja épico ou trágico) para o contexto da elegia subjetiva romana, também permitiu a Nasão dialogar com diversos autores da Antiguidade, por exemplo Virgílio, como é o caso da carta VII. Para um autor que, como vimos na Introdução, retoma Virgílio em diversos momentos de sua obra, esse diálogo entre a *Heroida* VII e o canto IV se mostra bastante expressivo.

2.3 Suasória

Knox (2002, p. 123-4) trata da influência do treinamento retórico que Ovídio teve na juventude em sua obra.⁴⁵ Embora Nasão não tenha seguido a carreira jurídica, não devemos ignorar a influência que sua breve incursão nela teve em seus escritos. Sêneca, o Velho, conforme aponta Knox, expõe o gosto de Ovídio pela declamação, observando que ele raramente declamava *controuersia*, e que, quando o fazia, apenas declamava aquelas que envolviam a representação de um personagem. Ovídio, na verdade, preferia as *suasoriae*, já que achava a argumentação cansativa.

A *suasoria*, conforme descrita na *Encyclopedia of Rhetoric* (verbete **controversia and suasoria** p. 166-169),⁴⁶ considerada mais simples que a *controversia*, era um exercício de composição e apresentação de discursos sobre determinado tema. Na tradição retórica grega, a suasória era deliberativa na forma e dirigia-se a um grande homem em algum período crítico de sua carreira. Seu propósito era o de ajudá-lo a tomar alguma decisão, advogando a favor de alguma saída que parecesse melhor ao interlocutor. Parks (1945, p. 86) completa essa descrição apontando que a suasória poderia também ser um exercício retórico em que uma pessoa (ou pessoas) emprestada(s) da lenda ou da história se aconselhe sobre se deve seguir um determinado curso de ação nas circunstâncias que lhe são oferecidas.⁴⁷ Foi muito influente tanto na alta literatura quanto na literatura popular, estando presente na composição da diatribe, das cartas e da poesia épica.

Segundo Fulkerson:

⁴⁵ É interessante notar que Jacobson (2015, p. 330) aponta que: “If the *Heroides* are ‘rhetorical,’ it is because there is an element of rhetoric inherent in the form. But this is not the same as saying that the composition is, to any degree, determined by rules or standards of rhetorical composition”.

⁴⁶ Inclusive, no verbete, as *Heroidas* são citadas como exemplo de suasória na literatura: “...and certain of Ovid’s *Heroides* or *Amores* (2.11), where the poet urges his wife not to sail, are directly inspired by the suasoria”.

⁴⁷ O exemplo dado no verbete **controversia and suasoria** é “in response to a historical fantasy such as ‘Alexander deliberates whether or not to cross the ocean’, the speaker would offer Alexander advice on his course of action, speaking of him in the third person and occasionally addressing him directly” – “em resposta a uma fantasia histórica como ‘Alexandre deliberou se deve ou não cruzar o oceano’, o falante ofereceria conselhos a Alexandre sobre seu curso de ação, falando dele na terceira pessoa e, ocasionalmente, dirigindo-se a ele diretamente”.

Esse tipo de escrita, na qual o autor escreve como a *persona* de uma figura (às vezes histórica, às vezes ficcional), foi uma parte do treinamento retórico dos romanos de classe alta da época de Ovídio, e as *Suasórias e Controvérsias* de Sêneca fornecem não apenas exemplos, mas também menções aos exercícios e excessos retóricos de Ovídio (Capítulo 3). As principais diferenças no tratamento de Ovídio desses temas originalmente retóricos são, primeiro, que ele escreve poesia ao invés de prosa e, segundo, que o foco dos poemas está em uma pequena porção da experiência humana, ao invés de abranger os temas mais amplos dos exercícios escolares. A retórica, entretanto, não se perde com essas mudanças; as próprias personagens das *Heroidas* estruturam seus argumentos com cuidadosa atenção para persuadir a sua audiência.⁴⁸ (2009, p. 80)

Como vemos, Ovídio dá um tratamento diferente aos exercícios retóricos: ele transpõe para a poesia o que comumente se escrevia em prosa, e foca, em seus poemas, em temas menores da experiência humana, e não temas mais abrangentes. Mesmo que esses elementos tenham sido modificados, o caráter retórico não é perdido - as cartas são estruturadas de modo a persuadir o destinatário e também o leitor.

Em relação ao caráter persuasório das cartas que compõem as *Heroidas*, para Albrecht (1997, p. 802), diferentemente do que propõe Fulkerson (2009), o uso da retórica serve mais ao propósito de caracterizar as heroínas para o leitor, do que ao propósito de convencimento dos amados: o contexto mitológico está dado, o leitor já sabe que essa argumentação será vã, mas ela funciona para nos apresentar o caráter das heroínas. Então, para o estudioso, a argumentação funciona muito mais para definir e caracterizar as heroínas - já que por meio da argumentação estruturada nas cartas o leitor recebe uma vívida imagem da mulher que está escrevendo - do que para fazer seus amados mudarem de ideia. Desse modo, a partir de um meio de persuasão, a retórica tornou-se, nesta obra, um meio de expressão artística, uma forma de caracterizar as personagens para o leitor.⁴⁹

Ovídio, ao construir elegias em forma de cartas trazendo o lamento de mulheres abandonadas, o contexto mitológico e as características da suasória, cria uma obra

⁴⁸ “This kind of writing, in which the author writes in the persona of a character (sometimes historical and sometimes fictional), was a part of the rhetorical training of upper-class Romans of Ovid’s time, and Seneca’s *Suasoriae* and *Controversiae* provide not only examples but also mentions of Ovid’s own rhetorical exercises and excesses (Chapter 3). The primary differences in Ovid’s treatment of these originally rhetorical themes are, first, that he writes poetry rather than prose and, second, that the poems focus on such a small portion of human experience rather than encompassing the broader themes of the school exercises. Rhetoric, however, is not lost by these changes; the characters of the *Heroides* themselves structure their arguments with careful attention to persuading their audiences”.

⁴⁹ “In the individual letters of the *Heroides* rhetoric is made to serve the presentation of character. Accordingly, arguments are deployed, but often without any prospect of practical success. Instead, the reader receives a lively picture of the lady who is writing. From a means of persuasion, rhetoric has become a medium for artistic expression.” (ALBRECHT, 1997, p. 802).

genericamente única. Conforme discutimos na Introdução, a perícia em transpor e mesclar gêneros literários é uma das principais características de Nasão e, nas *Heroidas*, essa característica encontra forte expressão. Isso corrobora mais uma vez o que afirma Albrecht no verbete **Ovídio** da *Enciclopédia Virgiliana* (in Della Corte, 1987, p. 907), Nasão pode ser considerado, de fato, “o mestre da transposição de gêneros”.

III. A Dido de cada autor: a rainha de Cartago em espelho

Conforme vimos na Introdução, o diálogo entre Ovídio e Virgílio está presente em praticamente toda a obra de Nasão. A carta VII das *Heroidas*, por ter como personagem principal a rainha Dido, escrevendo logo após a fuga de Eneias de Cartago e antes de seu suicídio, remete diretamente ao canto IV da *Eneida*, em que é narrada sua história de amor com Eneias e sua morte – como comentamos na Apresentação, é Virgílio quem propõe que a história de amor entre Dido e Eneias, estabelecendo uma outra versão do mito da rainha de Cartago. Ao olharmos comparativamente esses dois textos, observamos que muitos elementos do canto virgiliano estão presentes na carta VII das *Heroidas* ovidianas, mas com outro valor e significado, dada sua transposição do gênero épico para o elegíaco.

A análise a seguir busca mostrar os pontos de aproximação e de distanciamento entre a versão de Virgílio e a versão de Ovídio da rainha de Cartago. Damos atenção para a influência do gênero literário nessa construção, tendo em mente principalmente o hibridismo genérico dessas duas obras. Conforme discutimos nos capítulos I e II deste trabalho, o canto IV da *Eneida* pertence ao gênero épico, mas possui influência tanto da elegia amorosa quanto da tragédia; e a carta VII das *Heroidas*, por sua vez, se caracteriza por ser uma elegia amorosa em forma de epístola que retoma fortemente elementos épicos em sua composição. Para tal, lançamos mão da análise intertextual, destacando marcadores alusivos que nos permitem observar a retomada do texto de Virgílio na carta VII das *Heroidas* de Ovídio.

3.1 Onde a carta se encaixa na narrativa da *Eneida*

Desde as primeiras linhas da carta, Dido passa a ideia central do que está por vir: o abandono sofrido por ela e a ideia do suicídio – o primeiro referenciado pela palavra *abiectus* (abandonado), e o segundo, pelo canto do cisne branco (*concinit albus olor*):

*Sic ubi fata uocant, udis **abiectus** in herbis
ad uada Maeandri **concinit albus olor**.*⁵⁰

(*Her.* VII, 3-4 – grifos nossos)

⁵⁰ “Assim, quando os Fados chamam, abandonado na úmida grama, / no entorno das águas do Meandro canta o branco cisne”. Sobre a edição do texto latino, como informado na Apresentação a este trabalho e no capítulo da tradução, utilizamos a Edição da Les Belles Lettres - para referência completa, ver bibliografia.

O uso da imagem do cisne branco é particularmente importante aqui, porque, na Antiguidade, acreditava-se que o cisne branco era completamente mudo durante toda a sua vida, mas, um pouco antes de sua morte, cantava uma das mais belas canções já ouvidas. A metáfora do canto do cisne branco, presente também nas *Metamorfoses* (XIV, 428-430), pode ser interpretada como as últimas palavras de alguém.⁵¹ Assim, é possível inferir desde o início da carta que a Dido de Ovídio já tem em mente o plano de tirar a própria vida.

Nos versos que seguem, Dido deixa claro que sabe que não há esperança de conseguir convencer Eneias a não partir e permanecer com ela:

*Nec quia te nostra sperem prece posse moueri,
alloquor: aduerso mouimus ista deo!
sed meriti famam corpusque animumque pudicum
cum male perdiderim, perdere uerba leue est.*⁵²

(*Her.* VII, 5-8)

Como vemos no excerto acima, Dido sabe que é vã sua tentativa de dissuadir Eneias, mas, dado que não tem nada a perder, tenta mesmo assim convencer o herói – como ela mesma pondera, o que é perder algumas palavras quando tudo já se perdeu? Aqui vemos uma referência indireta ao episódio do canto IV em que Dido pede para Ana interceder por ela junto a Eneias, o que será em vão, pois ela não consegue fazê-lo mudar de ideia: *sed nullis ille mouetur fletibus, aut uoces ullas tractabilis audit* (*En.* IV, 438-439).⁵³ Também a Dido da *Eneida* sabe que é vão seu pedido, mas, mesmo assim, tenta convencer Eneias a ficar.

Considerando o conteúdo desses primeiros versos da *Her.* VII e a cronologia narrativa do canto IV da *Eneida*, é possível argumentar que a carta foi escrita quando a rainha já havia se decidido pelo suicídio, depois de saber que Eneias seria inflexível em sua decisão, provavelmente depois de vê-lo partir com as naus. Nos versos 630-631 da *Eneida*, temos Dido decidida a dar cabo à sua vida e começando a pensar em como fazê-lo e, logo abaixo, nos versos 642-647, temos referência à espada dada a Dido por Eneias, com a qual a rainha irá se suicidar:

*Haec ait, et partes animum uersabat in omnes,
inuisam quaerens quam primum abrumpere lucem. [...]*

⁵¹ Para mais detalhes sobre o canto do cisne branco, ver nota 109.

⁵² “Me dirijo a você não porque espero que com minha súplica/ você possa se comover, o faço contra a vontade de um deus. / Mas como os méritos, a reputação, o meu corpo e alma pudica/ em vão perdi, perder palavras é pouco”.

⁵³ “Porém nada as preces o abalam;/ inteiramente insensível se mostra a pedidos e queixas”.

*At trepida et coeptis immanibus effera Dido,
Sanguineam uolens aciem, maculisque trementes
Interfusa genas, et pallida morte futura,
Interiora domus irrumpit limina et altos
Conscendit furibunda rogos **ensemque** reclidit
Dardanium, non hos quaesitum munus in usus.⁵⁴*

(En. IV, 630-631; 642-647 – grifos nossos)

A espada também é referenciada na carta VII como o meio que Dido utilizará para dar fim à própria vida:

*Scribimus, et gremio **Troicus ensis** adest;
perque genas lacrimae strictum labuntur in ensem,
qui iam pro lacrimis sanguine tinctus erit.⁵⁵*

(Her. VII, 186-188 – grifos nossos)

Desse modo, podemos supor que a carta poderia ter sido escrita entre os versos 630, quando Dido ainda não havia decidido como morrer, e no 642, quando já em posse da espada, decide pelo suicídio.

3.2 O material épico em contexto elegíaco⁵⁶

É possível observar que Ovídio retoma amiúde o vocabulário épico em sua elegia amorosa-lamentosa que ora analisamos. Mais especificamente, observamos que Nasão retoma termos característicos da épica de Virgílio, conforme demonstrado por Chausserie-Laprée (1969), como os verbos *fugere* e *iactare*, o substantivo *fuga* e o advérbio *iam*, além de temas caros à épica, como a tempestade em alto mar.

⁵⁴ “Assim falando, volvia no peito projetos sem conta, / para cortar o mais breve possível a trama da vida. / [...] Dido, convulsa e obstinada no seu tenebroso projeto, / virando os olhos sanguíneos, manchadas as lívidas faces, / a palidez do trespasse futuro na cute mimosa, / pelo interior do palácio irrompeu e postou-se, iracunda, / no alto da pira, sacando da espada do chefe dardânio, / prenda jamais destinada para uso de tanta fereza”.

⁵⁵ “Escrevo, e a espada troiana está em meu colo; e, pelas faces, lágrimas caem na espada desembainhada / que logo estará tinta de sangue, não de lágrimas”.

⁵⁶ Antes de mais nada, cabe chamar a atenção, conforme apontado pela prof^a Dr^a Talita Janine Juliane na ocasião da defesa da presente monografia, que os *topoi* da épica são constantemente retomados e retrabalhados na elegia. Embora aqui tenhamos tentado demonstrar como essa retomada é bastante marcada no texto ovidiano, isso não é algo novo para a elegia amorosa romana. Albrecht (1997, p. 748, grifo nosso) escreve, inclusive, que: “*the elegists understand how to give elegy a subjective color and, at the same time, how to enrich it with epic elements. Thus it is not a question of establishing lines of demarcation, but rather of the mutual complementarity of the two genres*” – os elegistas sabem como dar à elegia uma cor subjetiva e, ao mesmo tempo, **como enriquecê-la com elementos épicos**. Portanto, não se trata de estabelecer linhas de demarcação, mas sim a **complementaridade mútua dos dois gêneros**.

Como sabido, a *Eneida* de Virgílio inicia com *arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris/ Italiam **fato profugus** Lauiniaque uenit/ litora* (v.1-3). Conforme destaca Prata (2007, p. 73), Eneias é apresentado desde o início como um *profugus*, alguém que foi posto em fuga de Tróia, que se encontra “exilado” pelo destino. O substantivo *fuga* e o verbo *fugere* aparecem no canto II da *Eneida*, caracterizando o exílio de Eneias – Heitor, Vênus e Anquises instam Eneias a partir para o exílio.⁵⁷ No canto IV da *Eneida*, o substantivo *fuga* e o verbo *fugere* reaparecem, agora para indicar que o herói deixará Cartago: *ardet abire **fuga** dulcisque relinquere terras,/ attonitus tanto monitu imperioque deorum*⁵⁸ (v. 281-2, grifo nosso). O interessante aqui é observar o contraste no sentido que esse substantivo apresenta em relação aos cantos anteriores: no canto I e II, ele indica o exílio de Eneias, já no canto IV, o sentido primeiro parece ser o de evitar os encantos de Cartago e, conseqüentemente, da rainha: Eneias, após ser alertado por Mercúrio, deve ir embora, deve partir das terras doces de Cartago. Ele, assim como no canto I e II, é aconselhado a se pôr em fuga, mas aqui ele arde em desejo de fugir: no canto I ele é obrigado a fugir da destruição de Troia, e o faz a contragosto, aqui, após ser aconselhado e ordenado pelos súperos, perde o tino, mas se dispõe prontamente a fugir, ele *ardet abire fuga*.

