

Patricia Prata

**O caráter alusivo dos *Tristes* de Ovídio: uma leitura intertextual do
livro I**

Instituto de Estudos da Linguagem
Unicamp
2002

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Patricia Prata

O caráter alusivo dos *Tristes* de Ovídio: uma leitura intertextual do livro I

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

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos

Instituto de Estudos da Linguagem
Unicamp
2002

UNIDADE Bp
Nº CHAMADA T/UNICAMP
P887c
V _____ EX _____
TOMBO BC/ 49564
PROC 16-837/00
C _____ DX _____
PREÇO R\$ 11,00
DATA 13/06/02
Nº CPD _____

CM00168763-6

BIB ID 246418

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Prata, Patricia

P887c O caráter alusivo dos *Tristes* de Ovídio: uma leitura intertextual do livro *I*
Patricia Prata. - - Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Paulo Sérgio de Vasconcellos

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

1. Ovídio – Tristes I. 2. Virgílio - Eneida. 3. Intertextualidade. I. Vasconcellos,
Paulo Sérgio de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.

Dissertação aprovada pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos - orientador

Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes

Prof^a. Dr^a. Angélica Chiappetta

Prof. Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira (suplente)

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Patricia Nafa

e aprovada pela Comissão Julgadora em
10/05/2002.



A minha caríssima e saudosíssima Arcangela
in memoria

Agradecimentos

Gostaria, primeiramente, de agradecer a minha amada mãe pela confiança depositada em mim desde sempre. Também agradeço por ter tido coragem de enfrentar tudo para que eu tivesse uma boa educação. Ainda em primeiro lugar, quero agradecer a confiança, a amizade, a orientação acadêmica, enfim, tudo de mais virtuoso, e não é pouco, que meu orientador Paulo possui. Sua paciência, cobrança e, principalmente, o cuidado e a presteza na correção e orientação do trabalho foram um dos principais ingredientes para que esta dissertação tomasse corpo.

Agradeço, também, a meu pai por suprir minhas necessidades financeiras ao longo deste trabalho, bem como seu apoio afetivo.

Também não posso me esquecer das muitas pessoas que fazem parte da minha vida e que muito me ajudaram:

Ao Tico, meu eterno namorado;

A meu irmão, pelo mau humor que me arrebatava ao computador;

À Jô, pela eterna amizade;

À Cris e ao Genésio, pela paciência com a formatação e a feitura do mapa;

À Natália, pelos seus chás e sorriso;

Ao Bitô, pela constante companhia;

Às minhas afilhadas, simplesmente por existirem;

À Marcinha, pela iluminação;

Ao Barão, pelas visitas ao amanhecer;

Enfim a todas as pessoas que de alguma forma deram uma dica, um apoio, um gesto de amizade.

Sumário

Resumo	xi
Prefácio	xiii
Capítulo I - O jogo alusivo	17
1.1 Plágio vs. <i>Imitatio</i>	19
1.2 <i>Imitatio</i> e intertextualidade: o caráter da arte alusiva	31
1.2.1 Marcadores alusivos	36
Capítulo II - <i>Tristes</i> I e <i>Eneida</i> : uma relação alusiva	43
Apresentação	45
2.1 Análise intertextual das elegias 2, 3 e 4	49
Capítulo III - Tradução dos <i>Tristes</i> I	83
Conclusão - A construção poética dos <i>Tristes</i> I sob o ponto de vista da arte alusiva	123
Referências Bibliográficas	131
Apêndice I – Mapa	
Apêndice II - Tradução da <i>Eneida</i> II	
Apêndice III - Comentário sobre as demais elegias do livro I	

Resumo

Esta dissertação consiste em um estudo sobre o caráter intertextual do livro I dos *Tristes* de Ovídio e em sua tradução. Ao longo da exposição, discute-se, primeiramente, o que venha a ser intertextualidade e arte alusiva no âmbito dos estudos clássicos. Depois disso, exemplificam-se os procedimentos da arte intertextual, demonstrando o jogo alusivo que se estabelece entre as elegias 2, 3 e 4 dos *Tristes* de Ovídio e os cantos I, II e III da *Eneida* de Virgílio. Assim, esta dissertação encontra-se dividida em dois blocos: um primeiro, que procura discutir as implicações teóricas do tema da intertextualidade, e um segundo, que visa demonstrar a estratégia alusiva dos *Tristes* I.

A tradução, por sua vez, propõe-se a servir de apoio a essa leitura intertextual, bem como intenta divulgar, em língua portuguesa, uma obra que se encontra esquecida no Brasil, ao passo que em outros países toda a obra de Ovídio vem sendo alvo de inúmeros estudos que promovem uma reavaliação crítica de sua poesia.

Abstract

This dissertation consists of a study about the intertextual character of the book I of the Ovid's *Tristia* and into its translation. At long the exposition, one discusses what intertextuality and allusive art is in the classical studies. After that, one exemplifies the proceedings of the intertextual art, demonstrating the allusive play to be established among the elegies 2, 3 and 4 from the Ovid's *Tristia*, and the chants I, II, and III from the Virgil's *Aeneid*. Thus, this dissertation is divided in two blocks: the first one intends to discuss the theoretical implications on the intertextuality theme, and the second one aims to demonstrate the allusive strategy in the *Tristia* I.

The translation, in its turn, proposes to serve as a support to this intertextual reading, as well to divulge, in Portuguese idiom, a forgotten work in Brazil, whereas in other countries, all Ovid's work has been object of a great deal of studies that promote a critical re-evaluation of his poetry.

Prefácio

Ao longo desta dissertação, deseja-se demonstrar o caráter intertextual do livro I dos *Tristes* de Ovídio, através de análises de versos e episódios das elegias. Para tanto, no primeiro capítulo, são discutidas as questões teóricas relativas ao tema da arte alusiva, como a diferenciação entre plágio e *imitatio* - processo assim designado pelos romanos por consistir em retomadas de outros textos das formas mais variadas - bem como as semelhanças e diferenças que esse procedimento apresenta em relação à noção de intertextualidade. No segundo, apresenta-se a análise intertextual propriamente dita do livro I, através da qual se busca explicitar os efeitos de sentido obtidos pelo diálogo que se estabelece entre as elegias 2, 3 e 4 do livro I dos *Tristes* e os cantos I, II e III da *Eneida*. As demais elegias que compõem o livro I, por sua vez, foram apenas brevemente comentadas em anexo (ver apêndice III). Contudo, algumas das observações feitas a elas foram utilizadas na conclusão do trabalho. No terceiro capítulo, consta a tradução do livro I, seguida de notas (sobre o caráter da tradução e notas, ver abaixo). Por fim, na conclusão, através da recapitulação dos pontos mais importantes da análise, propor-se-á uma nova leitura para os *Tristes* I, a qual leva em conta sua estrutura alusiva e não apenas seu caráter autobiográfico.

Vale a pena ressaltar também que quase todas as citações de textos gregos e latinos foram traduzidas, salvo exceção de alguns exemplos apresentados no item 1.2.1 "Marcadores alusivos". Quando os excertos não foram por mim mesma vertidos, utilizaram-se traduções de outros autores portugueses. Com relação aos trechos da *Eneida*, menos os do canto II, que foi inteiramente traduzido por mim (ver apêndice II), privilegiaram-se os versos de Odorico Mendes, porque considero sua tradução a mais bela e ousada de todos os tempos no Brasil, embora seja considerada difícil pelo leitor moderno. Como a edição do texto odoricano utilizada é de 1858, realizaram-se modernizações ortográficas. As citações feitas de línguas modernas só foram traduzidas quando se desejou enfatizar o conteúdo dos excertos.

As referências bibliográficas foram separadas de acordo com a afinidade de assuntos, agrupando-se as que apresentam discussões teóricas relativas à *imitatio* e intertextualidade e as que examinam especificamente os *Tristes* e outras obras de Ovídio. Os textos latinos e suas respectivas traduções foram separados em edições dos *Tristes*, da *Eneida* e de outros.