O verbo *fugere* também se faz presente na carta para ser referir à partida de Eneias, como, por exemplo, em: *facta fugis, facienda petis*⁵⁹ (v.15), *quo fugis?*⁶⁰ (v.43) e *ut pereas, dum me per freta longa fugis*⁶¹ (v. 48), mas agora com uma diferença crucial no sentido: na *Heroida* VII parece fazer referência a uma fuga covarde por parte do herói, e não a sua partida para o exílio, em busca da terra onde fundará a nova Troia. Para a Dido de Ovídio, inserida em um contexto elegíaco, Eneias não se apresenta como exilado pelo destino, em outras palavras, como alguém que está em fuga porque está predestinado a levar a descendência troiana para um novo lugar, mas sim como um fugitivo das terras que o acolheram tão bem e foram dadas a ele e, sobretudo, como um fugitivo de seu amor. Na elegia, a justificativa divina do herói para deixar Cartago perde força e, para a rainha, o troiano a está abandonando. Como dissemos, Dido não o vê como um predestinado, mas sim como alguém em covarde fuga. Na carta, essa

⁵⁷ “Heu, **fuge**, nate dea, teque his” ait “eripe flammis (En. II, 289 - “Ai, fuge, filho da deusa, e livra-te destas chamas” - fala de Heitor); **Eripe**, nate, **fugam** finemque impone labori (En. II, 619 - “Apressa, filho, a fuga e põe termo ao teu labor” - Fala de Vênus); uos **agitate fugam** (En. II, 640 - “vós, preparai a fuga.” - fala de Anquises); *prospiciens* “Nate” exclamat, “**fuge**, nate; propinquant - (En. II, 733 - [Anquises], olhando ao longe, exclama ‘Filho, fuge, filho, aproximam-se’).”

⁵⁸ “O inesperado do aviso, do expresso mandado do nume, / deixa-o sem tino e disposto a fugir das paragens amenas”.

⁵⁹ “Ao que já é seu você fuge, busca o que ainda está por conquistar”.

⁶⁰ “Para onde você fuge?”

⁶¹ “Para que você se ponha a morrer enquanto fuge de mim pelo extenso mar”.

retomada ainda serve à suasória, sendo usada pela rainha como recurso argumentativo, ao reforçar a ideia do absurdo da fuga de Cartago, justamente quando Eneias havia conseguido se estabelecer após seu exílio de Tróia.

Outro vocábulo marcadamente épico que Ovídio irá usar em sua sétima epístola das *Heroidas* é o advérbio *iam*: *iam uenti ponent, strataque aequaliter unda* (v.51)⁶² e *iam dabis in cineres ultima dona meos* (v. 194).⁶³ Essa partícula é característica da épica virgiliana, conforme aponta Chausserie-Laprée (1969, p. 500) “[...] [o advérbio *iam*] será consagrado por Virgílio, e se tornará, sob sua influência, um procedimento fundamental da poesia épica”.⁶⁴ Assim, Ovídio traz o ambiente épico virgiliano para dentro de sua elegia amorosa não apenas pela presença da personagem Dido que por si só já alude fortemente à *Eneida*, sobretudo ao canto IV, mas também pela retomada de léxico marcadamente virgiliano, ambientando, assim, textualmente sua elegia, de tal forma que um leitor contemporâneo a Ovídio interpretaria esses vocábulos como claros marcadores da alusão que Ovídio faz à épica virgiliana.

Ovídio lança mão da linguagem épica também em:

Nec mihi mens dubia est, quin te tua numina damnent:

*per mare, per terras septima iactat hiems*⁶⁵

(*Her.* VII, 89-90 – grifos nossos)

Aqui, a retomada da épica virgiliana ocorre tanto pela presença de *per mare, per terras*, quanto pelo uso do verbo *iactare*. Segundo Prata (2007, p. 56), “Virgílio, em seu proêmio à *Eneida*, apresenta Eneias como um brinquedo dos deuses, empregando o particípio *iactatus*”, assim, o uso desse verbo por Virgílio “apresenta um dos aspectos mais importantes do infortúnio de Eneias, o fato dele estar a vagar **por terras e mares**, impelido pelo vento e pelos fados” (id., p. 57, nosso destaque). Dessa forma, na carta VII, a Dido ovidiana retoma a história de Eneias, em vocabulário épico, para ironizar a missão divina do herói, já que há sete anos busca chegar em seu destino, de tal forma que a missão se assemelha mais a um castigo (*tua numina damnent*), do que uma missão divina.

Por fim, cabe ressaltar a presença da tempestade tão característica do gênero épico em um contexto elegíaco. Conforme aponta Rodrigues (2015, p. 77), “a tempestade, a agitação do mar, é antes de tudo um motivo épico”. Na carta, a imagem da tempestade aparece da seguinte forma:

⁶² “E já se afastarão os ventos, e, niveladas igualmente as ondas”.

⁶³ “Logo você dará as últimas oferendas às minhas cinzas”.

⁶⁴ “[...] il fera fortune chez Virgile et deviendra, sous son influence, un procédé fondamental de la poésie épique”.

⁶⁵ “Nem há dúvida em minha mente de que os seus deuses te condenem:/ por mar e por terra o sétimo inverno o lança”.

aut mare, quale uides agitari nunc quoque uentis:

qua tamen aduersis fluctibus ire paras?

quo fugis? obstat hiems. hiemis mihi gratia prosit!

adspice ut euersas concitet Eurus aquas.

quod tibi malueram, sine me debere procellis;

iustior est animo uentus et unda tuo.

[...]

*tu quoque cum uentis utinam mutabilis esses*⁶⁶.

(*Her.* VII, 41-46, 53)

Primeiro, Dido usa a tempestade como argumento para Eneias não partir, apontando que ele enfrentará grandes perigos no caminho. Assim, ela procura evitar a partida do herói tomando a tempestade como sua aliada, já que o vento e as ondas, como ela mesma aponta, são mais justos com ela do que Eneias. Alguns versos depois, a rainha deseja que o caráter do herói seja, tal como o mar, mutável com os ventos, tentando demovê-lo como a um amante elegíaco, que sempre é impotente nas mãos da amante elegíaca. Utilizando então a imagem épica da tempestade dentro de um contexto elegíaco, Ovídio a transforma em argumento para Dido tentar convencer Eneias a não partir. Ao usar esse argumento, a rainha parece buscar transformá-lo em um passivo e obediente amante elegíaco.

É interessante notar que tanto na *Eneida* quanto nas *Heroidas*, Eneias é apresentado como inflexível, inclusive, a imagem utilizada para caracterizá-lo é do carvalho: Eneias seria tão inflexível quanto o carvalho.⁶⁷ A Dido de Ovídio, contudo, deseja que o herói seja exatamente o contrário: maleável como o mar, que é mutável com os ventos. É interessante pensar que a imagem da maleabilidade de Eneias remeta ao próprio gênero elegíaco, numa leitura metaliterária. O gênero elegíaco é caracterizado por ser um gênero mais leve, mais baixo que o épico, que seria um gênero grave. Como aponta Stahl (1985, p.93-96), costuma-se utilizar o adjetivo *mollis* (flexível, delicado, suave) para caracterizar o gênero elegíaco, e *durus* (duro, belicoso, insensível) para caracterizar o gênero épico – retomaremos essa discussão no item 3.3.6.

⁶⁶ “Ou o mar, que você vê se agitar ainda agora pelos ventos, / aonde você se prepara para ir apesar das ondas hostis. / Para onde você foge? O mau tempo impede: que a tempestade me seja útil! / Observe como o Euro agita as águas revoltas./ Aquilo o que eu preferia dever a você, permita-me dever à tempestade:/ e o vento e a onda são mais justos que seu coração. [...] Gostaria que você também fosse mutável com os ventos”.

⁶⁷ Analisamos essa comparação com o carvalho no subitem 3.3.6 da análise.

3.3 As falas de Dido na *Eneida* e os paralelos com a carta VII das *Heroidas*

Talvez a principal diferença na construção da personagem da rainha de Cartago na carta VII e no canto IV seja que, enquanto na carta Dido resolve dar diversos argumentos para tentar demover Eneias da ideia de partir, mesmo sabendo que não tem como ser bem-sucedida, na *Eneida* a rainha é tomada pela raiva e se torna incapaz de argumentar com o herói assim que o confronta ao descobrir que ele irá deixar Cartago. Na *Eneida*, Dido só irá argumentar com Eneias de modo indireto, por meio de sua irmã: ela, por ser tomada pelo *furor*, não consegue conversar com o herói na tentativa de persuadi-lo a ficar.

No canto IV da *Eneida*, existem três principais falas de Dido dirigidas à Eneias em razão da sua decisão de partir. Eneias, lembrado por Mercúrio de seu destino e da impossibilidade de permanecer em Cartago, inicia os preparativos para a partida sem avisar Dido. A rainha, porém, descobre (vv. 298-299)⁶⁸ e, desesperada, vai em busca de Eneias, tal como uma bacante,⁶⁹ para tirar satisfação (vv.304-330) – a primeira fala da rainha dirigida ao herói sobre a sua partida. Eneias responde que não está fazendo isso por vontade própria e sim por vontade dos deuses (v.361).⁷⁰ Logo em seguida, temos a segunda fala de Dido, ainda mais raivosa e indignada (vv.365-386), que encerra com um desmaio. Dido é socorrida e Eneias continua os seus preparativos. A última vez que Dido se dirige a Eneias é de forma indireta, por meio de Ana que tenta, em nome da rainha, fazê-lo mudar de opinião (v.416-436). Mais para o final do canto IV, a rainha fará referência a Eneias, quando ele não está mais presente, principalmente para amaldiçoá-lo e aos seus descendentes (vv.590-629).

Assim, no presente item buscamos apontar de que forma, na epístola, a Dido de Ovídio retoma as três falas da rainha de Cartago do canto IV da *Eneida* expostas acima. Analisaremos essa retomada apontando marcadores alusivos e pautando nosso argumento no entendimento de que as diferenças se devem principalmente pelas diferenças genéricas. A Dido de Virgílio se apresenta mais irada, tomada pela raiva e pela loucura, por causa dos elementos trágicos presentes nesse canto épico. Já a Dido de Ovídio, no contexto da elegia amorosa romana, consegue analisar a história e a justificativa épica de Eneias e argumentar com ele. Subdividimos o item considerando os vários pontos de contato entre as falas da rainha na

⁶⁸ *Eadem impia Fama furenti/ detulit armari classem cursumque parari* (“A própria Fama levou-lhe a notícia da fuga da armada”).

⁶⁹ *Saevit inops animi totamque incensa per urvem/ bacchatur, qualis commotis excita sacris/ Thyias, ubi auditio stimulant trieterica Baccho/ orgia nocturnusque uocat clamore Cithæaron* (“Fora de si, excitada, percorre a cidade, em delírio, / estimulada tal como a bacante nas sacras orgias/ de Citerão, trienais, ao ouvir os clamores de Baco, / durante a noite e segui-lo nas matas profundas do monte”, 300-3003).

⁷⁰ *Italiam non sponte sequor* (“Não busco a Itália por gosto”).

Eneida e na *Heroida* VII, são eles: a relação entre *uxor* e *hospes* e a menção à gravidez; o uso da terceira pessoa; a menção que Dido faz ao reino que ofereceu a Eneias; a possibilidade de naufrágio caso Eneias parta aludida pela rainha; a relação da personagem com Iulo; e, por fim, a forma como Dido pede mais tempo a Eneias nas duas obras.

3.3.1 *Vxor* vs. *Hospes* e a gravidez

Na primeira fala de Dido a Eneias, após descobertos os preparativos para a fuga, temos referência a fatos que serão retomados na *Her.* VII, como a caracterização de Eneias como cônjuge e hóspede, bem como ao filho que não veio:

[...] cui me moribundam deseris, hospes?

Hoc solum nomen quoniam de coniuge restat.

[...]

Saltem si qua mihi de te suscepta fuisset

Ante fugam suboles, si quis mihi paruulus aula

Luderet Aeneas, qui te tamen ore referret,

*Non equidem omnino capta ac deserta uiderer*⁷¹

(*En.* IV, 323-324; 327-330 – grifos nossos)

A passagem acima pode ser diretamente relacionada a dois momentos da carta VII. O primeiro, no qual Dido comenta sobre como nomear Eneias (hóspede ou cônjuge), fazendo assim referência à relação que existe entre ambos:

Si pudet uxoris, non nupta, sed hospita dicar:

*dum tua sit Dido, quidlibet esse feret*⁷²

(*Her.* IV, 169-170 – grifos nossos)

Na *Heroida* VII, Dido se coloca como uma amante que a tudo perdoa, ao propor que, se Eneias tem vergonha de ser seu cônjuge, ela o aceita como hóspede, pois o importante é que ele não deixe de ser seu. Nos versos 323-330 da *Eneida*, o tratamento dado a ele é diferente. No canto IV, a rainha utiliza essa relação *uxor/hospes* para atacar Eneias: ela o chama de

⁷¹ “A quem entregas uma moribunda como eu, querido hóspede? / Sim, esse é o único nome de quem me chamou de consorte [...] Se pelo menos deixasses na fuga um produto do nosso/ inesquecível amor, e nos paços brincasse comigo/ um outro Eneias-menino, contigo semelhante nos traços,/ abandonada, em verdade, e sozinha não me julgaria”.

⁷² “Se você tem vergonha da esposa, serei chamada não de mulher, mas de anfitriã:/ Desde que Dido seja sua, suportará ser qualquer coisa”.

hóspede para enfatizar que da relação de cônjuge que ela pressupunha existir só restou a de hóspede, já que ele está prestes a partir, o que evidencia a quebra do laço conjugal que ela julgava existir.

O segundo momento seria aquele em que Dido toca no assunto da esperança de carregar um filho de Eneias, que na carta VII aparece como:

Forsitan et gravidam Dido, scelerate, relinquas,

parsque tui lateat corpore clausa meo.

Accedet fatis matris miserabilis infans,

et nondum nato funeris auctor eris.

Cumque parente sua frater morietur Iuli,

*poenaque connexos auferet una duos*⁷³

(*Her.* VII, 135-140 – grifo nosso)

Aqui, percebemos como a Dido ovidiana deixa no ar a possibilidade (*forsitan*) de estar grávida como argumento para que Eneias não parta, porque, se ele o fizer, morrerá por sua culpa, não apenas Dido, mas também seu filho. Conforme aponta Jacobson (2015, p.77), refutando a interpretação de Austin (1983) de que a rainha estaria grávida, Dido não está carregando um filho, ela apenas aventa essa possibilidade como forma de "uma mudança tática destinada a despertar simpatia, sentimentos paternos e ainda maior remorso, caso ela ameace o suicídio".⁷⁴ Ou seja, a rainha utiliza na carta a ideia da gravidez como um artifício retórico de convencimento, condizente com o caráter suasório da epístola. Já na *Eneida* (323-330) o assunto é tratado de forma contrária, pois a gravidez aparece como um lamento, por não ter se concretizado, reforçando a ideia de abandono da rainha, que fica até mesmo sem um filho para lhe fazer companhia, e não como um recurso argumentativo para evitar a fuga do herói.

Desse modo, de forma muito interessante, a passagem sobre a possibilidade de um filho é mais elegíaca na *Eneida* no sentido de ser mais lamentosa, uma vez que o insucesso da maternidade aparece como um lamento que visa reforçar a ideia de abandono total da rainha, do que nas *Heroidas*, em que aparece como argumento para que Eneias não parta, pois caso ele o faça, morrerá por culpa dele não só Dido, mas também o fruto de seu relacionamento. Ao

⁷³ “E talvez, criminoso, abandone Dido grávida, / e parte de você se esconda encerrada em meu corpo./ Juntar-se-á ao destino da mãe a criança infeliz/ e você será o autor do funeral de um ser ainda não nascido./ E, com a sua mãe, morrerá o irmão de Iulo,/ e um único castigo levará os dois juntos”.

⁷⁴ “Here Austin misreads and then condemns Ovid: ‘Ovid, in some vulgar lines, makes Dido already with child’ (ad 4.329). In fact, Dido only says she may be pregnant, a tactical change intended to arouse sympathy, paternal feelings, and even greater remorse, should she threaten suicide”.

fazer elegíaco das *Heroidas* cabe mais a suasória que o lamento amoroso tão característico do gênero.

3.3.2 O uso da terceira pessoa

A segunda fala de Dido dirigida a Eneias no canto IV, logo após descobrir que o herói vai partir e ouvir sua resposta, inicia-se da seguinte maneira:

*nam quid dissimulo aut quae me ad maiora reseruo?
num fletu **ingemuit** nostro? num lumina **flexit**?
num lacrimas victus **dedit** aut miseratus amantem **est**?*⁷⁵

(En. IV, 368-370 – grifos nossos)

Dido, como destacamos em negrito no excerto, é tomada pela raiva de tal forma que, mesmo falando diretamente com Eneias, usa a terceira pessoa para se referir ao herói, como se, em sua insânia, não o visse à sua frente. Embora o tom da carta VII das *Heroidas* seja bem mais racional, existe um momento em que Dido também utiliza a terceira pessoa quando está se dirigindo a Eneias por escrito:

*Aeneas oculis vigilantis semper **inhaeret**;
Aeneamque animo noxque diesque refert.
ille quidem male gratus et ad mea munera surdus
et quo, si non sim stulta, carere velim.*⁷⁶

(Her. VII, 27-30 – grifos nossos)

Acreditamos que Ovídio está fazendo uma alusão à *Eneida* aqui ao se dirigir ao herói por meio da terceira pessoa. O poeta traz, por meio da utilização da terceira pessoa, o lado trágico da rainha do canto IV, que fica tão transtornada ao ver que Eneias irá partir a ponto de falar com ele e sobre ele como se ele não estivesse presente. Em outras palavras, a Dido da carta VII adquire um pouco da característica trágica da Dido do canto IV ao lançar mão do mesmo expediente para se dirigir a Eneias.

⁷⁵ “Para que dissimular por mais tempo? Que injúrias mais graves/ Aguentarei? Reservou-me uma lágrima? Ao menos olhou-me? / Chegou meu pranto a abalá-lo e de mim apiedado mostrou-se?”.

⁷⁶ “Eneias está sempre presente diante de meus olhos vigilantes, / e Eneias, a noite e o dia ao meu espírito tornam a trazer. / Ele é ingrato e surdo aos meus presentes,/ e dele, se eu não fosse tola, desejaria estar separada”.

3.3.3 O reino dado

Ainda na segunda fala de Dido na *Eneida*, a rainha menciona que salvou a vida de Eneias ao recolhê-lo assim que o encontrou, dando inclusive parte ativa em seu reino:

[...] *eiectum* litore, egentem
excepi et regni demens in parte locavi.
amissam classem, socios a morte reduxi.
Heu furiis incensa feror! [...] ⁷⁷

(En. IV, 374-377 – grifo nosso)

Na carta VII das *Heroidas*, Dido retoma essa passagem, não apenas repetindo *eiectum*, mas apresentando argumento muito semelhante:

fluctibus eiectum tuta statione recepi
vixque bene audito nomine regna dedi.
His tamen officiis utinam contenta fuisset,
et mihi concubitus fama sepulta foret! ⁷⁸

(Her. VII, 91-94 – grifo nosso)

Tanto a Dido de Virgílio quanto a de Ovídio destacam como elas salvaram Eneias, que, jogado pelo mar em suas praias, foi bem recebido pela rainha. Chamamos atenção para o particípio *eiectum* do verbo *eiicio*, derivado de *e* + *iacio*, do qual também se deriva o verbo *iacto*, cujo particípio *iactatus* caracteriza a sorte de Eneias, a de ser um joguete do destino, impelido por mares e terras – vide discussão feita no item 3.2.

Ademais, ambas as personagens destacam que, além de ser mais do que bem recebido, deram parte ativa a Eneias em seu reino, algo que ele não encontrará em nenhum outro lugar: para onde quer que o herói vá, terá que batalhar para conquistar territórios e iniciar uma nova cidade. Esse argumento apresentado por Dido é particularmente poderoso se considerarmos a história da própria personagem, que precisou conquistar o território de Cartago com sua astúcia e construiu a sua própria cidade. ⁷⁹ Entretanto, enquanto na carta Dido não se arrepende de ter salvado Eneias e dividido com ele o governo de seu reino, apenas desejando que não tivesse o

⁷⁷ “[...] Jogado na praia, carente de tudo, / O recolhi - quanta insânia- e no reino lhe dei parte ativa. / Desbaratados os barcos, salvei-lhe de morte a maruja./ Oh dor! As Fúrias me abrasam, me arrastam [...]”.

⁷⁸ “Rejeitado pelas ondas, o recebi em uma segura morada/e nem bem tendo ouvido seu nome, reinos lhe dei. /Entretanto, quem dera eu tivesse me contentado com esses gestos/ e para mim sepultada ficasse a fama do conúbio”.

⁷⁹ A história de Dido foi tratada com mais detalhes na Apresentação desta monografia.

tornado seu amante, no canto IV, ela se mostra vingativa, já que a fala da rainha segue para uma exclamação bastante trágica, ao invocar as Fúrias.

Percebemos, então, que, embora a Dido de Ovídio retome de forma muito semelhante o que é dito pela Dido de Virgílio, o desenvolvimento é bastante diverso. A rainha da carta VII, de forma bastante elegíaca, apenas lamenta o laço amoroso que criou com o herói, enquanto a Dido do canto IV é tomada pelas Fúrias ao lembrar o que fez para o troiano, demonstrando um aspecto muito mais trágico da personagem.

3.3.4 A possibilidade de naufrágio

Algumas linhas abaixo, na mesma fala de Dido a Eneias no canto IV, encontramos outra tópica que será retomada pela Dido de Ovídio, agora de forma contrária. Na *Eneida* a rainha deseja que o troiano naufrague e, prestes a morrer, chame o nome de Dido:

*spero equidem mediis, si quid pia numina possunt,
supplicia hausurum scopulis et nomine Dido
saepe vocaturum. [...]*⁸⁰

(En. IV, 382-384)

Ao contrário da Dido de Virgílio, a de Ovídio é incapaz de lhe desejar morte ou sofrimento:

*neu bibat aequoreas naufragas hostis aquas.
Vive, precor; sic te melius quam funere perdam:
tu potius leti causa ferare mei.*⁸¹

(Her. VII, 62-64)

Como vemos, a fala de Dido referente à possibilidade de o herói naufragar ocorre de forma oposta nas duas obras. Enquanto na carta, conforme observamos nos versos acima, Dido teme que o herói morra e lhe suplica para que ele viva mesmo sem estar com ela, na *Eneida*, Dido deseja não só que Eneias naufrague, mas que também invoque seu nome no momento do naufrágio. Assim, Ovídio, ao retomar passagem tão semelhante à da *Eneida* de forma espelhada, digamos assim, pois contrária quanto ao desejo, constrói uma Dido muito mais

⁸⁰ “Se os justos deuses nos ouvem, espero que um dia hás de a morte/ Nas duras rochas sorver e que o nome de Dido mil vezes/ Invocarás [...]”

⁸¹ “E temo que meu inimigo beba as águas náufragas do mar./ Viva, suplico; assim te perderei melhor que pela morte:/você, antes, seja considerado a causa de minha destruição”.

lastimosa, bastante compatível com o gênero elegíaco. Enquanto que a Dido de Virgílio se apresenta de forma bastante trágica ao desejar a morte de Eneias de tal forma.

3.3.5 Iulo

A faceta trágica da Dido de Virgílio aparece ainda com mais força na seguinte passagem:

*non potui abreptum divellere corpus et undis
spargere? non socios, non ipsum absumere ferro
Ascanium patriisque epulandum ponere mensis?*⁸²

(En. IV, 600-602)

Ao desejar despedaçar Eneias, atirá-lo ao mar, matar seus homens e, principalmente, servir Ascânio a seu pai em um banquete, a rainha de Cartago se aproxima da personagem Medeia, versada por Eurípedes em tragédia homônima, a qual mata os próprios filhos buscando vingar-se de Jasão.

Bem diferente é o sentimento da Dido de Ovídio para com Iulo, como nos mostram as passagens a seguir:

*nec mihi tu curae; puero parcatur Iulo!
te satis est titulum mortis habere meae.
quid puer Ascanius, quid di meruere Penates?*⁸³

(Her. VII, 77-79)

*Si tibi mens avida est belli, si quaerit Iulus
unde suo partus Marte triumphus eat,
quem superet, ne quid desit, praebebimus hostem:
hic pacis leges, hic locus arma capit.*⁸⁴

(Her. VII, 155-158)

Vemos nessas passagens que a rainha se mostra preocupada com Iulo. Nos versos 77-79 Dido iguala sua preocupação para com Iulo a sua preocupação para com os deuses Penates

⁸² “E não poder apanhá-lo, atirá-lo em pedaços nas ondas/ passar à espada seus homens, e Ascânio, seu filho mimado/ ao próprio pai num banquete ofertar como prato excelente!”.

⁸³ “Nem é com você que me preocupo, poupe-se o menino Iulo/ a você, basta que tenha a honra de ser a causa de minha morte. / Ascânio menino e os deuses Penates mereceram isso?”.

⁸⁴ “Se você tem a mente ávida por guerra, se Iulo busca/ de onde pode vir o triunfo nascido de seu Marte, / um inimigo a ser vencido, para que nada falte, o oferecemos:/ este local comporta as leis da paz e as armas”.

e, conseqüentemente, para com os troianos: sua súplica para que o herói fique se justifica pelo seu desejo de que tanto Ascânio quanto os Penates sejam poupados do perigo da morte.

Nos versos 155-158, Dido se oferece para suprir as necessidades que Iulo possa vir a ter se permanecer em Cartago. Essa preocupação para com o filho de Eneias reforça o caráter suasório da elegia-carta, haja vista que ela traz tal argumento para convencer o herói a não partir. Desse modo, mais uma vez percebemos uma diferença na representação da rainha de Cartago que pode ser explicada por sua presença em uma elegia amorosa com forte influência da suasória e em um episódio de uma épica que recebeu grande influência de outro gênero elevado: a tragédia.

3.3.6 Pedido de mais tempo

A terceira fala de Dido, dirigida a Eneias após descobrir que o herói irá partir, ocorre, como já mencionado no item 3.3 de forma indireta, quando a rainha pede para a sua irmã Ana interceder por ela junto a Eneias, dando-lhe os argumentos que ela deve apresentar ao troiano:

*cur mea dicta negat **duras** demittere in auris?
quo ruit? extremum hoc miserae det munus amanti:
exspectet facilemque fugam ventosque ferentis.
non iam **coniugium** antiquum, quod prodidit, oro,
nec pulchro ut Latio careat regnumque relinquat:
tempus inane peto, requiem spatiumque furori,
dum mea me victam doceat fortuna dolere.*⁸⁵

(En. IV, 428-434 – grifos nosso)

Essa passagem encontra semelhança com duas passagens distintas da carta VII. A primeira seria quando, na carta VII, a rainha retoma esse pedido por mais tempo, feito no verso 430 da *Eneida*, para que Eneias espere um pouco antes de partir, até os ventos se tornarem mais propícios, e tenha, por conseguinte, uma viagem mais segura:

*Da breve saevitiae spatium pelagique tuaeque;
grande morae pretium tuta futura via est.*⁸⁶

⁸⁵ “Para que cerra os ouvidos tão duros às minhas palavras? /Por que essa pressa? A esta amante infeliz conceda a última graça:/ ‘Fuga mais fácil aguarde a mais prósperos ventos’: eis tudo. / Não lhe reclamo o himeneu que juramos, por ele traído,/ Nem que do Lácio formoso desista e por mim perca um reino;/ Somente um pouco de tempo para a ira acalmar, umas tréguas /Para afeiçoar-me ao meu triste destino, a este golpe tão duro”.

⁸⁶ “Dê algum tempo à crueldade do mar e à sua:/ a grande recompensa da demora é um caminho futuro seguro”.

(Her. VII, 75-76)

A segunda retomada é quando, na *Heroida* VII, Dido pede a Eneias para que adie sua partida, suavizando, desse modo, sua tristeza e deixando o momento menos duro para ela:

*cum dabit aura viam, praebebis carbasa ventis;
nunc levis eiectam continet alga ratem.
tempus ut observem, manda mihi: certius ibis,
nec te, si cupies, ipsa manere sinam.
et socii requiem poscunt, laniataque classis
postulat exiguas semirefecta moras.
pro meritis et siqua tibi debebimus ultra,
pro spe coniugii tempora parua peto:
dum freta mitescunt et amor, dum temperat usum,
fortiter edisco tristia posse pati.⁸⁷*

(Her. VII, 173-182 – grifo nosso)

Como podemos observar, essa passagem ecoa o conteúdo dos versos 431 e ss. da *Eneida* citados acima, pois em ambos os excertos vemos a rainha argumentando para que o herói fique mais um pouco, mas o tom da argumentação e a motivação para o atraso na partida do amado diferem. Na carta, temos: *dum freta mitescunt et amor, dum temperat usum, fortiter edisco tristia posse pati* (vv. 179-180), e, em contrapartida, na *Eneida*: *tempus inane peto, requiem spatiumque furori, dum mea me victam doceat fortuna dolere* (vv. 433-434). Como observamos, na *Heroida* ela pede mais tempo para que o mar e o amor se acalmem, enquanto que na *Eneida*, a rainha pede mais tempo para que a sua ira (*furori*) se acalme. Mais uma vez podemos ver aqui a diferença do gênero na fala da personagem, a ira na *Eneida* representando a vertente trágica da personagem, e o amor e o mar representando o lado elegíaco e épico da carta VII, respectivamente.

Além disso, na *Eneida*, o pedido da rainha por mais tempo gira em torno dela mesma: a demora na partida é para que ela consiga se acostumar com o seu destino e para que ela se acalme. Já na *Heroida* IV, a rainha, utilizando-se de um argumento muito mais persuasivo, por

⁸⁷ “Quando a brisa der passagem, você estenderá as velas ao vento./ Agora a delicada alga retém o navio rejeitado./ Confie a mim a observação do tempo, você irá mais tarde,/ nem se você mesmo desejar, te deixarei ficar./ E os companheiros pedem descanso e, despedaçada, a frota/ semirrestaurada exige uma pequena demora./ Pela ajuda que dei, e, se algo além disso tenho a lhe oferecer,/ pela esperança do matrimônio, peço a você um pouco mais de tempo, /até que o mar e o amor se acalmem, até que com o tempo e o hábito/eu aprenda corajosamente suportar a tristeza”.

ser mais nobre e virtuoso, aponta que a demora não só a beneficia, ao fazê-la suportar melhor a tristeza, mas também beneficia os cansados companheiros de Eneias. Dessa forma, a rainha utiliza-se não só de um argumento elegíaco, a situação da mulher abandonada, mas também de um argumento épico, ao trazer os companheiros de Eneias para convencê-lo a ficar mais tempo em Cartago.