Tradução

A tradução do livro I, realizada a partir da edição de Jacques André (Les Belles Lettres, 1987), propõe-se servir de apoio à leitura da análise dos *Tristes* I, como também intenta divulgar, em língua portuguesa, um livro que se encontra esquecido no Brasil. São escassas as traduções dessa obra para a língua portuguesa - no Brasil, conheço apenas duas, a de Augusto Velloso, cuja segunda edição é de 1952¹, e a de Paulo Paes, de 1997².

Para se realizar tal intento, arriscou-se uma tradução em versos que é, ao mesmo tempo, fiel ao sentido do texto latino, mas não meramente “literal”³. Propõe-se, então, uma tradução que acompanha de perto os versos latinos, mas que não intenta manter sistematicamente a ordem das palavras do original nem dispô-las sintaticamente em ordem direta. Ainda que não pretenda ser poética, pois não busca reproduzir o aspecto formal do fazer poético - como, por exemplo, a métrica rígida do texto latino - nem conservar, de forma sistemática, os recursos estéticos do original, tenta manter as imagens presentes nas elegias e, sempre que possível, a expressividade e a ênfase conferidas a determinadas palavras por sua ordem “marcada” no verso.

Ao traduzir, pretendeu-se também fazer coincidir os versos latinos com os portugueses, isto é, realizou-se uma tradução verso a verso sempre que ela não afetasse a naturalidade e a inteligibilidade da língua para a qual se vertia; além disso, conservou-se o espaçamento tradicional dos dísticos. A linguagem utilizada é não corriqueira e mais voltada para o discurso formal⁴; o vocabulário escolhido, entretanto, é basicamente simples, permitindo-se, às vezes, o uso de palavras e expressões menos usuais da língua. Foram mantidas as perífrases e, na medida do possível, as metáforas do original. Os recursos sonoros latinos não foram sistematicamente levados em conta, nem se buscou sua manutenção ou substituição por equivalentes no português. Tentou-se manter, na medida das possibilidades do tradutor, a concisão e os pleonasmos da língua latina. A ortografia

¹ Velloso propõe-se ser literal e, para tanto, dispõe o texto latino em ordem direta e realiza uma tradução justilinear. Além do uso exclusivamente didático da tradução de Velloso, seu livro I é composto por doze elegias, enquanto que outros manuscritos e traduções pesquisadas desse livro remontam a apenas onze (ver bibliografia). Percebi, então, que ele dividira a elegia IX em duas: do verso 1 ao 36 ele considerou elegia IX e do 37 ao 66, elegia X.

² Paes traduz apenas algumas elegias dos *Tristes*: do livro I, 1 e 11; do III, 2, 9 e 14; do IV, 8 e 10 e do V, 7. Essas fazem parte de uma compilação de poemas de Ovídio, retirados dos *Tristes* das *Pônticas* e dos *Amores*, cujo título é *Poemas da Carne e do Exílio* (ver bibliografia).

³ Não serão discutidos os problemas teóricos da tradução, pois não é esta a intenção deste trabalho. Esse não pretende pensar sobre o ato de traduzir, mas realizá-lo.

portuguesa para os antropônimos, os teônimos e os topônimos latinos foram buscadas no *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa* da Academia das Ciências de Lisboa (1940); quando as formas resultantes de suas adaptações pareciam muito incomuns para o português brasileiro, utilizaram-se outros dicionários como o de Caldas Aulete, o de Moraes, o dicionário mitológico de Pierre Grimal, entre outros que constam da bibliografia.

As notas de rodapé foram apostas sempre que se percebeu a necessidade de explicar referências mitológicas, geográficas e históricas. Para tanto, foram utilizadas as notas da edição seguida e de outros comentadores e tradutores, bem como dicionários - portugueses, latinos, mitológicos e geográficos - e livros que discorrem sobre a vida e a cultura antigas (para as referências completas, ver bibliografia). As referências mitológicas foram pesquisadas nas *Metamorfoses*, para que se pudesse obter a versão mítica proposta pelo próprio Ovídio. Quando os mitos não se encontravam descritos na obra de Nasão, utilizaram-se, basicamente, os dicionários mitológicos de Grimal (1997), Spalding (s.d.) e Commelin (1955). Além dessas notas, que são a maioria, foram elaboradas algumas referentes à dificuldade de tradução de alguns trechos e vocábulos (como a palavra *pietas*) e à escolha de interpretação dessas intrincadas passagens, levando-se em conta o cotejo com outras traduções. Como o autor dos *Tristes* descreve minuciosamente na elegia X o caminho por ele percorrido desde a sua partida do porto de Brindes até sua chegada a Tomos, local para onde fora exilado, e dada a dificuldade de visualização geográfica desse percurso, colocou-se no apêndice I o mapa antigo da região descrita, com o roteiro narrado pelo exilado indicado passo a passo.

Também se traduziu o canto II da *Eneida* de Virgílio (ver apêndice II) para servir de apoio à leitura intertextual da elegia I,3, uma vez que essa, a primeira dentre todas a ser analisada, foi comparada detalhadamente com tal texto da épica virgiliana. Na tradução desse canto, realizada a partir do texto latino proposto por Jacques Perret (*Les Belles Lettres*, 1981)⁵, foi utilizado o mesmo procedimento aplicado ao livro I dos *Tristes*: uma tradução verso a verso, fiel ao original, mas não “literal” a ponto de ser deselegante em língua portuguesa. Sua linguagem é culta e o vocabulário basicamente simples. Os símiles e as perífrases foram mantidos e, sempre que possível, a concisão e as redundâncias da língua; contudo, a métrica e os recursos sonoros do texto não foram levados em consideração de maneira sistemática. Também foi utilizado o *Vocabulário Ortográfico da Língua*

⁴ Isto é, evitaram-se gírias, termos e expressões de largo uso em situações informais de fala e escrita.

⁵ Servi-me, também, de alguns outros comentadores e tradutores da *Eneida* virgiliana (ver bibliografia).

Portuguesa da Academia das Ciências de Lisboa (1940) para a grafia dos antropônimos, teônimos e topônimos (salvo versões estranhas ao português brasileiro). Como a tradução do canto virgiliano se propõe apenas a servir de apoio a sua leitura, não foram apostas notas de nenhum tipo.

I

O jogo alusivo

1.1 Plágio vs. *imitatio*

O termo *imitatio*, muito utilizado pelos latinos e teóricos da retórica clássica, como Quintiliano, Horácio e o pseudo-Longino⁶, para caracterizar a produção literária⁷ e, mais geralmente, o processo criativo humano, pode dar margem a algumas confusões, principalmente com relação ao ato de plágio. Os dicionários da língua portuguesa registram **plágio** como ato ou efeito de plagiar. Por sua vez, **plagiar** significa assinar ou apresentar como seu trabalho artístico ou científico de outrem; imitar, servil ou fraudulentamente⁸.

O vernáculo plágio, através do latim *plagium*, provém do grego *plágios* ou *plágion*. Na origem, *plágios* tem o significado de oblíquo, transversal, tortuoso, ambíguo, astucioso e doloso. Posteriormente, no direito romano, *plagium* passou a significar seqüestro, ocultação, doação, compra e venda de escravo alheio sem autorização do dono, bem como o ato consciente de manter em servidão um homem livre. De acordo com Christofe (1996, 20-21), "era um crime de corrupção, de simulação de propriedade, mediado por interesses diversos e realizado de diversas formas, sempre envolvendo apropriação desonesta, fraudulenta". A respeito da etimologia de *plagium*, observem-se os verbetes:

Plagium: vol d'homme, plagiat. Emprunt du gr. Plágion. De lá: *plagiarius* (o grifo é meu) (clas.) *qui mancipium uel pecus alienum distrahit seducendo (...); qui inducit pueros et seducit servos*. Le sens de "plagiare" apparait dans Martial I, 53.

[ERNOUT, A. & MEILLET, A. *Dictionnaire Etymologique de La Langue Latine*. Paris: Klincksieck, 1951, 905-906]

⁶ Há controvérsias acerca do autor desse tratado. De acordo com Hirata (1996, 113, nota 1), o manuscrito *Parisinus* 2036 (século X), do qual provém todos os outros, traz o nome Dionísio Longino no título, mas de Dionísio ou de Longino no *folio* 1v. Essa disjunção fez com que os estudiosos pensassem em dois autores possíveis: Dionísio de Halicarnasso, escritor do século de Augusto, ou Cássio Longino, o sábio amigo de Plotino. Dada essa dúvida de autoria, preferi utilizar a denominação pseudo-Longino.