Outro ponto que chama a atenção é a menção a sua situação de esposa de Eneias, que aparece no verso 431 da *Eneida*: *non iam coniugium antiquum, quod prodidit, oro*, e que é retomada no verso 180 da sétima *Heroida*: *pro spe coniugii tempora parva peto*. Tanto a Dido de Virgílio, quanto a de Ovídio relembram o herói dessa ligação entre eles ao pedirem mais tempo.

Por fim, destacamos que o conteúdo de ambas as passagens está disposto da mesma forma nos textos. As falas das personagens das *Heroidas* e da *Eneida* estão organizadas do seguinte modo: (i) ambas se iniciam com o pedido a Eneias para que ele espere o tempo se acalmar o que permitirá uma viagem mais segura (*En.*, v.430, *Her.*, v.76); (ii) depois, há a menção ao suposto laço matrimonial entre Dido e Eneias (*En.*, v.431, *Her.*, v.180); (iii) em seguida, argumentam que a demora permitirá que a ira da Dido de Virgílio e o mar e o amor da Dido de Ovídio se acalmem (*En.*, v.433, *Her.*, v.181); e (iv) e, por fim, que adiar a partida suavizará a tristeza da rainha (*En.*, v.434, *Her.*, v.182).

Destacamos, ainda, do trecho da *Eneida* citado acima, o verso: *cur mea dicta negat duras demittere in auris?* (v. 428), no qual Eneias é representado como inflexível aos apelos de Dido, já que ele se nega a ouvir, com seus "duros ouvidos", os apelos da rainha. O troiano é representado da mesma forma em outras partes da carta VII, bem como em outras partes do canto IV. Nessas passagens vemos o herói comparado a um carvalho (*robora*) para caracterizar sua inflexibilidade. Na *Eneida* temos:

ac velut annoso validam cum robore quercum

Alpini Borear nunc hinc nunc flatibus illinc

erueret inter se certant; it stridor, et altae

*consternunt terram concusso stipite frondes;*⁸⁸

(*En.* IV, 441-444 – grifo nosso)

Nas *Heroidas* o substantivo aparece nas seguintes passagens:

⁸⁸ “Tal como quando à porfia nos Alpes os ventos se opõem/ a um venerável carvalho na força da idade, no intento/ de deslocá-lo da terra e, abalando-o, o chão todo recobrem/ de folhas secas e galhos à força arrancados da fronde”.

Te lapis et montes innataque rupibus altis

***robora**, te saevae progenuere ferae;*⁸⁹

(*Her.* VII, 39-40 – grifo nosso)

Tu quoque cuum uentis utinam mutabilis esses!

*Et, nisi duritia **robora** vincis, eris.*⁹⁰

(*Her.* VII, 53-54 – grifo nosso)

É especialmente expressivo que a Dido de Ovídio faça uso dessa imagem para descrever Eneias na carta VII, uma vez que ela sabe que o troiano não mudou de ideia e que a carta não será capaz de demovê-lo. Ademais, o uso desse substantivo reforça a imagem que a Dido elegíaca cria de Eneias: o homem inflexível que abandonou a mulher amada.

Em síntese, observamos que na carta VII das *Heroidas* a Dido de Ovídio retoma diversos aspectos das falas da rainha na *Eneida*, mas, devido ao gênero e às influências genéricas que cada uma dessas obras recebe, essa retomada ocorre de forma diferente. Nas palavras de Conte (1994, p. 347), na carta VII, ao dar voz a uma personagem épica dentro da elegia, Ovídio utiliza do modelo elegíaco como um filtro, através do qual ele passa o material narrativo da épica, reinterpretando ações e acontecimentos épicos sob uma ótica elegíaca.⁹¹ Acrescentaríamos à interpretação de Conte que o modelo elegíaco atua como filtro também para o material trágico presente no canto IV da *Eneida*. Dessa forma, os elementos épicos/trágicos presentes nas falas de Dido na epopeia de Virgílio são ressignificados no contexto elegíaco da epístola da Dido de Ovídio.

3.4 Cena da gruta

Uma das cenas mais importantes e marcantes do canto IV da *Eneida* é o encontro amoroso de Dido e Eneias na gruta, pois é o momento em que o amor de ambos é consumado, conforme desejavam Juno e Vênus. Na *Eneida*, esse encontro é descrito da seguinte forma:

speluncam Dido dux et Troianus eandem

deueniunt. prima et Tellus et pronuba Iuno

dant signum; fulsere ignes et conscius aether

⁸⁹ “A você, uma pedra e montes e carvalhos nascidos das altas/ montanhas, a você, as furiosas feras o geraram”.

⁹⁰ “Gostaria que você também fosse mutável com os ventos/ e, se você não vencer o carvalho em dureza, o será”.

⁹¹ “In the *Heroides* Ovid makes the elegiac model into a filter through which he passes the narrative material of epic, tragedy, and myth”.

*conubiis summoque **ulularunt** vertice **Nymphae**.*

ille dies primus leti primusque malorum

***causa fuit**; neque enim specie famaue mouetur*

nec iam furtiuum Dido meditatur amorem:

*coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam.*⁹²

(En. IV, 165-172 – grifos nossos)

A Dido ovidiana cita o mesmo momento em sua epístola a Eneias, mas algumas pequenas e importantes modificações são feitas:

*illa dies **nocuit**, qua nos decliue sub antrum*

caeruleus subitis conpulsit imber aquis.

*audieram uocem; **nymphas** ululasse **putaui**:*

***Eumenides** fatis signa dedere meis.*⁹³

(Her. VII, 95-98 – grifos nossos)

A inserção do verbo de memória *putaui* marca a estreita alusão que a carta faz à cena pintada no canto IV e nos ajuda a perceber uma leitura que Ovídio faz do texto da *Eneida*. Em Virgílio, o ambiente descrito no momento em que Dido e Eneias estão na gruta é ambíguo: os relâmpagos que iluminam os céus, o éter que se inflama e o ulular das ninfas pode se caracterizar como um bom ou um mal presságio, o qual parece ter sido entendido pela Dido virgiliana como bom, leitura propiciada pela retomada que Ovídio faz da passagem na *Heróida* VII. Na carta, Ovídio parece desfazer a ambiguidade ao inserir o verbo *putaui* (“pensei”, “considere”), pois ele indica que a rainha relembrou a passagem e reconsiderou seu entendimento sobre esse presságio. A Dido ovidiana deixa claro seu engano ao dizer que achava que eram as ninfas que ululavam, quando na verdade eram as Eumênides que davam os sinais de seu trágico destino (v.98). Como Jacobson (2015, p. 81) aponta, o verbo *putaui* seria uma forma de Ovídio corrigir Virgílio, a rainha pensou que os presságios eram bons, quando, na verdade, eram terríveis.⁹⁴

⁹² “Dido e o caudilho troiano se acolheram à mesma caverna. / A própria Terra e depois Juno prônuba as juras confirmam,/ crebros relâmpagos brilham e o éter se inflama; conscientes/ daquele enlace, ulularam nos picos mais altos as ninfas./ Esse, o primeiro dos dias letais, o princípio de todas/ as desventuras de Dido. Do falso decoro não cuida;/ furtivo amor não lhe chama; comporta-se como casada, / inocentar-se pensando da culpa com um rótulo falso”.

⁹³ “Foi funesto aquele dia em que sob uma gruta inclinada, / com súbitas águas, nos reuniu a chuva azul. / Eu tinha ouvido uma voz; Ninfas chamavam, pensei;/ as Eunêmides deram os sinais do meu destino”.

⁹⁴ “Here Ovid, so to speak, corrects Vergil: *summoque ulularunt uertice Nymphae* (4.168). *Putau* is the key. Dido thought, as Vergil says, that the omens were good. In fact, they were dire”.

As Fúrias, ou Eumênides, são a personificação da vingança e castigam, principalmente, as faltas cometidas contra a família. Isso é bastante simbólico, porque, conforme aponta Virgílio na passagem citada acima, Dido era culpada de quebrar seu juramento de fidelidade a Siqueu e tentava enganar sua culpa chamando o seu relacionamento com Eneias por um “falso rótulo”, por considerá-lo seu marido. Assim, a menção às Fúrias nessa passagem da carta VII das *Heroidas* quase justifica o fim trágico que a rainha tem no canto IV da *Eneida*, principalmente porque as Eumênides também aparecem mais ao final desse canto a atormentar a rainha, quando Dido já se decidiu pelo suicídio:

*Eumenidum ueluti demens uidet agmina Pentheus,
et solem geminem et duplices se ostendere Thabas;*⁹⁵
(En. IV, 469)

Assim, ao reinterpretar essa cena crucial do canto IV da *Eneida*, Ovídio como que corrige Virgílio através das palavras de Dido. Essa correção fica ainda mais evidente se considerarmos que, na carta, diferentemente do que ocorre na *Eneida*, em que a história é contada em terceira pessoa, a rainha tem voz própria e pode interpretar a sua própria história. Na *Her*, VII, inferimos ou somos induzidos a ler, pelas palavras da própria Dido, que a descrição da passagem da gruta do canto IV foi interpretada erroneamente como um bom presságio por Dido, pois o ulular não era das ninfas, mas sim das Eumênides. Ovídio, portanto, desfaz a ambiguidade que há na descrição dos eventos portentosos que ocorrem no momento em que Dido e Eneias estão na gruta: os relâmpagos que iluminam os céus, o éter que se inflama e o ulular das ninfas passam a ser lidos como mal presságio no intertexto que surge a partir do diálogo entre a *Heroida* VII e o canto IV.

3.5 O chamado de Siqueu

Outra cena presente no canto IV da *Eneida* que é retomada na carta VII é o chamado de Siqueu. Na obra de Virgílio, a passagem aparece da seguinte forma:

*praeterea fuit in tectis de marmore templum
coniugis antiqui, miro quod honore colebat,
uelleribus niueis et festa fronde reuinctum:
hinc exaudiri uoces et uerba uocantis*

⁹⁵ “Como Pentheu dementado, percebe as Eumênidas torvas, / dois sóis no espaço a abrasá-la e também duas Tebas ao longe”.

*uisa uiri, nox cum terras obscura teneret,
solaque culminibus ferali carmine bubo
saepe queri et longas in fletum ducere uoces;*⁹⁶

(En. IV, 457-463 – grifos nossos)

Na carta VII das *Heroidas*, a Dido de Ovídio retoma a cena utilizando de alguns vocábulos que acabam por funcionar como marcadores alusivos, como *marmorea* e *frondes*, para descrever de forma muito similar o templo dedicado a Siqueu:

*est mihi marmorea sacratus in aede Sychaeus;
oppositae frondes uelleraque alba tegunt.
hinc ego me sensi noto quater ore citari;
ipse sono tenui dixit "Elissa, ueni!"
Nulla mora est: uenio, uenio tibi debita coniunx,
sum tamen admisso tarda pudore mei.*⁹⁷

(Her. VII, 101-106 – grifos nossos)

A Dido de Ovídio, porém, foca muito mais no chamado de Siqueu. O que na *Eneida* aparece apenas como *hinc exaudiri uoces et uerba uocantis/ uisa uiri*, na carta VII se torna bastante direto e marcado: *hinc ego me sensi noto quater ore citari;/ ipse sono tenui dixit "Elissa, ueni!"* seguido pela resposta da rainha: *Nulla mora est: uenio, uenio tibi debita coniunx,/ sum tamen admisso tarda pudore mei*.

Na *Eneida*, o chamado de Siqueu aparece mais como uma imagem trágica, a rainha ouve vozes, dentre elas a de Siqueu. O contexto em que essa passagem aparece no canto IV corrobora nossa argumentação: logo após perceber que Eneias iria de fato partir, Dido pensa na morte (v.451), vê maus presságios como o escurecimento do leite para sacrifícios e a transformação do vinho em sangue (vv.454-455), ouve as vozes, incluindo a de Siqueu (vv.460-461), projeta a sua solidão na coruja e no som que esta emite (vv.462-463),⁹⁸ é perseguida em sonho por Eneias (vv.465-466), percebe as Eumênides (v.469) e, por fim, decide morrer

⁹⁶ “Mas não foi tudo: de mármore um templo existia no paço, / ao seu marido dicado, de que ela cuidava com mimo, / sempre adornado de cândidos véus e guirlandas festivas. / Nesse local, quando a noite sem luzes a terra ensombrava, / julga ouvir vozes ou mesmo palavras do esposo defunto, / e a solitária coruja, pousada nas torres mais altas, / a lamentar-se, emitindo gemidos no canto agourento”.

⁹⁷ “Tenho Siqueu imortalizado em um templo de mármore, / Cobrem-lhe a frente folhagens e faixas de cor branca. / De onde eu ouvi ser chamada quatro vezes por uma voz conhecida;/ o próprio, com suave tom, disse: “Elisa, venha”./ Não há demora alguma: vou, vou, a esposa devotada a você,/ mas atrasada pela vergonha do meu ato”.

⁹⁸ É interessante notar que coruja (*bubo*) é um substantivo quase sempre usado no masculino, mas nessa passagem Virgílio a usa no feminino, *solaque.... bubo*, reforçando a ideia de projeção da rainha no animal.

(vv.474-475).

Na carta VII, por outro lado, o chamado de Siqueu tem um apelo muito mais elegíaco, presente no tom de lamento da rainha pelo arrependimento de ter traído Siqueu, expresso no atraso de Dido em ir ao encontro do marido morto devido a sua vergonha. O lamento fica mais pungente com o pedido feito diretamente por Siqueu à rainha para que ela se encontre com ele na morte, e pela resposta decidida de Dido a ir ao seu encontro. Na carta, o chamado de Siqueu ilustra a situação amorosa da rainha: a traição ao marido, seu arrependimento e o seu desejo de voltar a ele – o que de fato ocorre, como sabemos pelo canto VI da *Eneida* de Virgílio. Assim, nesse ponto da carta, vemos uma alusão ao canto VI, quando do reencontro de Eneias e Dido no mundo dos mortos.

Quando Dido e Eneias se reencontram no mundo dos mortos, no canto acima mencionado, a rainha não dirige palavras ao herói. Mesmo diante do apelo dele *Siste gradum teque aspectu ne subtrahe nostro./ Quem fugis? Extremum Fato, quod te alloquor, hoc est* (En. VI, 465-466),⁹⁹ Dido não se comove: *Illa solo fixos oculos auersa tenebat/ nec magis incepto uultum sermone mouetur,/ quam si dura silex aut stet Marpesia cautes* (En. VI, 469-471).¹⁰⁰ Ao dar voz à rainha na carta VII das *Heroidas*, é como se Ovídio desse espaço para Dido falar e contar a sua versão da história, a versão elegíaca da mulher abandonada.

3.6 A narrativa de Eneias

Uma importante diferença entre a Dido da *Eneida* e a da carta VII das *Heroidas* é o fato de a Dido de Virgílio considerar verdadeira a narrativa sobre a sorte de Creúsa, narrada por Eneias no canto II (vv. 738-744; 768-794).¹⁰¹ Na epístola VII das *Heroidas*, ela põe em cheque

⁹⁹ “Detém-te aqui. Não me negues a grata visão deste encontro. / Outra ocasião de falarmos os Fados jamais nos concedem”.

¹⁰⁰ “Ela, porém, sem olhá-lo de frente, olhos fixos na terra, / não se deixando abalar pelas frases melífluas de Eneias, / mais parecia de sílex ou pedra a lavrar de Marpeso”.