⁷ Também o orador se utiliza do processo imitativo; Quintiliano comenta na *Institutio Oratoria* que a arte retórica é constituída em grande parte da *imitatio* e que o orador *deve*, além de inventar, imitar seus predecessores: *Neque enim dubitari potest, quin artis pars magna contineatur imitatione. Nam ut inuenire primum fuit estque praecipuum, sic ea, quae bene inuenta sunt, utile sequi. (Inst. Or., X, 2, 1)* - "Nem se pode duvidar que grande parte da arte (retórica) consiste na imitação. De fato, assim como inventar foi o principal e continua sendo o mais importante, é útil seguir o que foi bem inventado." (trad.: Vasconcellos, retirada de um handout distribuído durante curso de pós-graduação em 1999 no IEL/UNICAMP).

⁸ Para referência dos dicionários utilizados, ver bibliografia.

Plagiarius: 1. Est qui mancipia aliena sollicitat, celat, supprimit, item qui liberum hominem sciens emit, abducit, inuitum in servitute retinet. 2. Transfertum ad eum qui alieni libri se auctorem praedicat. V. Marcial.

[FORCELLINI. *Lexicon Totius Latinatis*, 1940, 727]

Observando o verbete de Ernout & Meillet, percebe-se que a definição romana de *plagium* mantém o sentido de algo astucioso e doloso do vernáculo grego *plágios*, pois a sedução, a indução e o logro fazem parte de tal ato, como bem denotam os verbos *inducere* e *seducere*. De qualquer modo, em latim ou em grego, há um sentido comum, presente ainda no uso atual, apontando para o que não é (cor)reto.

A associação do ato de plágio ao roubo de textos escritos é posterior e atribuída, como relatam os verbetes, a Marcus Valerius Martialis (séc. I d.C)⁹. Os estudiosos apontam o epigrama 53 do livro I como o primeiro registro desse sentido:

53¹⁰

*Commendo tibi, Quintiane, nostros -
Nostros dicere si tamen libellos
possum, quos recitat tuus poeta -:
Si de seruitio graui queruntur,
Adsertor venias satisque praestes
Et, cum se dominum uocabit ille,
Dicas esse meos manueque missos
Hoc si terque quaterque clamitaris
Impones plagiario pudorem. (o grifo é meu)*

[Confio a ti, Quintiano, os nossos -
Se nossos ainda posso chamar
Os livros que recita teu poeta -:
Se se queixam de onerosa servidão,
Vem como defensor e lhes preste toda assistência.
E, quando aquele se disser o senhor deles,
Dize serem meus e manumissos.
Isto, se, ou três ou quatro vezes, gritares,
Imporás ao plagiário pudor.]

⁹ Vale a pena ressaltar que Marcial é considerado o primeiro a ter empregado a palavra *plagium* aplicada à atividade poética dos escritores latinos a partir do que nos restou de tal literatura.

¹⁰ Utilizo o texto latino proposto pela Garnier (para referência completa, ver bibliografia).

O que causa estranhamento nesse epigrama é o fato de o roubo ser de versos e de Marcial chamar o ladrão de *plagiario*. O autor transpõe o significado jurídico do vernáculo *plagium* para uma outra direção, caracterizando-o como roubo de textos escritos. Para estabelecer esse novo sentido, Marcial mantém o elo de ligação com o sentido primordial, ao personificar seus versos. Esses são apresentados como escravos alforriados, manumitidos (*missos manu*), que foram roubados pelo poeta Fidentino - apontado como *plagiario* por se passar pelo *dominum* dos mesmos - e mantidos *in servitio gravi*. Para serem libertados, Marcial pede a Quintiano que seja *adsertor* deles, pois, sendo escravos, não possuem nenhum direito civil e, por isso, precisam de alguém que os represente judicialmente, contestando-lhes a escravidão¹¹. Os versos, então, ao serem tratados como escravos, apresentam-se como propriedade passível de ser "plagiada", o que motiva o alargamento do campo semântico do vocábulo *plagium*¹².

É interessante e enigmática a escolha de Marcial desse vernáculo jurídico para caracterizar a apropriação ilícita de textos escritos. Segundo Christofe (1996, 30), "a autoria e o plágio [sentido moderno] em Marcial eram questões de *poder* e, como tal, envolviam as questões de *ser* e de *ter*, normalmente associadas ao plágio"¹³. A autora chega a tal conclusão através de uma breve análise da vida do escritor. Esse, de acordo com ela, não era abastado como os demais poetas da época e, por isso, dependia somente de seus escritos para sobreviver e permanecer em Roma. Dessa forma, a propriedade a que se atribui Marcial são suas obras, e o furto ou utilização ilícita das mesmas configura perda por parte do dono, pois não poderá se servir dos eventuais créditos que pudesse vir a receber delas. É difícil precisar se já havia no direito romano da época de Marcial a noção de propriedade intelectual, o fato é que o poeta se vale da noção jurídica de plágio - lesão sofrida por alguém por causa da perda de sua própria liberdade (homens livres mantidos em escravidão) ou do roubo de seus escravos - para caracterizar a apropriação ilícita de seus bens, os versos dos quais é dono.

¹¹ Havia, em Roma, de acordo com Paoli (1944, 139), três formas de *manumissio*, sendo que em uma delas aparece a figura do *adsertor*: "1) *Manumissio per vindictam*; un *assertor in libertatem* del esclavo, de acuerdo con el patrón, discutía a este último su derecho de propiedad delante del magistrado, y una vez conseguía que se lo concediesen le ponía sobre la cabeza un bastoncito (*vindicta*) y lo declaraba libre; 2) *manumissio censu*; el patrón hacía inscribir al esclavo en las listas de los censores como ciudadano romano; 3) *manumissio testamento*; liberación por medio de un acto de última voluntad. En este último caso el libertado quedaba libre también de las obligaciones que ligaban al liberto al antiguo dueño."

¹² Curiosamente é esse sentido terciário, se levamos em consideração a origem grega, que irá se cristalizar como o sentido primeiro de tal vocábulo.

¹³ Embora seja um pouco anacrônica essa observação de Christofe, uma vez que apresenta a noção de autoria que só seria formulada muitos séculos depois, é um caminho para se pensar no porquê da escolha do vernáculo *plagium*.

O epigrama 54 também faz referência a furto de textos; não aparece a palavra *plagium* lingüisticamente verbalizada, mas a noção de utilização indevida de propriedade alheia permeia todo o texto, assim como acontecia no epigrama 53:

54

*Una est in nostris tua, Fidentine, libellis
Pagina, sed certa domini signata figura,
Quae tua traducit manifesto carmina furto,
Sic interpositus villo contaminat uncto
Urbica Lingonicus Tyrianthina bardocucullus.
Sic Aretinae violant crystallina testae.
Sic niger, in ripis errat cum forte Caystri,
Inter Ledaeos ridetur corvus olores.
Sic ubi multisona fervet sacer Athide lucus,
Improba Cecropias offendit pica querelas.
Indice non opus est nostris, nec uindice libris.
Stat contra dicitque tibi tua pagina: “Fur es.” (o grifo é meu)*

[Há, em nossos livros, Fidentino, uma única página
Tua, mas com o retrato claramente assinalado de seu dono,
Que acusa teus versos de furto evidente.
Assim, interposta, contamina com seu pêlo ungido
A capa ligônica¹⁴ as purpúreas vestes cidadinas.
Assim, as arentinas¹⁵ bilhas denigrem os vasos de cristal.
Assim, ri-se do negro corvo, quando às vezes erra
Nas margens do Caístro¹⁶, entre os cisnes ledeus¹⁷.
Assim, onde o bosque sagrado se alvoroça com rouxinol multissonoro,
A infame pega ofende as querelas cecrópias¹⁸.
Meus livros não precisam de acusador nem de defensor,
Levanta-se contra ti tua própria página e diz: “És ladrão”.]

Nesse epigrama, Marcial não mais nomeia o autor do roubo - Fidentino, novamente - como *plagiario*, mas o configura como um ladrão (*fur*) que pratica um ato vergonhoso, indigno de um

¹⁴ Os lingões são um povo da Gália céltica, hoje região de Langres.

¹⁵ Arécio era uma cidade da Etrúria (Itália), hoje Arezzo, na Toscana.

¹⁶ Caístro era um rio da Lídia famoso por seus cisnes, hoje é chamado de Karasu.

¹⁷ Leda é filha do rei da Etólia, Téstio, e de Eurítemis. Foi desposada por Tíndaro quando esse, expulso de Lacedémon por Hipocoonte e seus filhos, buscou refúgio na Etólia. Júpiter enamorou-se por Leda e para que sua conquista tivesse bom êxito transformou-se em cisne. Leda teve quatro filhos, encerrados em dois ovos divinos. Desses nasceram Pólux e Helena, considerados filhos de Júpiter, e Castor e Clitemnestra, filhos de Tíndaro. (cf. Commelin, 1955, 302 e Grimal, 1997, 371b-372a).

¹⁸ De Atenas, atenienses, Cecrópia é uma cidade de Atenas.

escritor. Marcial acusa Fidentino de roubo de escritos seus e suas provas são os próprios versos do autor do furto. O escritor de BÍlbilis afirma nos versos 3 e 12 que a única página escrita por Fidentino caracteriza-o como autor do crime, uma vez que essa destoa das demais por seus versos serem inferiores. Para demonstrar como é fácil distinguir entre o que é bom, raro e nobre do que é banal, comum e corriqueiro, Marcial contrapõe tipos de vestes, de vasos, de pássaros (vv.4-10), expondo como coisas tão pouco valorosas enodoam as sublimes. Ao utilizar os verbos *contaminat* (v.4), *violant* (v.6), *ridetur* (v.8) e *offendit* (v.10), Marcial expressa seu menosprezo pelos escritos de Fidentino, uma vez que esses, assim como as roupas, os ornatos e os pássaros, denigrem seus versos ao serem colocados juntos. Por causa da discrepância existente entre seus escritos e os de Fidentino, Marcial afirma (v.11) que seus versos não precisam nem de defensores nem de acusadores, pois está claro que foram tomados ilicitamente.

Também é digna de nota a astúcia de Marcial para estabelecer sua acusação. A uma primeira leitura, o epigrama, mais especificamente os quatro primeiros versos, parece relatar que Fidentino se apropriou de vários livros de Marcial e que entre eles colocou alguns de seus escritos. Contudo, uma leitura mais acurada, como fez Vasconcellos em suas observações a este trabalho, aponta para um sentido mais sutil: pode-se entender, ainda, que Marcial tenha reproduzido em seus próprios escritos uma página de Fidentino para poder denunciá-lo como ladrão. Marcial parece ter "forjado" uma prova para evidenciar que tudo que em Fidentino não for de péssimo gosto é certamente furto de seu trabalho. Essa última interpretação, ainda que não seja tão evidente, é mais interessante, pois, como confere a este epigrama um tom enigmático, exprime a sagacidade de Marcial ao montar sua acusação.

Além da contundente argumentação estabelecida pelo autor do epigrama para provar o roubo de seus versos, Marcial se esmera na composição de tal texto, o que corrobora sua acusação:

Quae tua traducit manifesto carmina furto

a (verbo) b A B

Urbica Lingonicus Tyrianthina bardocucullus

a b A B

Sic ubi multisona fervet sacer Atthide lucus

a (verbo) b A B

Improba Cecropias offendit pica querelas (vv.3; 5; 9-10)

a b (verbo) A B

O autor dispõe os adjetivos e substantivos dos versos acima de forma a compor versos áureos: a b A B, sendo a e b os adjetivos *tua*, *urbica*, *multisona* e *improba*; *manifesta*, *Lingonicus*, *sacer* e *Cecropias*, respectivamente, e A e B os substantivos *carmina*, *Tyrianthina*, *Atthide* e *pica*; *furto*, *bardocucullus*, *lucus* e *querelas*, respectivamente. O verso 10 é o melhor exemplo de verso áureo, uma vez que entre os adjetivos e substantivos encontra-se o verbo *offendit*. Contudo, os demais também podem ser considerados áureos, pois as formas nominais estão dispostas conforme a ordem que configura tal verso.

Como foi visto, Marcial se esmera ao compor tal epigrama, pois o arrojo da forma e a astúcia na argumentação são seus trunfos para desmascarar e denegrir a imagem do poeta que lhe rouba versos. Também o autor novamente aproxima a noção de propriedade à produção escrita, uma vez que essa é passível de ser roubada, bem como contestada em juízo pela pessoa que a escreveu.

O ato de plágio, que se estabelece em Marcial como a apropriação ilícita de escritos de outrem, não deve ser confundido com o procedimento da *imitatio*. O furto de textos alheios apresenta-se como algo vergonhoso e desleal, como um crime que é cometido às escondidas de forma inescrupulosa. A *imitatio*, por sua vez, é um procedimento reconhecido e aceito pelos escritores antigos, tanto que esses queriam deixar clara a apropriação feita. Antes de levantar a discussão sobre o caráter de tal recurso - entendido aqui como a apropriação "lícita" e a reelaboração de obras já consagradas pela tradição - no contexto latino, pretende-se fazer uma breve exposição do sentido do vocábulo grego *mimesis*, do qual é correlato o termo *imitatio*.

A noção primeira de *mimesis*, muito utilizada na Antigüidade greco-latina para caracterizar a arte poética e retórica, aponta não para a relação existente entre um trabalho literário e outro, mas sim para a relação existente entre qualquer tipo de arte representacional, na qual a literatura está inserida, e o mundo (Russell, 1979, 3-4). Os filósofos antigos partiam da relação mimética para tentar descrever os tipos de atividade humana, e não a imitação de um autor por outro. De acordo com Massaud Moisés (1995, 335), foi Platão o primeiro a utilizar a palavra *mimesis*, embora já se encontre a idéia por ela encerrada em Górgias, Demócrito e Sócrates. Em seu livro X da *República*, o filósofo discute a noção de *mimesis* partindo de considerações acerca da realidade e de seus criadores. Para ele, há três realidades que são concebidas por três criadores: Deus, o artesão e o artista. "Deus é o autor da primeira realidade (o arquétipo); o artesão, autor da segunda, que se inspira no arquétipo; e o artista, autor da terceira, que se inspira na realidade criada pelo artesão"

(Spina, 1967, 80). Dessa forma, tanto o artesão como o artista são imitadores da realidade primeira, considerada como um modelo ideal, contudo o artista encontra-se três graus afastado dela, o que leva Platão a preferir o artesão ao artista, pois este é um criador de ilusões, "não entende nada da realidade, só conhece a aparência" (*Rep.* X, trad. Corvisieri, 1999, 329). Então, as artes miméticas, principalmente a poesia, são consideradas pelo filósofo como um perigoso falseamento da realidade, o que o leva a expulsá-las de sua República. Assim, para Platão, a *mimesis* é a reprodução da realidade superior, isto é, do arquétipo.

Aristóteles, na *Poética*, apresenta sua noção de *mimesis* como a essência das artes (da poesia, escultura, pintura, música e dança), pois, para ele, essas são distinguidas pelos *meios*, *objetos* e *modo* de imitação. Os meios imitativos são os visuais (p. ex., movimentos - dança - cores - pintura) e auditivos (som - música - palavras - poesia); os objetos são as ações humanas, a "praxis", segundo Spina (1967,82), "portanto caracteres éticos", que só podem ser caracterizados como "*melhores* do que são na realidade (...); tais como são (...); piores do que são" (idem, ibidem); e, finalmente, o modo de imitar que se caracteriza pela simples narrativa feita pelo poeta, ou pela ação dos personagens, isto é, pelo uso do "*discurso direto*" (idem, 83), ou ainda pela combinação desses dois processos, como faz Homero que "ora narra, ora põe seus caracteres operando e agindo como se fossem atores" (idem, ibidem). Embora não se encontrem claramente explicitadas na *Poética* as definições de *mimesis* e de poesia, é possível inferi-las através de passagens desse tratado. De acordo com Spina (idem, ibidem), a *mimesis* poética apresenta-se como uma idealização da realidade, pois, para o filósofo, a poesia consiste não em contar as coisas como sucederam (como o faz a História), mas sim como queremos que elas tivessem acontecido. Desse modo, a poesia "procura criar um mundo optativo, um universo como desejaríamos que existisse" (idem, ibidem). Então, para Aristóteles a *mimesis* é um processo artístico de estilização da realidade.