¹⁰¹ Creúsa, filha de Príamo e Hécuba, foi a primeira esposa de Eneias (GRIMAL, 2000, verbete **Creúsa**, p.102). Segundo a tradição iniciada pela *Eneida* de Virgílio, Eneias conta a Dido que, na fuga de Troia, Creúsa é arrebatada por Afrodite enquanto ele consegue sair da cidade com Anquises e Ascânio. Ao se dar conta de que a esposa se perdeu na fuga, o herói volta a sua procura, encontrando apenas a sua sombra, que lhe incita a seguir viagem sem ela e buscar uma nova pátria para seu povo: “Chamei, chamei muitas vezes Creúsa, a bradar por Creúsa! / Enquanto assim me excedia, a rever os palácios e as casas, / um simulacro infeliz ante os meus olhos me surge, a inefável/ sombra da minha Creúsa, de muito maior estatura. / Tolhe-me o susto, os cabelos se eriçam, a voz se me embarga. / Ela, afinal, me falou, procurando alentar-me com isso:/ Por que te entregas, esposo querido, a essa dor excessiva? / Tudo o que agora acontece se passa de acordo com os planos/ das divindades. Levar não podias de Troia a Creúsa/ por companheira. Isso impede o senhor poderoso do Olimpo. / Longos exílios te estão reservados, o mar infinito. / À terra Hespéria porém chegarás, onde o Tibre de Lília/ corre sinuoso em campinas povoadas por fortes guerreiros. / Ali te aguardam sucessos felizes, um reino e uma esposa/ de régia estirpe. Consola-te, pois, de perderes Creúsa” (*Eneida*, II, vv.770-784).

se a primeira mulher do herói se perdeu ou se foi, na verdade, abandonada, conforme pode ser observado no trecho a seguir, em que Dido questiona a sorte de Créusa e deixa entrever certa comparação entre seu destino e o da primeira mulher do herói.

Omnia mentiris; nec enim tua fallere lingua

incipit a nobis, primaque plector ego.

Si quaeras ubi sit formosi mater Iuli,

occidit, a duro sola relictā viro!

*Haec mihi narraras, non me movere [...].*¹⁰²

(*Her.* VII, 83-87)

De certa forma, a Dido de Ovídio, ao ser capaz de questionar a narrativa de Eneias, se torna mais subjetiva, ou “racional”, que a Dido de Virgílio. Essa subjetividade/racionalidade vem do fato de a rainha conseguir observar um padrão de comportamento no herói – ele se justificar, afirmando que os deuses o ordenam a seguir viagem sem a primeira esposa e agora sem Dido –, e de questioná-lo: será mesmo que são ordens dos deuses, será que isso não faz parte, na verdade, do caráter de Eneias, que abandona mulheres por onde passa? A Dido de Ovídio desacredita das razões que na *Eneida* causam e justificam o seu abandono, ela é irônica ao se referir à missão divina de Eneias:

Sed iubet ire deus! Vellem, vetuisset adire

[...]

Hoc duce nempe deo, ventis agitaris iniquis,

*et teris in rapido tempora longa freto.*¹⁰³

(*Her.* VII, 141; 143-144)

A ironia pode ser observada principalmente nos dois últimos versos (vv. 143-144), em que Dido parece questionar se há, de fato, um deus favorável ao caminho de Eneias ou dois deuses contrários. Mais parece, para a rainha, que o caminho dele tem sido muito complicado e longo, há muito ele está a vagar com ventos desfavoráveis no mar impetuoso, é quase como se o deus que deveria o estar conduzindo estivesse, na verdade, atrapalhando a jornada do herói.

¹⁰² Você mente sobre tudo; e seguramente a sua língua não começou/ por mim a enganar, e nem sou a primeira a sofrer. / Se você perguntasse onde está a mãe do formoso Iulo,/ morreu, abandonada sozinha pelo insensível esposo./ Isso você me narrara, mas não me comoveu [...].”

¹⁰³ “Mas um deus ordena que vá! Quisera eu que o tivesse impedido de vir”. (...)Certamente, sendo este deus o condutor, você é perseguido por ventos desfavoráveis/ e gasta tanto tempo no mar impetuoso”.

Essa descrença diferencia a Dido ovidiana da de Virgílio, pois ela questiona a missão divina do herói com base em suas ações. Podemos explicar essa diferença, mais uma vez, com base no gênero que cada uma das obras está inserida. A Dido de Virgílio está em um contexto épico, em que a missão divina do herói é tomada como realidade e é o mote da obra. Além disso, como vimos, o canto IV está repleto de influências trágicas, assim a Dido da *Eneida* acaba sendo levada pela ira e não questiona a missão divina do troiano, justamente porque não há espaço para esse tipo de questionamento em uma épica. Já nas *Heroidas*, temos uma personagem épica num contexto elegíaco, com bem menos influência trágica. Em consequência disso, a Dido de Ovídio é mais racional e possui espaço para questionar e tratar com ironia, como vimos nas passagens acima, a missão divina de Eneias, pois o contexto elegíaco a permite fazer isso. Em uma épica, o foco da narrativa não é no abandono da mulher amada, por isso não tem como ser narrado de forma idêntica ao que seria na elegia.

3.7 Justificativa épica na elegia

A Dido das *Heroidas* encerra a carta com um epitáfio:

Nec consumpta rogis inscribar: "Elissa Sychaei!"

Hoc tamen in tumuli marmore carmen erit:

"Praebuit Aeneas et causam mortis et ense;

ipsa sua Dido concidit usa manu".¹⁰⁴

(*Her*, VII, 195-198)

Este epitáfio funciona como o testamento de Dido para a posterioridade: a rainha deseja que saibam que foi Eneias o motivo de sua morte. O epitáfio parece coroar a argumentação, ao resumi-la e gravá-la para a posteridade, considerando que ele será escrito em seu túmulo. Toda a argumentação que Dido desenvolve ao longo de sua carta, como vimos, testemunha a existência de um Eneias que é culpado não apenas por sua morte, mas também por uma série de faltas que o afastam do *pious Aeneas* da *Eneida* (PINHEIRO, 2010, p. 68). Na carta é possível questionar a *pietas* de Eneias, porque dentro do contexto elegíaco esta característica assume um sentido diferente do presente na épica.

A missão fundadora de Eneias perde na epístola a dimensão que lhe é conferida na *Eneida* e que fundamenta o abandono da rainha, porque, para Ovídio, segundo uma ótica

¹⁰⁴ “E quando eu tiver sido consumida pelas chamas da pira não se afixe a inscrição: “Elissa de Siqueu”. / No mármore do túmulo estará apenas este pequeno epigrama: / “Eneias ofereceu a causa da morte e a espada. / A própria Dido caiu usando a sua mão” (195-198).

elegíaca, um homem trair uma mulher era inumano e errado (PINHEIRO, p. 69). Na épica, o dever político vem em primeiro lugar, não há espaço para o amor quando se deve fundar Roma, já no contexto da elegia, as leis que regem não são as do Estado ou da vontade dos deuses, mas sim as regras que subjazem as relações de afeto individuais (id., p.75). Assim, Ovídio, ao trazer uma personagem do contexto épico para o elegíaco, destrói a justificativa da missão divina (completamente coerente ao gênero épico) que leva ao abandono de Dido. Como a justificativa épica não serve ao contexto elegíaco, a Dido de Ovídio pode atacar a *pietas* do herói – na elegia, um homem que abandona a mulher amada não pode ser considerado pio.

Na própria *Eneida* parece haver a discussão entre elegia e épica no abandono de Dido por parte de Eneias, que fica explícita na passagem a seguir:

[...] *et magno persentit pectore curas;*
*mens immota manet, lacrimae uoluuntur inanes.*¹⁰⁵

(*En.* IV, 457-463)

Podemos fazer uma leitura metalinguística dessa passagem ao observarmos o contraponto entre o que o peito ou o coração sente e o que a mente ou a razão manda fazer. Enquanto a elegia amorosa romana permite a expressão das emoções, pois elas são determinantes para a sua construção, sobretudo o amor e o lamento, na épica, como inferimos nessa passagem por meio de uma leitura metapoética, não há espaço para as emoções, a razão precisa vencer, *mens immota manet*, e Eneias precisa cumprir a sua missão divina.

Virgílio buscou construir a personagem de Dido tanto com elementos elegíacos – de forma que fosse possível narrar a história de sua paixão por Eneias – quanto com elementos trágicos – para que seu fim macabro fosse alcançado –, mas ele o fez sem esgarçar os limites do gênero épico, como fica bem claro nos versos acima: a missão divina do troiano precisa ser e foi cumprida. As leis que governam a elegia são outras e, por isso, a justificativa épica de Eneias não funciona no contexto criado pela carta de Ovídio: nela a rainha tem espaço para argumentar com Eneias, para duvidar da história e ironizar o destino do herói.

¹⁰⁵ “Repassado de dor, o imo peito se abala;/ porém a mente é inflexível e as lágrimas frustras, se perdem”.

CONCLUSÃO

Como dito na apresentação, nossa monografia partiu do pressuposto de que a retomada de Virgílio por parte de Ovídio é quase uma constante na obra do poeta de Sulmona. Considerando nosso objetivo, na *Heroida* VII, essa retomada é particularmente expressiva, uma vez que o diálogo ocorre em nível temático – dado que Ovídio traz a personagem Dido do canto IV da *Eneida* de Virgílio –, e em nível textual, conforme buscamos demonstrar no capítulo III, ao apontarmos os diversos marcadores alusivos entre essas duas obras.

Ademais, o diálogo entre o canto IV da *Eneida* e a carta VII das *Heroidas* possui um toque especial. Ambas as obras são marcadas por influências genéricas que vão muito além da épica e da elegia. Conforme apontamos no capítulo I, Virgílio lançou mão de influências elegíacas e trágicas para compor a história do amor malfadado de Dido retratada no canto IV do seu épico nacional. Também Ovídio, conforme discorremos no capítulo II, usa do hibridismo genérico para compor suas *Heroidas*, que são elegias em forma de epístolas, com características das elegias gregas e com toques de suasória. No caso da carta VII, além de tudo que já foi mencionado, temos uma reinterpretação de uma história épica num contexto elegíaco-epistolar, com características trágicas. Tanto o gênero em que estão inseridas quanto as influências que receberam de outros gêneros contribuíram para a construção de duas Didos, a de Virgílio e de Ovídio, bastante diversas, mesmo que com vários pontos de contato.

Assim, o trabalho buscou demonstrar que Ovídio, ao retomar Virgílio dentro de outro contexto genérico, não apenas alude à obra de seu antecessor, mas também explora os limites genéricos, sem extrapolá-los, criando novos sentidos e interpretações para uma história já bastante conhecida de seus contemporâneos. Embora a Dido ovidiana apresente características épicas e trágicas conforme a Dido virgiliana, Ovídio desenvolve o que há de elegíaco na Dido do canto IV da *Eneida*, de forma a acomodar uma personagem épica dentro do contexto elegíaco, criando assim, novos sentidos para a história da rainha de Cartago.

TRADUÇÃO

Sobre a tradução

A tradução da carta VII das *Heroidas* de Ovídio foi realizada a partir da edição de Bornecque e Prevost da *Les Belles Lettres* (1999) e teve como objetivo servir de apoio à análise comparativa com o canto IV da *Eneida* realizada no presente trabalho. Existem algumas traduções da carta VII para o português como a de Maria da Glória Novak (2003), a de Cristina Santos Pinheiro (2010) e a organizada por Matheus Trevizam e traduzida por Bruno Francisco dos Santos Maciel (2011). Temos ainda diversas traduções para outros idiomas, como, por exemplo, para o francês: Bornecque & Prevost (1999); para o italiano: Rosati (1998); para o espanhol: Cristóbal (1994) e Moya del Bano (1986); e para o inglês: Isbell (1990).

A tradução apresentada foi realizada em versos, em que procuramos manter, quando possível, a ordem das palavras latinas e as imagens criadas pelo autor – procuramos fazer uma tradução verso a verso sempre que não afetasse a inteligibilidade do idioma de chegada. Embora seja em versos, a tradução não pretende ser poética, pois, para tal, seria necessário ao menos seguir algum tipo de métrica e procurar manter ou recriar os recursos sonoros do original. A tradução buscou, acima de tudo, manter o sentido do original em latim, recriando em português, quando necessário, de forma a manter a naturalidade no idioma de chegada.

Também seguimos o espaçamento característico dos dísticos elegíacos para facilitar a comparação com o original. Optamos pelo uso do pronome de tratamento “você”, embora o “tu” seja mais comum nas traduções de poesia. Isso foi feito para tornar a tradução mais próxima do leitor moderno e diminuir as barreiras que a leitura de um texto de mais de dois mil anos impõe aos leitores atuais. Ademais, o uso do pronome “você” dá um tom de intimidade, sobretudo se se considerar que é a carta endereçada a um amado.

Para a realização da presente tradução, utilizamos dos seguintes dicionários: *Oxford Latin Dictionary*, de P. G. W. Glare (1968), *Dicionário Escolar latino-português*, de Ernesto Faria (1982) e o *Novíssimo dicionário latino-português*, de Saraiva (2006). Cotejamos com as traduções portuguesas de Maria da Glória Novak (2003), de Cristina Santos Pinheiro (2010), e a organizada por Matheus Trevizam e traduzida por Bruno Francisco dos Santos Maciel (2011), bem como com as traduções estrangeiras citadas anteriormente.

As notas de rodapé buscaram esclarecer referências mitológicas (nomes de personagens e sua relação com a história à qual a carta faz referência), culturais (como o sentido de *pietas*

para os romanos), genéricas (principalmente no que diz respeito às características de elegia amorosa romana que destacamos em nossa análise) e geográficas (nomes de rios e locais citados). Para tal, usamos as notas de rodapé das edições e traduções citadas, a enciclopédia *Brill's online*, o *Dicionário da mitologia grega e romana* (2000) de Grimal, bem como diversos estudos, todos referenciados na bibliografia e nas próprias notas de rodapé.

Epistulae Heroidum VII: Dido Aeneae

Accipe, Darfanide, moriturae carmen Elissae;
 quae legis a nobis ultima uerba legis;
sic ubi fata uocant, udis abiectus in herbis,
 ad uada Maeandri concinit albus olor.
Nec, quia te nostra sperem prece posse moueri, 5
 adloquor - aduerso mouimus ista deo; -
Sed merita et famam corpusque animumque pudicum
 cum male perdiderim, perdere uerba leve est.
Certus es ire tamen miseramque relinquere Didon, 10
 atque idem uenti uela fidemque ferent.
Certus es, Aenea, cum foedere soluere naues,
 quaeque ubi sint nescis, Itala regna sequi.
Nec nova Carthago, nec te crescentia tangunt
 moenia, nec sceptro tradita summa tuo.
Facta fugis, facienda petis. Quaerenda per orbem 15
 altera, quaesita est altera terra tibi.
Vt terram inuenias, quis eam tibi tradet habendam?
 Quis sua non notis arua tenenda dabit?

Heróida VII: Dido a Eneias

Recebe, Dardânida¹⁰⁶, o poema de Elisa¹⁰⁷ prestes a morrer;
as palavras que você lê, são as minhas últimas.
Assim, quando os Fados chamam, abandonado na úmida grama,
no entorno das águas do Meandro¹⁰⁸ canta o branco cisne.¹⁰⁹
Me dirijo a você não porque espero que com minha súplica 5
você possa se comover, o faço contra a vontade de um deus.
Mas como os méritos, a reputação, o meu corpo e alma pudica
em vão perdi, perder palavras é pouco.
Você está decidido, contudo, a partir e deixar para trás a pobre Dido,
e os mesmos ventos levarão as velas e as promessas. 10
Você está decidido, Eneias, a soltar as naus e, junto, a nossa aliança,
e perseguir os reinos ítalos, que você não sabe onde estão.
Nem a nova Cartago, nem suas crescentes muralhas te tocam,
nem a autoridade conferida a seu cetro.
Ao que já é seu você foge, busca o que ainda está por conquistar. Você que deve 15
procurar pelo mundo uma terra, foi encontrado por outra.
Ainda que você encontre uma terra, quem a confiará a você?
Quem dará seus campos para serem possuídos por desconhecidos?