Ainda que *mimesis* seja considerada primeiramente como a captação direta do mundo real - lembrando que para Platão consiste na reprodução da essência da realidade e para Aristóteles na estilização da mesma - essa noção foi alargada e, por analogia, como comenta Russell (1979, 4), passou também a caracterizar, em geral na teoria poética, a relação mimética entre um trabalho

literário e outro. É nesse sentido que tal termo é considerado, aqui neste trabalho, como correspondente ao termo latino *imitatio*¹⁹.

Após esse breve parêntese, voltamos à discussão da diferenciação entre plágio e *imitatio*, elencando comentários de autores latinos sobre o caráter de tal processo. Para começar, observe-se o período abaixo em que Sêneca, o Retor (séc. I d.C.), comenta uma retomada de Virgílio feita por Ovídio:

*non subripiendi causa sed palam mutuandi, hoc animo ut uellet agnosci.*²⁰ (*Suas.* 3, 7)

Sêneca, afirma ser a *imitatio* um jogo lícito, uma vez que a retomada feita por Ovídio não é algo que se faz com *subripiendi animus*, mas sim um “empréstimo” às claras, tendo em vista que, de acordo com o Retor, há a intenção do autor de que haja reconhecimento da apropriação²¹. Sêneca, o filósofo estoíco, compartilha da mesma opinião quando diz a seu discípulo Lucílio:

*condicio optima est ultimi: parata uerba inuenit, quae aliter instructa nouam faciem habent. Nec illis manus inicit tamquam alienis; sunt enim publica.*²² (*Epist. Mor. ad Luc.*, 79, 6)

Como se observa, Sêneca deixa claro que a apropriação não opera como um roubo, pois, conforme argumenta, os textos escritos são de domínio público e, por isso, podem ser utilizados por qualquer um. Ademais, considera interessante a situação de alguém que escreverá sobre um assunto já retomado, uma vez que ele terá mais material para consultar e reinventar. Horácio, em sua *Arte Poética*, também faz algumas referências a tal processo:

Aut famam sequere aut sibi conuenientia finge

¹⁹ Este trabalho não pretende discutir as nuances de significação que distinguem ambos os processos, pois são poucos os comentários latinos acerca da noção de *imitatio*, tornando-se difícil precisar seu sentido exato e em que ponto esse diverge do grego. Ademais, esse assunto exige uma pesquisa minuciosa e vasta, o que seria impossível para este trabalho atual, pois fugiria de seus propósitos.

²⁰ “Não para surrupiar, mas para tomar emprestado às claras, com a intenção de que houvesse o reconhecimento.” (trad.: Vasconcellos, retirada de um handout distribuído durante curso de pós-graduação em 1999 no IEL/UNICAMP).

²¹ O reconhecimento das fontes não é necessariamente feito de forma imediata e clara, uma vez que elas não aparecem caracterizadas em notas de rodapé. Dessa forma, somente o leitor douto e grande conhecedor da tradição pode percebê-las.

²² “A melhor situação é a do último: encontra palavras já prontas, que, construídas de outra forma, adquirem novo aspecto. E não lança mão delas como de algo alheio, pois são de domínio público.” (trad.: Vasconcellos, retirada de um handout distribuído durante curso de pós-graduação em 1999 no IEL/UNICAMP).

scriptor. (...)
nec uerbo uerbum curabis reddere fidus
interpres (...)
(...). Vos exemplaria Graeca
*nocturna uersate manu, uersate diurna.*²³ (vv.119-120; 133-134; 268-269)

Horácio aconselha os Pisões, dois irmãos que desejavam escrever teatro, a servirem-se da tradição estabelecida pelos seus predecessores, principalmente dos modelos gregos, considerados desde a Antigüidade exemplos de excelência. Contudo, afirma que essa imitação não deve ser uma mera cópia ao “pé da letra” do modelo utilizado, o que caracterizaria a incapacidade do poeta de produzir algo que seja seu. O autor da *Epístola aos Pisões* quer dizer que a imitação de um modelo não deve ser meramente verbal e superficial. Como comenta Russell (1979, 2), Horácio, ao atacar, nas *Epístolas* I, 19, v.19, seus imitadores chamando-os de *seruum pecus*, “bando de escravos”, não os condena pela cópia de seus escritos, mas sim porque eles foram servis ao imitá-lo. Quando o escritor realiza uma imitação servil, uma reprodução fiel do modelo, faz uma operação pura e simples que nada acrescenta de novo ao conhecimento. Para que a *imitatio* seja bem sucedida, então, é necessário que o imitador saiba escolher nos modelos o que há de mais especial neles, ou seja, deve tentar captar a essência da obra e, a partir daí, conseguir dar um tratamento pessoal ao objeto da apropriação.

Russell (1979, 5) afirma que das discussões teóricas que restaram da Antigüidade sobre *imitatio* podem-se inferir dois pontos principais: um diz respeito ao objeto de imitação e o outro, relacionado ao primeiro, ao que o imitador deve levar em consideração em uma obra ao imitá-la. O imitador deve escolher não um autor ou obra em específico, mas sim as boas qualidades abstraídas de vários(as); além disso, deve transpor as características superficiais e verbais do modelo escolhido para que consiga captar sua verdadeira essência e significado. Como comenta Russell (1979, 5-6), há duas importantes discussões, ambas retóricas, sobre o processo imitativo. Dionísio de Halicarnasso escreveu três livros sobre tal tema: no primeiro discutia a natureza da *imitatio*, no segundo listava os melhores modelos (os quais são a fonte da lista de modelos gregos apresentada por Quintiliano em sua *Institutio Oratoria*) e no terceiro explicava como tal procedimento deveria ser feito. Do primeiro só restam fragmentos, do segundo sobraram várias partes, mas o terceiro se perdeu.

²³ “Ou, sendo escritor, segue a tradição, ou cria de acordo com ela. (...)/ Não te preocuparás em verter palavra por palavra como um fiel/ tradutor (...)/ Vós, os modelos gregos/ de noite folheai, folheai de dia.”

Na *Institutio Oratoria* (10, 1-2) de Quintiliano, aparece uma lista detalhada dos autores mais profícuos, acompanhada de uma reflexão geral sobre *imitatio*. Esse autor, como se viu na nota 7, considera importante o processo imitativo na formação do orador, pois, embora seja essencial estabelecer o novo, não se pode deixar de seguir o que foi bem inventado. A *imitatio* é para Quintiliano, como comenta Russel (1979, 6), "uma necessidade (...), embora poucos tenham habilidades naturais para capacitá-los a se igualarem aos modelos clássicos". Contudo, a *imitatio* não se configura como um simples trabalho mecânico, pois é preciso que haja uma inteligência crítica, um discernimento do porquê uma dada obra é boa. Ademais, é preciso abstrair da literatura todas as qualidades comuns que são postas em uso, bem como ter a capacidade de compreender por completo não somente as palavras do modelo, mas também seus propósitos e métodos (cf. Russell, 1979, 6).

Como se observou, ambos os autores discutem a noção de *imitatio* no âmbito dos preceitos retóricos e em nenhum deles é possível encontrar exemplos de imitações bem ou mal sucedidas. Segundo Russell (1979, 9), como não temos material crítico dos antigos sobre os critérios de avaliação do processo mimético, temos que seguir nossa intuição através dos poucos relatos que nos restaram. Pseudo-Longino é um outro autor que nos deixou alguns indícios do que seja tal processo. Em seu tratado *Do sublime*, afirma ser a *imitatio* (em seu texto, em grego, aparece o termo *mimesis*) como um elemento essencial da composição poética e retórica. Além disso, o autor deixa claro que tal procedimento não constitui furto:

"2 - (...) existe, além desses que já indicamos, ainda um outro caminho que leva ao sublime. Qual é sua qualidade e sua natureza? É a imitação dos grandes escritores e poetas do passado e com eles o espírito de emulação. E precisamente esse objetivo, caro amigo, nós devemos conservar firmemente. Pois muitos são transportados por um sopro estranho, da mesma forma que, segundo se conta, a Pítia, quando se aproxima do tripé; há ali uma fenda na terra que exala, diz-se, um sopro divino; desde então, feita prene da potência divina, ela imediatamente passa a profetizar por inspiração. Assim da grande natureza dos antigos para as almas de seus êmulos, como de aberturas sagradas, sobem os eflúvios; penetrados por seu sopro, mesmo os menos capazes de profetizar se entusiasмам ao mesmo tempo sob o efeito da grandeza dos outros.

3 - Foi Heródoto o único a tomar-se o mais homérico? Estesícoro antes dele, Arquíloco, e mais que todos Platão, que dessa fonte homérica fez derivar para si milhares de riachos. (...)

4 - A imitação não é um roubo; mas é como um decalque de belos caracteres, de belas obras de arte, ou de objetos bem trabalhados. E Platão, parece-me, não teria florescido com tão belas flores sobre os dogmas da filosofia, nem se teria aventurado tão freqüentemente pelas florestas poéticas e expressões, se não fosse por Zeus [*sic*], para disputar o primeiro lugar, com toda coragem, contra Homero, como um jovem rival contra um homem já admirado, talvez com mais ardor e como um

lutador de lanças, mas não sem proveito! Pois, segundo Hesíodo, “ela é sã, essa rivalidade para os mortais” (Hes. Opp. 24). E, na verdade, é um combate e uma coroa de qualidade e das mais dignas de glória, quando, na luta contra os antigos, mesmo a derrota não é uma desonra.”

(*Do Subl.*, XIII; trad.: Filomena Hirata, 1996, 65-66)

Pseudo-Longino, nesses excertos, discute a imitação como sendo um processo necessário para que se possa atingir o sublime. O autor também afirma que esse processo criativo não se caracteriza como furto, mas sim como um decalque de obras que merecem ser imitadas. Contudo, tal técnica não se apresenta como facilmente apreensível, pois o imitador tem que ter uma capacidade superior para captar a essência da composição literária. Isso se confirma pela comparação que o autor traça, no segundo parágrafo, entre os adivinhos e os poetas. Esses, assim como as pitonisas, devem estar inspirados pelos eflúvios divinos para que possam captar a emanção de seus predecessores. Dessa forma, somente um imitador imbuído do “sopro” do discernimento é capaz de abstrair o espírito de uma dada obra, caracterizada aqui como algo misterioso e profético.

Platão, nos diálogos *Fedro* e *Ion*, também apresenta essa idéia de inspiração divina para caracterizar a produção poética. No *Fedro*, o autor, como o pseudo-Longino, compara a poesia à arte divinatória. Afirma que ambas se configuram como um delírio e, por isso, só podem ser concretizadas quando o adivinho e o poeta se encontram fora de si mesmos, isto é, tomados pelos eflúvios divinos. No *Ion*, estabelece uma brilhante comparação entre o imã e as emanções dos deuses. Para Platão, como um imã atrai um anel de ferro e o torna capaz de atrair um outro anel e esse, por sua vez, um outro, pois as características magnéticas do imã são transferidas para o ferro, as musas inspiram os poetas e esses se tornam capazes de transmitir a inspiração ao rapsodo, que, por sua vez, a comunica ao público, formando, assim, uma cadeia de inspirados. Essa cadeia inspirada, então, é mantida pela emanção divina que é transferida a cada elo que a compõe, sendo o poeta o primeiro, o rapsodo o segundo e o público o terceiro. Platão utiliza essa comparação para explicar a *Ion* que a rapsódia, bem como a poesia, não são nem ciência, pois nenhum homem pode adquiri-la por vontade própria ou ensiná-la, nem arte (entendida como técnica), porque suas regras não podem ser precisadas. Assim, em *Fedro* ou em *Ion*, Platão apresenta a poesia como resultado de pura inspiração.

O pseudo-Longino também apresenta, nos parágrafos acima citados, a noção de emulação (*zelosis* em grego; *aemulatio* em latim)²⁴ como complementar à de *imitatio*. Esse autor define ambos os termos como aspectos de um mesmo processo, já que a idéia de *imitatio/aemulatio* está ligada a um complexo procedimento criativo, que não existe sem um desses recursos. Segundo Russell (1979, 10), o sentimento emulativo é distinguido, por Dionísio de Halicarnasso em seu tratado sobre *mimesis*, do imitativo. A *aemulatio* é concebida como um procedimento mais espontâneo e menos regrado do que o imitativo, uma vez que é definida como uma simples atividade mental, ligada à admiração de alguma coisa considerada bela. Já a *imitatio* se apresenta como uma atividade que objetiva reproduzir um dado modelo através de regras preestabelecidas. Russell (*idem*, *ibidem*) refuta a diferenciação feita por Dionísio argumentando que parece falso, em termos de evidência, tratar a *imitatio* e a *aemulatio* como fundamentalmente diferentes - uma considerada negativa e passiva e a outra positiva e original - pois "it would be wrong to connect the 'creative' element here with *aemulatio*, and the 'imitative' with *imitatio*". O autor toma esses dois elementos como partes integrantes de cada um desses recursos, caracterizando-os, assim, como complementares e aspectos de um mesmo processo. Ademais, o resultado obtido pelo processo *imitativo/emulativo* é considerado bom ou ruim não por causa de uma maior ou menor utilização de cada um desses recursos, mas sim pela forma com que foi concebido, ou seja, pela escolha do objeto a ser imitado, pela profundidade de entendimento do mesmo por parte do imitador e pela capacidade deste de tomar algo alheio e configurá-lo como seu (*idem*, *ibidem*).

Russell (1979, 16) resume em cinco princípios o conceito de *mimesis*, apresentado no capítulo XIII do tratado de Longino:

- (i) The object must be worth imitating.
- (ii) The spirit rather than the letter must be reproduced.
- (iii) The imitation must be tacitly acknowledged, on the understanding that the informed reader will recognize and approve the borrowing.
- (iv) The borrowing must be 'made one's own', by individual treatment and assimilation to its new place and purpose.
- (v) The imitator must think of himself as competing with his model, even if he knows he cannot win.

²⁴ Os vocábulos *aemulatio* e *zelosis* denotam o desejo do imitador de se igualar aos seus predecessores ou até mesmo de superá-los.

Como se observa, o processo de *imitatio* não se configura como uma simples cópia do modelo escolhido, e sim como o resgate dos aspectos mais essenciais de obras dignas de serem imitadas. A apropriação, por sua vez, não é percebida de imediato, somente ao leitor bem informado cabe reconhecer e aprová-la. Essa aprovação é consequência do engenho do imitador, pois, como afirma Russell no item iv, o empréstimo deve apresentar marcas de seu apropriador, bem como estar bem integrado a seu novo contexto e propósito. Por fim, o imitador deve cultivar o espírito emulativo, mesmo que saiba que não possa vencer seu modelo.²⁵

Levando em consideração toda a discussão feita até aqui acerca do caráter da *imitatio*, pode-se concordar com Russell (1979, 1) que tal procedimento se configura como a base da literatura latina, uma vez que quase todos os autores, em quase tudo que escrevem, retomam seus antecedentes, seus predecessores, ou seja, a tradição na qual estão inseridos²⁶. O autor, ainda, prossegue seu comentário afirmando que a relação entre os escritos latinos e seus modelos gregos "pode ser melhor compreendida como um caso especial de uma concepção geral greco-romana da imitação como um elemento essencial de toda composição literária" (idem, *ididem*). Dessa forma, é facilmente compreensível por que hoje em dia há uma preocupação cada vez maior com estudos que vislumbrem o caráter "imitativo" das obras da Antigüidade clássica.