¹⁰⁶ Dardânida: Dardânia, cidade fundada por Dárdano, é uma das denominações de Tróia, assim dardânida aqui se refere a Eneias, ilustre herói troiano. Dárdano seria o filho preferido de Zeus dentre todos os mortais e teria como mãe ou uma mortal ou Electra. Segundo a mitologia grega, fundou Dardânia e deu nome à região. Do nome de seu neto Tros derivou-se o nome Tróia e a região passou a ser conhecida também como Trôade. (*Brill's Online*, verbete **Dardanus**).

¹⁰⁷ Elisa: nome túrio de Dido, filha do rei de Tiro e irmã do também rei de Tiro, Pigmalião. É a fundadora de Cartago (hoje localizada na Tunísia), para onde fugiu após o assassinato do marido pelo seu próprio irmão (*Brill's Online*, verbete **Dido**).

¹⁰⁸ Meandro: rio da Ásia Menor, perto de Troia, célebre por seu curso sinuoso. Nasce no centro-oeste da Turquia, perto de Dinar, e deságua no mar Egeu, perto da cidade de Miletos (*Perseus Digital Library* e GRIMAL, verbete **Meandro**, p.292).

¹⁰⁹ Na Antiguidade, havia a crença de que o cisne branco é completamente mudo durante toda a sua vida, mas imediatamente antes de sua morte é capaz de cantar uma das mais belas canções já ouvidas. Dessa crença surge a metáfora do canto do cisne ser interpretado como as últimas palavras de alguém. Em *De Oratore*, III, 2, 6, Cícero utiliza *cycnea vox et oratio* com o sentido de “o último discurso”: *Illa tamquam cycnea fuit divini hominis vox et oratio*, “aquele discurso foi como o canto do cisne daquele divino homem” (Barbara Polastri, 2010, trata sobre a significação do canto do cisne para os romanos na nota 2 da sua tradução das *Dirae*, uma das obras da *Appendix Vergiliana*). Ovídio menciona também o canto do cisne nas *Metamorfoses* (XIV, vv. 428-430): *illic cum lacrimis ipsos modulata dolores uerba sono tenui maerens fundebat, ut olim carmina iam moriens canit exequialia cygnus*, “Aí, em lágrimas, com voz débil, entoa, entristecida, palavras que a mesma dor modula, como às vezes o cisne que, ao morrer, entoa o canto exequial” (Trad. Domingos Lucas Dias). Porém, ainda na Antiguidade, essa crença foi refutada. Em 77 d.C., Plínio, o Velho aponta em sua *Naturalis Historia* X,32 *que olorum morte narratur flebilis cantus, falso, ut arbitror, aliquot experimentis*, “observações mostram que a história do canto dos cisnes ao morrerem é falsa”.

Alter amor tibi restat, habenda est altera Dido?
Quamque iterum fallas, altera danda fides? 20
Quando erit, ut condas instar Carthaginis urbem,
et uideas populos altus ab arce tuos?
Omnia ut ueniant, nec di tua uota morentur,
unde tibi, quae te sic amet, uxor erit?
Vror ut inducto ceratae sulphure taedae, 25
ut pia fumosis addita tura focus.
Aeneas oculis semper uigilantis inhaeret,
Aeneamque animo noxque diesque refert.
Ille quidem male gratus, et ad mea munera surdus,
et quo, si non sim stulta, carere uelim. 30
Non tamen Aeneam, quamuis male cogitat, odi;
sed queror infidum, questaque peius amo.
Parce, Venus, nurui; durumque amplectere fratrem,
Frater Amor: castris militet ille tuis.

Espera por você outro amor, outra Dido há de ser sua?

Outra promessa há de ser dada, a qual você novamente quebrará? 20

Quando será que você vai fundar uma cidade igual a Cartago,¹¹⁰

e do alto da cidadela observará seu povo?¹¹¹

Se tudo isso vier a acontecer, e nem os deuses retardem seus planos,

De onde haverá para você uma esposa que o ame assim?

Queimo como as tochas com cera impregnadas de enxofre, 25

como os pios¹¹² incensos consagrados nos altares fumegantes.

Eneias está sempre presente diante de meus olhos vigilantes,

e Eneias, a noite e o dia ao meu espírito tornam a trazer.

Ele é ingrato e surdo aos meus presentes,

e dele, se eu não fosse tola, desejaria estar separada. 30

No entanto, não odeio Eneias, embora ele planeje coisas ruins;

Mas me queixo de sua deslealdade e, queixando-me, pior o amo.¹¹³

Poupe, Vênus,¹¹⁴ sua nora; e abraça o duro irmão,

O Irmão Amor:¹¹⁵ que ele milite em seu acampamento.¹¹⁶

¹¹⁰ Cartago: cidade portuária fundada pelos colonos de Tiro, que tinham como líder a rainha Dido. Situada em uma península na costa mediterrânea da África, atual Tunísia. A cidade começou a entrar em conflito com Roma em 264 a.C., devido à expansão territorial romana e a importância da localização da cidade e a grande fertilidade de seus solos. O conflito, conhecido como Guerras Púnicas, perdurou até 146 a.C. com a derrota de Cartago (*Brill's Online*, verbete **Carthago**).

¹¹¹ Aqui, Dido faz referência ao episódio do canto I da *Eneida* (vv. 418-436), quando Eneias chega a Cartago e, ainda não descoberto pela rainha e seus súditos, observa a construção da cidade ao longe (*En.*, I,418-436).

¹¹² *Pietas*: esse conceito muito caro aos romanos costuma ser definido como “um sentimento de obrigação para com aqueles a quem o homem está ligado por natureza (pais, filhos, parentes). Quer dizer, por conseguinte, que liga entre si os membros da comunidade familiar, unidos sob a égide da *patria potestas*, e projectada ao pretérito pelo culto dos antepassados. Está, pois, firmada aos sentimentos religiosos dos Romanos” (PEREIRA, 2013, p. 338-339). Além desse vínculo afetivo entre membros de uma família, o conceito de *pietas* podia alargar-se à divindade e compreender também as relações com o Estado. Cabe ressaltar ainda que “é o qualificativo de *pius* que distingue Eneias na epopeia virgiliana, e que o predomínio dessa qualidade explica os traços dominantes do modo de actuar do herói. [...] Diomedes declara-o um guerreiro tão valoroso como Heitor, mas ainda superior pela *pietas* (*Eneida* XI.292). É a *pietas* que o leva a descer aos infernos, como reconhece Anquises (*Eneida* VI.687-689)” (id, p.341).

¹¹³ Aqui Ovídio joga com conceitos contrários, ódio e amor, objeto já trabalhado por Catulo em seu poema 85.

¹¹⁴ Vênus: deusa do amor, da sedução, do desejo sexual, de beleza e da fertilidade, é equivalente à deusa grega Afrodite. Segundo a lenda, a qual é seguida por Virgílio em sua *Eneida*, é mãe de Eneias com o mortal Anquises (*Brill's Online*, verbete **Venus**).

¹¹⁵ Amor: Cupido (equivalente ao grego Eros). Era filho de Vênus, assim como Eneias e, por isso, denominado aqui de irmão. Deus do amor, quase sempre representado como um menino de asas armado com arco e flecha, exercia influência em deuses e mortais. Ao contrário de Afrodite, não possuía culto público nem na Grécia, nem na Roma antiga (*Brill's Online*, verbete **Eros**).

¹¹⁶ Aqui Ovídio utiliza-se de uma tópica que se tornou emblema para os elegíacos romanos: a *militia amoris*. Segundo Trevizam (2006, pp. 143-4) “trata-se de aproximar, por analogia, o desgaste físico e psicológico sofrido por ocasião da conquista ou durante a difícil convivência com as *puellae* das agruras enfrentadas em campanha

Atque, ego quem coepi, neque enim dedignor, amare, 35
materiam curae praebeat ille meae.
Fallor, et ista mihi falso iactatur imago.
Matris ab ingenio dissidet ille suae.
Te lapis et montes innataque rupibus altis
robora, te saevae progenuere ferae; 40
aut mare, quale uides agitari nunc quoque uentis,
quo tamen aduersis fluctibus ire paras.
Quo fugis? Obstat hiems: hiemis mihi gratia prosit.
Adspice ut euersas concitet Eurus aquas.
Quod tibi malueram, sine me debere procellis: 45
iustior est animo Uentus et unda tuo.
Non ego sum tanti, (quamuis merearis, inique),
ut pereas, dum me per freta longa fugis.
Exerces pretiosa odia et constantia magno,
si dum me careas, est tibi uile mori. 50
Iam uenti ponent, strataque aequaliter unda,
caeruleis Triton per mare curret equis.
Tu quoque cum uentis utinam mutabilis esses!
Et, nisi duritie robora uincis, eris.
Quid! si nescires insana quid aequora possint? 55
Expertae toties tam male credis aquae?
Vt, pelago suadente etiam retinacula soluas,
multa tamen latus tristia pontus habet.

por soldados reais. [...] Similarmente, as situações de dificuldade por que tem de passar o amante elegíaco fazem, até certo ponto, com que experimente sofrimentos afins aos padecimentos dos soldados”. Segundo Bem (2007) a *militia amoris* é uma forma de introduzir uma relação com a épica dentro da elegia amorosa, mas, mais do que isso, essa é uma metáfora que, segundo a autora, é empregada sobretudo como uma recusa da epopeia: “funciona, na verdade, como uma espécie de justificativa para as escolhas do poeta, que faz parte de um tipo de ‘discussão poética’. Ou seja, *recusatio* e *militia amoris* são tópicos que operam (muitas vezes, juntas) um sentido ‘técnico’, numa espécie de ‘metapoesia’” (idem, 2011, p.16). O verso das *Heroidas* ecoa *Am I.9 v.1: militat omnis amans et habet sua castra Cupido*, “todo amante milita e Cupido possui seu próprio acampamento”.

E quem eu comecei a amar, de fato não desdenho, 35
 Que ele mostre a causa da minha preocupação.
 Engano-me, e essa imagem me atormenta na forma de uma ilusão:
 Ele difere do caráter de sua mãe.
 A você, uma pedra e montes e carvalhos nascidos das altas
 montanhas, a você, as furiosas feras o geraram. 40
 Ou o mar, que você vê se agitar ainda agora pelos ventos,
 aonde você se prepara para ir apesar das ondas hostis.
 Para onde você foge? O mau tempo impede: que a tempestade me seja útil!
 Observe como o Euro¹¹⁷ agita as águas revoltas.
 Aquilo o que eu preferia dever a você, permita-me dever à tempestade: 45
 e o vento e a onda são mais justos que seu coração.
 Eu não significo tanto (embora você mereça, injusto!)
 Para que você se ponha a morrer enquanto foge de mim pelo extenso mar.
 Você persegue com perseverança ódios custosos por alto preço,
 Se, conquanto esteja livre de mim, não importa a você morrer. 50
 E já se afastarão os ventos, e, niveladas igualmente as ondas,
 Tritão com cavalos azuis percorrerá o mar.¹¹⁸
 Gostaria que você também fosse mutável com os ventos
 e, se você não vencer o carvalho em dureza, o será.
 Quê! Acaso você não sabe quão insano o mar pode ser? 55
 Você confia em águas testadas tantas vezes com tanto prejuízo?
 Ainda que solte as amarras com o mar o persuadindo,
 o vasto mar, contudo, encerra muitas tristezas.

¹¹⁷ Euro: um dos quatro ventos cardinais, seria o vento do leste, entre os romanos também conhecido como Vultorno. Na Antiguidade, também costumava se referir aos diferentes pontos da bússola (*Brill's Online*, verbete **Eurus**).

¹¹⁸ Tritão: Deus marinho, filho de Netuno (equivalente ao grego Poseidon) e Anfitrite. Tritão normalmente é descrito como tendo o corpo híbrido, sendo a parte superior semelhante à de um homem e a parte inferior na forma de um peixe. O nome Tritão é muitas vezes aplicado não a um, mas a toda uma série de seres, que fazem parte do cortejo de Netuno, e são normalmente representados a soprar em conchas que lhes servem de trompas (GRIMAL, 2000, verbete **Tritão**, p.456). Os cavalos azuis se referem aos hipocampus, criados por Netuno a partir da espuma do mar, são animais com caudas de peixe, e a parte frontal de cavalo, e servem como animais de tração das divindades marítimas.

Nec violasse fidem tentantibus aequora prodest:
 perfidiae poenas exigit ille locus, 60
 praecipue cum laesus Amor; quia mater Amorum
 nuda Cytheriacis edita fertur aquis.
 Perdita ne perdam timeo, noceamue nocenti;
 neu bibat aequoreas naufragas hostis aquas.
 Viue, precor; sic te melius quam funere perdam: 65
 tu potius leti causa ferare mei.
 Finge, age, te rapido (nullum sit in omine pondus!)
 turbine deprendi; quid tibi mentis erit?
 Protinus occurrent falsae periuria linguae,
 et Phrygia Dido fraude coacta mori. 70
 Coniugis ante oculos deceptae stabit imago
 tristis et effusis sanguinolenta comis.
 “Quidquid id est, totum merui, concedite”, dicas,
 quaeque cadent, in te fulmina missa putes.
 Da breue saeuitiae spatium pelagique tuaeque: 75
 grande morae pretium tuta futura uia est.
 Nec mihi tu curae, puero parcatur Iulo.
 Te satis est titulum mortis habere meae.
 Quid puer Ascanius, quid di meruere Penates?

Não é útil a quem enfrenta o mar ter violado uma promessa¹¹⁹:
aquele lugar exige um castigo para a perfídia. 60

Sobretudo quando se fere o Amor; porque a mãe dos Amores¹²⁰
nua das águas da Citera se diz ter nascido.¹²¹

Perdida, temo perder quem me prejudicou;
E temo que meu inimigo beba as águas náufragas do mar.

Viva, suplico; assim te perderei melhor que pela morte: 65
você, antes, seja considerado a causa de minha destruição.

Imagina, vamos (que não haja nenhum peso no meu presságio)
que está preso em violento turbilhão; o que você irá pensar?

Logo te ocorrerão os perjúrios da língua falsa,
e Dido forçada a morrer pela fraude frígia.¹²² 70

Ante seus olhos se erguerá a imagem triste e ensanguentada
da esposa enganada, com os cabelos em desalinho.

“Seja como for, mereci tudo, perdoai-me”, talvez você dirá
e quaisquer raios que caírem, julgará enviados contra você.

Dê algum tempo à crueldade do mar e à sua: 75
a grande recompensa da demora é um caminho futuro seguro.

Nem é com você que me preocupo, poupe-se o menino Iulo,¹²³
a você, basta que tenha a honra de ser a causa de minha morte.

Ascânio menino e os deuses Penates¹²⁴ mereceram isso?

¹¹⁹ *Fides*: na Roma Antiga, a deusa Fides é a personificação da Palavra Dada e costuma ser representada como uma mulher idosa, de cabelos brancos. A ideia por trás da *fides* é que o respeito da palavra dada é o fundamento de toda a ordem social e política (GRIMAL, 2000, verbete **Fides**, p.170).

¹²⁰ Aqui o autor se refere a Cupido (Amor, ver nota 115) e a Vênus (a mãe dos Amores, ver nota 114).

¹²¹ “Nua das águas da Citera se diz ter nascido”: Alude-se à genealogia hesiódica de Vênus. Na versão apresentada, ela seria filha de Urano, cujos órgãos sexuais, cortados por Crono, caíram no mar e geraram a deusa, a mulher-nascida-das-ondas. Logo que emergiu do mar, Vênus foi transportada para a ilha de Citera. Na genealogia homérica de Vênus, ela seria filha de Júpiter e Dione (GRIMAL, 2000, verbete **Afrodite**, p.10).

¹²² Referência à Frígia, reino localizado na região centro-oeste da antiga Ásia Menor, atual Turquia (TREVIZAM, 2011, p.45).

¹²³ Iulo: também conhecido como Ascânio (como aparecerá no v.79) é o filho de Eneias e de Creúsa. Pelo lado da mãe é neto de Príamo, e pelo lado do pai, é neto de Afrodite. Iulo, nome que remete a Ilo, um dos mais antigos reis de Tróia (daí Tróia também ser conhecida por Ílio), permitiu à família romana dos *Iulii* considerá-lo como seu antepassado e, portanto, descendente de Eneias e Afrodite (GRIMAL, 2000, verbete **Ascânio**, p.49).

¹²⁴ Penates: os deuses romanos da casa, da pátria e do juramento. Responsáveis pelo bem-estar e pela prosperidade; etimologicamente ligado a “*penus*”, o interior da casa; a desinência -ates expressa o sentido de ancestralidade ou de membro de uma comunidade. Assim, os Penates são aqueles espíritos que “estão dentro”, ou os “deuses do interior”. Aqui se refere aos deuses Penates levados de Tróia por Eneias, conforme retratado no canto II da *Eneida* (*Brill's Online*, verbete **Penates**).

Ignibus ereptos obruet unda deos?	80
Sed neque fers tecum; nec, quae mihi, perfide, iactas, presserunt humeros sacra paterque tuos.	
Omnia mentiris; nec enim tua fallere lingua incipit a nobis, primaque plector ego.	
Si quaeras ubi sit formosi mater Iuli, occidit, a duro sola relictā uiro!	85
Haec mihi narraras, non me mouere: merentem ure, minor culpa poena futura mea est:	
Nec mihi mens dubia est quin te tua numina damnent: per mare, per terras septima iactat hiems.	90
Fluctibus eiectum tuta statione recepi, uixque bene audito nomine, regna dedi.	
His tamen officiis utinam contenta fuisset, et mihi concubitus fama sepulta foret!	
Illa dies nocuit, qua nos decliue sub antrum caeruleus subitis compulit imber aquis.	95
Audieram uocem; Nymphas ululasse putauī: Eumenides fati signa dedere meis.	
Exige, laese pudor, poenas, violata Sichaeo, ad quem, me miseram! plena pudoris eo.	100
Est mihi marmorea sacratus in aede Sichaeus; adpositae frondes uelleraque alba tegunt.	
Hinc ego me sensi noto quater ore citari; ipse sono tenui dixit "Elissa, ueni".	
Nulla mora est: uenio, uenio tibi debita coniunx,	105

As ondas afogarão os deuses resgatados das chamas? 80

Mas nem os carrega consigo; nem, como para mim se gaba, pérfido,
 pesaram sobre seus ombros os objetos sacros e o pai.
 Você mente sobre tudo; e seguramente a sua língua não começou
 por mim a enganar, e nem sou a primeira a sofrer.

Se você perguntasse onde está a mãe do formoso Iulo, 85
 morreu, abandonada sozinha pelo insensível esposo.¹²⁵
 Isso você me narrara, mas não me comoveu: eu que mereço,
 queimo, menor que a culpa é o castigo futuro:
 nem há dúvida em minha mente de que os seus deuses te condenem:
 por mar e por terra o sétimo inverno o lança. 90

Rejeitado pelas ondas, o recebi em uma segura morada
 e nem bem tendo ouvido seu nome, reinos lhe dei.
 Entretanto, quem dera eu tivesse me contentado com esses gestos
 e para mim sepultada ficasse a fama do conúbio.

Foi funesto aquele dia em que sob uma gruta inclinada, 95
 com súbitas águas, nos reuniu a chuva azul.
 Eu tinha ouvido uma voz; Ninfas¹²⁶ chamavam, pensei;
 as Eunêmides¹²⁷ deram os sinais do meu destino.
 Cobra, ó pudor ofendido, meus delitos, e o traído Siqueu¹²⁸
 para quem, pobre de mim!, cheia de vergonha vou. 100

Tenho Siqueu imortalizado em um templo de mármore,
 Cobrem-lhe a frente folhagens e faixas de cor branca.
 De onde eu ouvi ser chamada quatro vezes por uma voz conhecida;
 o próprio, com suave tom, disse: “Elisa, venha”.
 Não há demora alguma: vou, vou, a esposa devotada a você, 105

¹²⁵ O verso se refere a Creúsa, filha de Príamo e de Hécuba, primeira mulher de Eneias e mãe de Ascânio (GRIMAL, 2000, verbete **Creúsa**, p.102). Na *Eneida*, Creúsa se perde de Eneias enquanto escapava com ele do incêndio de Tróia (ver *Eneida*, II, vv.738-40).

¹²⁶ As ninfas são divindades femininas menores da mitologia grega. Diferente das deusas maiores, as ninfas são normalmente consideradas personificações da natureza, geralmente ligadas a um local específico: rios, lagos, florestas, montanhas e bosques (TREVIZAM, 2011, p.46).

¹²⁷ Eumênides: (ou erínias) conhecidas pelos romanos principalmente por Fúrias, são a personificação da vingança e castigam principalmente as faltas cometidas contra a família. Nasceram das gotas de sangue de Urano, que impregnaram a Terra, quando o deus foi mutilado. São geralmente três: Alecto, Tisífone e Megera (GRIMAL, 2000, verbete **Erínias**, p.146).

¹²⁸ Siqueu: rei de Tiro e sacerdote de Hércules, era tio e também marido da rainha Dido. Foi assassinado pelo irmão da esposa, Pigmalião, que desejava seu poder e suas riquezas (GRIMAL, 2000, verbete **Siqueu**, p.420).

sed tamen admissi tarda pudore mei.
 Da ueniam culpae; decepit idoneus auctor:
 inuidiam noxae detrahit ille meae.
 Diva parens, seniorque pater, pia sarcina nati,
 spem mihi mansuri rite dedere tori. 110
 Si fuit errandum, causas habet error honestas:
 adde fidem, nulla parte pigendus erit.
 Durat in extremum, uitaeque nouissima nostrae
 prosequitur fati, qui fuit ante, tenor.
 Occidit internas coniux mactatus ad aras, 115
 et sceleris tanti praemia frater habet.
 Exul agor, cineresque uiri patriamque relinquo
 et feror in duras, hoste sequente, uias.
 Applicor ignotis, fratrique elapsa fretoque,
 quod tibi donauit, perfide, litus emo. 120
 Urbem constitui lateque patentia fixi
 moenia, finitimis inuidiosa locis.
 Bella tument: bellis peregrina et femina tentor,
 uixque rudis portas urbis et arma paro.
 Mille procis placui, qui me coiere querentes 125
 nescio quem thalamis praeposuisse suis.
 Quid dubitas uinctam Gaetulo tradere Iarbae?

mas atrasada pela vergonha do meu ato.
 Perdoe minha culpa; um hábil oportunista¹²⁹ me enganou:
 ele tira o que há de odioso de meu delito.
 A deusa mãe¹³⁰ e o idoso pai¹³¹, o pio fardo do filho,
 deram-me esperança de um laço permanente segundo os ritos. 110
 Se me induziu ao erro, o erro tem causas honestas:
 acrescente o juramento, não haverá lugar para arrependimento.
 Dura até o fim e acompanha de nossa vida os últimos
 momentos do fluxo do destino, que é o mesmo de antes.
 Morreu o marido imolado ante os altares domésticos, 115
 e meu irmão recebe os despojos de tamanho crime¹³².
 Lanço-me ao exílio, e as cinzas do marido e a Pátria abandono,
 sou levada, perseguida pelo inimigo, a duras vias.
 Aproximo-me de estranhos, e, tendo escapado do irmão e do mar,
 Compro o litoral que eu te dei, pérfido!¹³³ 120
 Construí uma cidade e afixei muralhas de grande
 extensão, motivo de inveja às regiões vizinhas.
 Ameaçam-me guerras: estrangeira e mulher sou acossada por elas,
 e, com dificuldade, as novas portas da cidade e armas preparo.
 Caí nas graças de mil pretendentes, que se reuniram contra mim, reclamando 125
 que preferi a seus tálamos um desconhecido.
 Por que hesita em me entregar, vencida, ao gétulo Iarbas?¹³⁴

¹²⁹ A saída de traduzir *auctor* como “oportunista” neste contexto é de Maria Glória Novak (em *Poesia Lírica Latina*, 2003).

¹³⁰ Deusa mãe: Vênus.

¹³¹ Idoso pai: Anquises.

¹³² Pigmalião, irmão de Dido, mandou matar Siqueu desejando se apossar de suas riquezas. Ao descobrir a morte do marido, Dido decide fugir. Em segredo, carregou barcos com os tesouros de Siqueu e fugiu acompanhada por nobres tírios descontentes. Foi perseguida no mar pelo irmão (v.119), mas conseguiu escapar e fundar Cartago (v.121) (GRIMAL, 2000, verbete **Dido**, p.119).

¹³³ Dido, de fato, adquiriu a terra em que construiu Cartago de uma forma única: os nativos permitiram a Dido, que lhes pedia terras para se estabelecer, que tomasse “tanta quanta pudesse conter-se em uma pele de boi”. Dido cortou uma pele de boi em tiras muito finas e obteve assim um vasto território. Os nativos, obrigados a cumprir a promessa feita, concederam-lhe a terra onde Dido então fundou Cartago (GRIMAL, 2000, verbete **Dido**, p.119).

¹³⁴ Iarbas é, na mitologia romana, rei dos gétulos, população nômade que vivia perto de Cartago. Virgílio o apresenta como filho de Júpiter Amon e de uma ninfa. Ele teria, junto com outros chefes africanos, pedido Dido em casamento, mas a rainha recusou a todos. Iarbas teria ameaçado Dido com a guerra, caso ela se recusasse a desposá-lo. No canto IV da *Eneida* (vv.214-5), o rei dos gétulos compara Eneias ao troiano Páris, como se Dido fosse sua mulher que Eneias teria raptado, como Páris fez com Helena, esposa de Menelau. Nos *Fastos* de Ovídio, Iarbas ataca Cartago após a morte de Dido e se apodera da cidade (*Brill's Online*, verbete **Hiarbas**).

Praebuerim sceleri brachia nostra tuo.
 Est etiam frater, cuius manus impia poscit
 respergi nostro, sparsa cruore uiri. 130
 Pone deos, et quae tangendo sacra profanas:
 non bene coelestis impia dextra colit
 Si tu cultor eras elapsis igne futurus,
 poenitet elapsos ignibus esse deos.
 Forsitan et grauidam Dido, scelerate, relinquis, 135
 parsque tui lateat corpore clausa meo.
 Accedet fati matris miserabilis infans,
 et nondum nato funeris auctor eris.
 Cumque parente sua frater morietur Iuli,
 poenaeque connexos auferet una duos. 140
 Sed iubet ire deus! Vellem, uetuisset adire;
 Punica nec Teucris pressa fuisset humus.
 Hoc duce nempe deo, uentis agitaris iniquis,
 et teris in rapido tempora longa freto.
 Pergama uix tanto tibi erant repetenda labore, 145
 Hectore si vivo quanta fuere, forent.
 Non patrium Simoenta petis, sed Tybridas undas.
 Nempe, ut peruenias quo cupis, hospes eris;
 utque latet refugitque tuas obtrusa carinas,
 uix tibi continget terra petita seni. 150
 Hos populos potius in dotem, ambage remota,
 accipe, et aduectas Pygmalionis opes.

Eu ofereceria meus braços a seus crimes.
 Há ainda meu irmão, cuja mão ímpia, coberta com o sangue
 de meu esposo, procura manchar-se com o meu. 130
 Afaste os deuses, e os objetos sacros que, ao tocar, profana:
 uma destra ímpia não respeita os deuses como convém.
 Se, escapados do fogo, você se tornaria seu adorador,
 arrependem-se os deuses de terem escapado às chamas.
 E talvez, criminoso, abandone Dido grávida, 135
 e parte de você se esconda encerrada em meu corpo.
 Juntar-se-á ao destino da mãe a criança infeliz
 e você será o autor do funeral de um ser ainda não nascido.
 E, com a sua mãe, morrerá o irmão de Iulo,
 e um único castigo levará os dois juntos. 140
 Mas um deus ordena que vá! Quisera eu que o tivesse impedido de vir,
 e que a terra púnica¹³⁵ não tivesse sido pisada pelos teucros.¹³⁶
 Certamente, sendo este deus o condutor, você é perseguido por ventos desfavoráveis
 e gasta tanto tempo no mar impetuoso.
 Pérgamo¹³⁷ deveria ser a custo de grande esforço recuperada por ti, 145
 se ainda fosse, tal como quando Heitor¹³⁸ vivia, tão grande quanto era.
 Você não busca a pátria simoente,¹³⁹ mas as ondas do Tibre,¹⁴⁰
 certamente, embora você chegue onde deseja, será estrangeiro;
 Como se esconde e evita, imposta, suas naus,
 Apenas na velhice será alcançada por você a terra pretendida. 150
 Aceite antes, removidos os rodeios, estes povos como dote
 e as riquezas de Pigmalião¹⁴¹ trazidas.

¹³⁵ Púnica: relativo à Cartago. Daí nomear como Guerras Púnicas o conflito travado entre os romanos e os cartagineses.

¹³⁶ Teucros: equivalente a troianos, uma vez que Teucro era o nome do antepassado da família real de Tróia (GRIMAL, 2000, verbete **Teucro**, p.445).

¹³⁷ Pérgamo: foi uma antiga cidade grega rica e poderosa. Localiza-se na região noroeste da atual Turquia (TREVIZAM, 2011, p.48); também é o nome da cidadela de Troia (GRIMAL, 2000, verbete **Pérgamo**, p.367).

¹³⁸ Heitor: filho de Príamo e Hécuba, irmão de Paris e Cassandra, marido de Andrômaca. Liderou os troianos na guerra contra os gregos, sendo um dos maiores guerreiros da Guerra de Tróia (*Brill's Online*, verbete **Hector**).

¹³⁹ Simoente: rio de Tróia (TREVIZAM, 2011, p.48).

¹⁴⁰ Tibre: rio que corta a cidade de Roma (id., p.48).

¹⁴¹ Ver nota 132.

Ilion in Tyriam transfer felicius urbem:
 sisque loco regis sceptraque sacra tene.
 Si tibi mens avida est belli, si quaerit Iulus 155
 unde suo partus Marte triumphus eat,
 quem superet, ne quid desit, praebebimus hostem:
 hic pacis leges, hic locus arma capit.
 Tu modo, per matrem, fraternaue tela, sagittas,
 perque fugae comites, Dardana sacra, deos 160
 (sic superent, quoscumque tua de gente reportas,
 Mars ferus et damnis sit modus ille tuis,
 Ascaniusque suos feliciter impleat annos,
 et senis Anchisae molliter ossa cubent!)
 Parce, precor, domui, quae se tibi tradit habendam. 165
 Quod crimen dicis, praeter amasse, meum?
 Non ego sum Phthias magnisque oriunda Mycenis;
 nec steterunt in te uirque paterque meus.
 Si pudet uxoris, non nupta, sed hospita dicar;
 dum tua sit Dido, quidlibet esse feret. 170
 Nota mihi freta sunt Afrum plangentia litus:
 temporibus certis dantque negantque uiam:
 Cum dabit aura uiam, praebebis carbasa uentis.
 Nunc leuis eiectam continet alga ratem.
 Tempus ut obseruem, manda mihi, serius ibis, 175
 nec te, si cupies ipse, manere sinam.
 Et socii requiem poscunt, laniataque classis
 postulat exiguas semirefecta moras.