Definido o conceito do termo *imitatio*, pretende-se estabelecer no próximo item a relação da intertextualidade com a arte alusiva, para que se possa definir o que vem a ser o jogo intertextual, uma vez que as análises se propõem a demonstrá-lo nas elegias ovidianas.

1.2 *Imitatio* e intertextualidade: o caráter da arte alusiva

O termo *imitatio*, por dar margem a interpretações errôneas e por abarcar mais o sentido emulativo do que o caráter gerador de sentidos desse recurso, uma vez que as "imitações" eram

²⁵ Esse sumário organiza e apresenta de forma sistemática os critérios de Longino para que o processo imitativo seja bem sucedido. Além disso, Russell consegue sintetizar o caráter da *imitatio* tal como era preconizado pelos antigos.

²⁶ "(...) almost every author, in almost everything he writes, acknowledges his antecedents, his predecessor - in a word, the tradition in which he was bred." (Russell, 1979, 1).

vistas como forma de rivalizar com os predecessores, bem como ornamentos que engrandeciam a obra e homenageavam os autores considerados dignos de citação, será, nesse trabalho, substituído pela expressão “arte alusiva”, a qual passou a ser aplicada ao jogo intertextual. Tal expressão foi cunhada por Pasquali em seu artigo intitulado *Arte Allusiva*, publicado inicialmente em 1942²⁷. Nesse artigo, Pasquali distingue “das reminiscências involuntárias as alusões intencionais” (Vasconcellos, 2001, 28), bem como das alusões as imitações. Para o autor, o poeta pode desejar que as imitações passem despercebidas ao público, ao passo que as alusões só são percebidas pelo leitor que tem em mente o texto ao qual se referem:

"(...) in poesia culta, dotta io ricerco quelle che da qualche anno in qua non chiamo piú reminiscenze ma allusioni, e volentieri direi evocazioni e in certi casi citazioni. Le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al publico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si referiscono" (1968, 275).

Pasquali considera o termo alusão²⁸ mais propício à caracterização do processo imitativo (tal como entendido aqui), pois não carrega o sentido pejorativo encerrado no termo imitação. Também não significa um processo acidental e involuntário como o vocábulo reminiscência, o que lhe confere *status* de um recurso de linguagem, visto que seu uso, por parte do escritor, é intencional e consciente. Ademais, as alusões pressupõem a presença de um leitor que seja capaz de identificá-las para entrarem em funcionamento, pois, somente por intermédio dele, conseguirão produzir o efeito desejado - remeter o leitor ao texto evocado. O autor italiano, ainda, apresenta as alusões como evocações ou citações, contudo não deixa claro quais seriam as particularidades de cada um desses

²⁷ A edição do artigo que tenho em mãos data de 1968 (para referência completa ver bibliografia).

²⁸ Vale a pena apresentar a etimologia dos vocábulos alusão e aludir. Registra-se **alusão**, nos dicionários vernáculos, como ação ou efeito de aludir; referência que se faz a alguma pessoa ou coisa sem a mencionar expressamente; (figura de estilo) dito crítico que só alguns leitores ou ouvintes percebem. Tal vocábulo derivou-se do étimo latino *allusio*, o qual é registrado nos dicionários como ação de brincar, acariciar, afagar. Forcellini dá a seguinte definição: **Allusio** (ou adlusio): ludus cum aliquo, seu lusorius ad aliquem accessus. Como se observa, esse vocábulo apresenta em sua origem a noção de jogo (*ludus*), a qual é presente também no sentido estilístico que o termo alusão adquiriu na teoria literária. O vocábulo alusão, entendido por “toda referência, direta ou indireta, propositada ou casual, a uma obra, personagem, situação, etc., pertencente ao mundo literário, artístico, mitológico, etc.”, segundo Massaud Moisés (1995, 18-19), foi usado a partir do Trovadorismo, embora a idéia por ele expressa já se encontre presente nos primórdios dos estudos das artes ditas miméticas. O verbo **aludir**, por sua vez, é derivado do étimo *alludere* (*ad+ludere*): primeiramente, brincar, troçar; o sentido de fazer alusão a, aludir é posterior e é exemplificado nos dicionários pela expressão de Valerius Maximus *versibus alludere*. Dessa forma, tanto no termo alusão como no aludir, encontra-se uma origem comum que remonta à idéia de jogo.

termos, apenas diz que "l'allusione è il mezzo, l'evocazione il fine" (p.276), ou seja, a alusão é um processo que resulta na evocação percebida pelo leitor.

Pasquali considera a alusão um elemento essencial da poesia clássica augustana mais que da poesia moderna (p.277), pois, para ele, o leitor que lê Virgílio e Horácio deve ter em mente, "anche in particolari minuti, Omero ed Esiodo, Apollonio e Arato e Callimaco e chissà quanti altri Alessandrini, dei Romani per lo meno Ennio e Lucrezio, ma anche propri contemporanei" (p.277). Vasconcellos afirma que o filólogo italiano, nesse comentário, "revela o papel ativo do leitor-decodificador" (2001, 28), o qual deve ter amplo conhecimento dos textos pertencentes a uma mesma tradição. Assim, para Pasquali, o procedimento alusivo²⁹ é concebido intencionalmente pelo autor e só entra em funcionamento quando o leitor é capaz de detectar a alusão e decodificá-la.

Vasconcellos também comenta que o filólogo italiano, embora não tenha salientado o "aspecto crucial da 'arte alusiva' que é a criação de sentido" (2001, 30-31), mostra-se "ciente da importância do intertexto³⁰ criado pela alusão, que não é mero adorno mas integra a significação" (p.29). Vasconcellos chega a tal conclusão através da análise feita por Pasquali dos versos 621 e 622 do canto VI da *Eneida*. O filólogo italiano afirma que esse trecho evoca os versos de Vário conservados nas *Saturnais* de Macróbio (VI, 1, 39) e que Virgílio teria desejado que seu leitor fizesse tal alusão para que pudesse compreender melhor a passagem virgiliana (Pasquali, 1968, 278). Desse modo, fica evidente que o autor italiano tinha consciência de que a alusão acrescenta significados ao texto. Ainda que não tenha explorado suas idéias através de análises mais exaustivas, seu artigo de "apenas" dez páginas influenciou e muito os estudos acerca da intertextualidade nos escritos clássicos, tanto que a expressão "arte alusiva", por ele cunhada, foi consagrada ao jogo intertextual (tal como o entenderemos aqui).

O termo intertextualidade foi utilizado pela primeira vez por Kristeva, na década de 60, em sua *Introdução à Semanálise*, para caracterizar as noções de dialogismo e polifonia formuladas por Mikhail Bakhtin. Em seu ensaio "A Palavra, o Diálogo e o Romance", presente no livro citado e escrito a partir de *Problemas da Poética de Dostoiévski* e *A Obra de François Rabelais* do escritor russo, Kristeva afirma ser Bakhtin o primeiro a introduzir na teoria literária a noção de que

²⁹ Pasquali considera tal procedimento comum a todas as artes e não somente à literatura (p.276).

³⁰ Podemos considerar como "intertexto" os efeitos de sentido gerados por uma leitura não linear, que pressupõe a comparação entre um texto e outros que ele evoca.

"(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*."

(trad.: Lúcia H. F. Ferraz, 1974, 64)

Para que a afirmação da autora fique mais clara é necessário explicitar, ainda que brevemente, a teoria proposta por Bakhtin. O autor considera, segundo Diana de Barros (1994, 2)³¹, "o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso", pois, para ele, em todo discurso é possível encontrar uma relação dialógica, seja na interação verbal, p. ex., autor/leitor, seja na relação que os textos estabelecem entre si. A interação verbal promove um dialogismo intersubjetivo, uma vez que ela pressupõe uma correlação entre sujeitos: o eu do discurso interage com o outro (o interlocutor), no texto. O sujeito, contudo, em Bakhtin, perde a unicidade, pois esse se encontra multifacetado pelas vozes que o compõem, sejam essas históricas, culturais, ideológicas, etc. Dessa forma, concordamos com Graham Allen (2000, 24) quando diz que Bakhtin não anuncia a morte do autor, apenas destitui a autoridade de sua voz, considerada um amálgama de muitas outras.