Mais feliz, transfere Ílio para a cidade Tíria,¹⁴²
 ocupe o local do rei e segure o cetro sagrado.

Se você tem a mente ávida por guerra, se Iulo busca 155
 de onde pode vir o triunfo nascido de seu Marte,
 um inimigo a ser vencido, para que nada falte, o oferecemos:
 este local comporta as leis da paz e as armas.

Você, apenas, pela mãe e pelas armas de seu irmão, as flechas,
 e pelos companheiros de fuga, pelos sacros objetos dardânios, pelos deuses 160
 (assim sobrevivam todos de sua gente que você trouxe,
 seja aquele cruel Marte o fim do seu dano
 e Ascânio complete feliz os seus anos,
 e os ossos do velho Anquises suavemente repousem!)

poupe, suplico, a casa que se entrega a sua posse. 165
 Que crime você diz que cometi além de o ter amado?
 Eu não sou de Ftia,¹⁴³ nem oriunda da grande Micenas¹⁴⁴,
 não se impuseram contra você meu marido e meu pai¹⁴⁵.

Se você tem vergonha da esposa, serei chamada não de mulher, mas de anfitriã:
 Desde que Dido seja sua, suportará ser qualquer coisa. 170
 Conheço os mares que se quebram no litoral africano:
 em certos momentos dão, em certos, negam o caminho.

Quando a brisa der passagem, você estenderá as velas ao vento.
 Agora a delicada alga retém o navio rejeitado.

Confie a mim a observação do tempo, você irá mais tarde, 175
 nem se você mesmo desejar, te deixarei ficar.

E os companheiros pedem descanso e, despedaçada, a frota
 semirrestaurada exige uma pequena demora.

¹⁴² Ílio: outro nome para Tróia (ver nota 121 da tradução); Tíria: se refere a Tiro, capital do império fenício, localizada no atual Líbano, na costa do mar Mediterrâneo (TREVIZAM, 2011, p.48).

¹⁴³ Ftia: antiga cidade da Tessalia, na Grécia setentrional. Foi fundada por Éaco, avô de Aquiles. É a pátria dos Mirmídonas, que participaram da Guerra de Tróia sob o comando de Aquiles (SARAIWA, 2006, verbete **Phthia**, p.896 e GRIMAL, 2000, verbete **Éaco**, p.125).

¹⁴⁴ Micenas: cidade da Argólia, fundada por Perseu e residência de Agamemnon e Menelau (GRIMAL, 2000, verbetes **Agamemnon**, p.11 e **Menelau**, p.303).

¹⁴⁵ Dido, citando no verso acima Ftia, cidade onde residia de Aquiles, e Micenas, cidade onde residia Agamemnon e Menelau, faz referência à guerra de Tróia. “Não se impuseram contra você meu marido e meu pai” reforça essa ideia, ao ecoar a situação de Helena, que foge de seu marido, Menelau, com Páris, e acaba causando a guerra de Troia, em que Menelau, Agamemnon e Aquiles vão tentar resgatá-la.

Pro meritis, et si qua tibi praebimus ultra,
 pro spe coniugii tempora parua peto: 180
 dum freta mitescant et amor, dum tempore et usu
 fortiter edisco tristia posse pati.
 Si minus, est animus nobis effundere uitam;
 In me crudelis non potes esse diu...
 Adspicias utinam quae sit scribentis imago! 185
 Scribimus, et gremio Troicus ensis adest;
 perque genas lacrimae strictum labuntur in ensem,
 qui iam pro lacrimis sanguine tinctus erit.
 Quam bene conueniunt fato tua munera nostro!
 Instruis impensa nostra sepulcra breui. 190
 Nec mea nunc primo feriuntur pectora telo:
 ille locus saeui uulnus Amoris habet.
 Anna soror, soror Anna, meae male conscia culpa,
 iam dabis in cineres ultima dona meos.
 Nec consumpta rogis inscribar: “Elissa Sychaei!” 195
 Hoc tamen in tumuli marmore carmen erit:
 “Praebuit Aeneas et causam mortis et ensem;
 ipsa sua Dido concidit usa manu”.

Pela ajuda que dei, e, se algo além disso tenho a lhe oferecer,
pela esperança do matrimônio, peço a você um pouco mais de tempo, 180
até que o mar e o amor se acalmem, até que com o tempo e o hábito
eu aprenda corajosamente suportar a tristeza.
Se não, é meu desejo abandonar a vida.
Você não pode ser cruel comigo por muito mais tempo...
Ah se você pudesse ver a imagem de quem te escreve! 185
Escrevo e junto a meu colo está a espada troiana;
e, pelas faces, lágrimas deslizam pela espada desembainhada,
que logo estará ensopada, ao invés de lágrimas, em sangue.
Quão bem convém os seus presentes ao meu destino!
Você constrói meu sepulcro com pequeno custo. 190
E meu peito não é ferido agora pela primeira seta:
aquele lugar já tem a ferida do cruel Amor.
Ana¹⁴⁶ irmã, irmã Ana, triste confidente de minha culpa,
logo você dará as últimas oferendas às minhas cinzas.
E, consumida pela pira, não receberei a inscrição: “Elissa de Siqueu” 195
Mas haverá no mármore do túmulo estes versos:
“Forneceu Eneias a causa da morte e a espada;
Dido tombou usando a sua própria mão”.

¹⁴⁶ Ana (Ana Perena): segundo a tradição iniciada pela *Eneida*, Ana foi irmã e confidente de Dido. Após o suicídio de Dido, Cartago foi invadida pelos povos da região sob o comando de Iarbas. Ana foge e, depois de muito peregrinar, chega às costas do Lácio, onde estava Eneias, que a acolhe, entretanto Lavínia, a esposa de Eneias, não vê com bons olhos essa testemunha do passado do marido. Um sonho previne Ana de que Lavínia pode lhe fazer mal e acaba fugindo durante a noite. Ao ser procurada pelos companheiros de Eneias, surge da água, como uma ninfa das águas, cujo nome agora passaria a ser Perena (GRIMAL, 2000, verbete **Ana Perena**, p.24).

BIBLIOGRAFIA

Edições, comentários e traduções das *Heroidas* e da *Eneida*

OVID. **Commentary on the *Heroides* of Ovid**. Perseus Digital Library, 1813. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/>>. Acesso em: 12 de Março de 2021.

OVIDIO. **Amores; Medicamina faciei femineae; Ars amatoria; Remedia amoris**. Coautoria de E. J Kenney. New York, NY: Oxford University Press, 1994.

OVIDIO. **Les *Heroides***. (E. Ripert, Coaut. de). Paris: Garnier, 1932.

OVIDIO. ***Heroidas***. Coautoria de Francisca Moya del Bano. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.

OVIDIO. ***Heroidas***. Trad. V. Cristóbal, Madrid: Alianza Editorial, 1994.

OVIDIO. ***Heroidas***. Trad. de G. Rosati, Milão: BUR, 1998.

OVIDIO. ***Heroides***. Tradução de Harold Isbell. Londres; New York, NY: Penguin: Viking Penguin, 1990.

OVIDIO. ***Heroides***. Coautoria de Henri Bornecque, Marcel Prevost. Paris: Les Belles Lettres, 1999.

PINHEIRO, C.S. **O percurso de Dido, rainha de Cartago, na literatura latina**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. Acesso em:12-Mar-2021, pp. 77-82, 2010.

NOVAK, M. G.; NERI, M. L. (orgs.). **Poesia Lírica Latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TREVIZAM, M. **Recortes das Cartas das Heroínas, de Ovídio**. Belo Horizonte, MG: FALE/UFGM, 2011.

VIRGILIO. ***Eneida***. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização de João Angelo Oliva Neto. 2. ed. bilíngue São Paulo, SP: Editora 34, 2016.

VIRGILIO. ***Eneida brasileira ou Tradução poética da epopéia de Públio Virgílio Maro***. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Organização de Paulo Sérgio de Vasconcellos. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

Textos de referência

A LATIN dictionary: founded on Andrews' edition of Freund's Latin dictionary. Coautoria de Charlton T Lewis, Charles Short. Oxford: Clarendon, 1879.

ALBRECHT, Michael von. **A history of Roman literature**: from Livius Andronicus to Boethius: with special regard to its influence on world literature. Coautoria de Gareth L Schmeling. New York, NY: E. J. Brill, 1997.

BRILL'S ONLINE. Disponível em: <<https://www.brillonline.com/>>. Acesso em: 26 de junho de 2020.

CONTE, G. B. **Latin Literature: A History**. Translated by Joseph B. Solodow. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994.

CORTE, F. (della). Enciclopedia Virgiliana. Roma: Enciclopedia Italiana, 1987.

FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. 6. ed. Rio de Janeiro, RJ: Ministério da Educação, Fundação de Assistência ao Estudante, 1982.

GRIMAL, Pierre. **Dicionario da mitologia grega e romana**. Coautoria de Victor Jabouille. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2000.

OXFORD latin dictionary. Coautoria de P. G. W. Glare. London: Oxford University Press, 1968.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português**: etimológico, prosódico histórico, geográfico, mitológico, biografico, etc. 12. ed. Rio de Janeiro, RJ: Garnier, 2006.

Demais referências

ARCELLASCHI, André, “Virgile «dramaturge», Énée et Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe, MARTIN, R. ed., Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 33-43, 1990.

BARNES, W. R. Virgil: the literary impact. In: **A Companion to the Study of Virgil** (org. Horsfall, N.). Leiden; New York, NY: E. J. Brill, pp. 257–92, 1995.

BEARD, M. **SPQR - Uma História da Roma Antiga**. São Paulo, SP: Editora Planeta do Brasil Ltda, SP, 2019.

BEM, L. A. de. **O amor e a guerra no livro I d'Os Amores de Ovídio**. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.

BEM, L. A. de. **Metapoesia e confluência genérica nos Amores de Ovídio**. Tese (Doutorado em Lingüística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.

CAIRNS, Francis. **Virgil's augustan epic**. Cambridge [Inglaterra]: Cambridge University Press, c1989.

CARDOSO, Z. de A. **A literatura latina**. 3. ed. rev. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2011.

CHAUSSERIE-LAPRÉE, J. P. **L'expression narrative chez les historiens latins: histoire d'un style**. Paris: Boccard, 1969.

CONTE, G. B. **The rhetoric of imitation: genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets**. Coaut. Charles Segal. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996.

CUNNINGHAM, M. P. The Novelty of Ovid's *Heroides*. **Classical Philology** , Apr., 1949, Vol. 44, No. 2 (Apr., 1949), pp. 100-106, 1949.

DUQUE, G. H. **Do Pé à Letra: os Amores de Ovídio em tradução poética**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, Brasil, 2015..

FARRELL, J. Ovid's Generic Transformations. In: **A companion to Ovid** (org. Knox, P.). Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.

FOWLER, D. On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies. In:_____. **Romas Constructions: Readings in Postmodern Latin**. Oxford; New York, NY: Oxford University Press, 2000, p. 115-135.

FULKERSON, Laurel. **The Ovidian heroine as author: reading, writing, and community in the Heroides**. Cambridge [Inglaterra]; New York, NY: Cambridge University Press, 2005.

FULKERSON, L. The *Heroides*: Female Elegy?. In: **A companion to Ovid** (org. Knox, P.). Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.

HARRISON, F. Ovid and genre: evolutions of an elegist. In: **The Cambridge companion to Ovid**. (P. R. Hardie, Coaut. de). Cambridge [Inglaterra]: Cambridge University Press, 2002.

HEISE, P. F. Das origens do gênero elegíaco à ruptura de Ovídio nas *Heroides*. **Phaos**. Rev. est. class., Campinas, SP, v.20, p. 1-20, 2020.

JACOBSON, H. **Ovid's *Heroides***. Princeton: Princeton University Press, 2015.

KEITH, A. The Domina in Roman Elegy. In: **A Companion to Roman Love Elegy**. (B. K. Gold, ed.). Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012.

KNOX, P. The *Heroides*: Elegiac Voices. In: **Brill's Companion to Ovid**. (B.W. Boyd, ed.). Leiden: Brill, 2002.

LEACH, E. W. Georgic imagery in the *Ars Amatoria*. **TAPA**, v.95, p. 142–54, 1964.

LINDHEIM, S. H. **Mail and female: epistolary narrative and desire in Ovid's *Heroides***. Madison: The University of Wisconsin Press, 2003.

LOPES, L. de S. ***Medeia amans: elementos elegíacos na Heroide XII de Ovídio***. Monografia (Licenciatura Letras-Português) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.

MARTINS, P.; RODRIGUES, M. M. A Elegia no Canto IV da *Eneida*. **Codex – Revista de Estudos Clássicos**, ISSN 2176-1779, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 2, jul.-dez., pp. 91-108, 2017.

PARATORE, Ettore. **História da literatura latina**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

PARKS, E. P. **The Roman rhetorical schools as a preparation for the courts under the early empire**. The Johns Hopkins University Studies in Historical and Political Science," Ser. LXIII, No. 2, 1945.

PASQUALI, G. “Arte allusiva”, in: **Pagine stravaganti**. Firenze: Sansoni, 1968, v. II.

PEREIRA, M. H. da R. **Estudos de história da cultura clássica** (5 ed., vol.2). Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

POLASTRI, B. E. **As *Dirae* da *Appendix Vergiliana*: estudo, tradução e notas**. Monografia (Licenciatura Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

PRATA, P. **O caráter alusivo dos Tristes de Ovídio: uma leitura intertextual do livro I**. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

PRATA, P. **O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos**. Tese (Doutorado em Lingüística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.

PROPÉRCIO. **Sexti Properti elegia**: Elegias de Sexto Propércio. Organização de Guilherme Gontijo Flores. Ed. bilíngue Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2014.

RODRIGUES, N. V. **Dido e a viagem náutica na *Eneida* e na epístola 7 das *Heroides***. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2015.

STAHL, H.-P. **Propertius: "Love and War"**: Individual and State Under Augustus. Berkeley and Los Angeles, 1985.

SHARROCK, A. R. Ovid. In: **A companion to Roman love elegy** (B. K. Gold, ed.). Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2012.

VASCONCELLOS, P. S. de. **Efeitos intertextuais na “*Eneida*” de Virgílio**. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2001.

VASCONCELLOS, P. S. de. **Reflexões sobre a noção de “arte alusiva” e de intertextualidade no estudo da poesia latina**. *Classica (Brasil)* 20.2, pp. 239-260, 2007.

TARRANT, R. J. Aspects of Virgil's reception in antiquity. In: **The Cambridge companion to Virgil**. (C. Martindale, Coaut. de). Cambridge [Inglaterra]: Cambridge University Press, 1997.

TEIXEIRA, C. A. A. Épica e tragédia no episódio da Dido virgiliana. *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, vol.8, pp. 41-57, 2006.

TEIXEIRA, C. A. A. Dido em Virgílio e Ovídio: figurações do poder no feminino. In: **Sociedade, poder e cultura no tempo de Ovídio**. (org. Pimental, M. C. e Rodrigues, N. S.)

Coimbra, 2010.

THOMAS, R. F. Ovid's Reception of Virgil. In: **A Companion to Ovid**. (org. Knox, P.). Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.

TREVIZAM, M. **A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da Ars amatoria de Ovídio**. Dissertação (Mestrado em Lingüística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.

TREVIZAM, M. Militia Amoris em Amores I.9 e na Ars Amatoria II 233-248 ovidiana: identidade ou paralelismo? **Letras Clássicas**, n.10, pp. 139-156, 2006.

WILLIAMS, R. D. Dido's replay to Aeneas (Aen. 4. 362-387), In: **Vergiliana - Recherches sur Virgile**, Leiden, Brill, pp. 422-428, 1971.