O outro aspecto do dialogismo discursivo é o diálogo entre os textos de uma mesma cultura, "que se instala no interior de cada texto e o define" (Diana de Barros, 1994, 4). Para o autor russo, o discurso textual é "um mecanismo dinâmico, do qual vocábulo algum pode ser compreendido em si mesmo, já que todos os termos de um texto vêm inseridos em múltiplas situações, em diferentes contextos lingüísticos, históricos e culturais; assim para Bakhtin, *um texto possui sempre um sentido plural*" (Edward Lopes, 1994, 70)³².

Em seu livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin complementa o conceito de dialogismo pela criação da noção de polifonia. O autor russo, em tal livro, distingue dois tipos de romances - os monológicos e os polifônicos - observando a relação entre o autor e seus personagens (cf. Christofe, 1996, 60). Os primeiros são aqueles centrados em um único ponto de vista, pois todos os personagens expressam a mesma ideologia - a do autor. Já o romance polifônico, em que se enquadrariam as obras de Dostoiévski, se constitui pela pluralidade, pela presença de várias vozes que compõem seu discurso, uma vez que cada personagem possui sua visão de mundo e ideologia. A

³¹ "Dialogismo, Polifonia e Enunciação"; in: BARROS, D. & FIORIN, J. (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*.

³² "Discurso Literário e Dialogismo em Bakhtin"; in: BARROS, D. & FIORIN, J. (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*.

polifonia, então, é uma estratégia discursiva que faz parte da estrutura de certos romances, diferentemente do dialogismo, que é o princípio constitutivo da linguagem e do sujeito. Em outras palavras, "o diálogo é a condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, segundo as estratégias discursivas adotadas" (Diana de Barros, 1994, 4).

É a partir dessas idéias que Kristeva define o texto como um "mosaico de citações", resultado da absorção e transformação de outros. Esse processo de transposição mantém os textos em uma relação intertextual, não intersubjetiva, pois, para a autora, a interação não ocorre pela interlocução autor-leitor, mas sim no espaço criado entre ambos, no texto. Assim, o sujeito (entendido como o autor) deixa de ser o centro da interlocução, que passa a ser mediada pelo próprio texto. Ademais, o autor não cria um texto a partir de suas próprias idéias, mas sim, como comenta Allen (2000, 35), compila-os de textos preexistentes, pois "the text is not an individual, isolated object but, rather, a compilation of cultural textuality" (p.36). Dessa forma, o que importa é a interação textual, a qual se estabelece não pela vontade do autor, mas sim pelo código intertextual, que é constitutivo de toda linguagem literária. A intertextualidade, então, é entendida como a presença em um texto de outros (e vice-versa) e não pressupõe a noção de sujeito, pois o que está em jogo é o diálogo textual.

Levando em consideração a discussão feita até aqui, entender-se-á, neste trabalho, o termo intertextualidade "como a presença num texto de outro(s) texto(s) por ele evocado(s) e integrado(s) para produzir significação" (Vasconcellos 2001, 33). Utilizando a nomenclatura proposta por Genette (1982), em seu *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*, pode-se dizer que do diálogo entre o hipertexto (o texto) e os hipotextos (textos evocados) surge o intertexto - os efeitos de sentido que cabe ao leitor perceber e interpretar³³. O termo intertextualidade, contudo, não será utilizado como definidor da produção literária em geral, como o faz Kristeva, pois o intuito aqui é caracterizar e analisar o procedimento alusivo de textos da Antigüidade clássica. Desse modo, pensar-se-á intertextualidade no âmbito da tradição greco-latina, como um processo análogo ao "imitativo" e alusivo, conceitualizados anteriormente.

A preferência pelo vocábulo intertextualidade deve-se ao fato de que ele privilegia somente o texto e o leitor, ao contrário do termo *imitatio* e da expressão arte alusiva, que levam em conta

³³ Genette chama de hipertextualidade toda relação que une um texto B (o hipertexto) a um texto predecessor A (o hipotexto). O autor considera a intertextualidade como "a relationship of copresence between two texts or among several texts (...) the actual presence of one text within another" (Genette, *Palimpsests: literature in the second degree*, 1997; apud

também a intenção literária do poeta. É difícil considerar a intenção do poeta, uma vez que a grande distância de tempo impossibilita traçar quais seriam as vontades e desejos dos autores; até em se tratando de autor moderno é complicado precisar sua intenção. Saliente-se, ainda, que o texto transcende a vontade de seu produtor, haja vista que mais de um poeta se surpreendeu com o que os críticos acabaram descobrindo em seus textos, coisas que eles próprios não tinham percebido. Dessa forma, o termo intertextualidade elimina possíveis equívocos, bem como estabelece a relação necessária para que haja o jogo intertextual - a relação leitor-texto. Porém, não se pode deixar de observar que intertextualidade, *imitatio* e arte alusiva são variantes de um mesmo processo, o que possibilita tratá-los como sinônimos, ressalvadas as diferenças.

Tendo-se definido intertextualidade, um outro problema resta solucionar: como identificar um diálogo intertextual? Ou seja, o que nos textos caracterizaria, marcaria uma relação alusiva? Muitos autores, como Hinds (1999), Wills (1996) e Vasconcellos (2001), discutem quais seriam esses marcadores e como detectá-los. Dessa forma, apresentar-se-á no próximo item suas propostas para definir e caracterizar o que chamaremos aqui de marcadores alusivos.

1.2.1 Marcadores alusivos

Vasconcellos, ao apresentar seus estudos dos efeitos intertextuais da *Eneida*, expõe algumas estratégias alusivas próprias de Virgílio e de outros autores da literatura latina. A título de ilustração, apresentar-se-ão alguns desses recursos e seus respectivos exemplos³⁴:

- evocação dos sons de uma palavra do original grego, de sentido diverso:

arma ("as armas") - primeira palavra da *Eneida*

Graham Allen, 101). Aqui, consideraremos a relação entre o hipertexto e o hipotexto como um procedimento intertextual, não hipertextual.

³⁴ As informações, os exemplos e as traduções foram retiradas de um handout, distribuído pelo prof. Vasconcellos durante curso de pós-graduação em 1999 no IEL/UNICAMP, bem como de seu livro *Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio* (2001). Vale a pena ressaltar também que todas as traduções dos excertos gregos e latinos foram realizadas pelo próprio professor.

ανδρα ("o homem") - primeira palavra da *Odisséia*

- evocação do ritmo de uma seqüência "marcada" excepcional:

Arma uirumque cano (início da *Eneida*) - troqueu - anfibraco - iambo

μηνιν αιιδε, θεα (início da *Ilíada*) - troqueu - anfibraco - iambo

- marca morfológica:

Virum mihi, Camena, **insece** uersutum (Lívio Andronico, *Odusia*, v.1)

"Canta-me, Camena, o homem versátil"

Ανδρα μοι εννεπε, Μουσα, πολυτροπον.... (*Odisséia* I, v.1)

[A tradução de Lívio Andronico é bastante próxima do original grego, pois mantém, praticamente, a ordem e as palavras do texto de partida. A escolha do verbo **insece**, contudo, como comenta Vasconcellos (2001, 70), mostra a habilidade do tradutor, uma vez que tal vocábulo é "uma palavra latina rara, de sentido, som e acento similar ao incomum, próprio de Homero, **ennepe**" (Sander Goldberg, apud idem, *ibidem*)³⁵. Assim, o verbo latino marca, morfológicamente, uma equivalência de registro e de sentido com o termo grego e, conseqüentemente, com o texto original.]

- incorporação de todo um verso ou parte de um verso sem modificação:

hoc opus, hic labor est (*Eneida* VI, v.129, apropriado por Ovídio em sua *Arte de Amar* I, 453)

"este é o trabalho, este é o afã!"

- fusão de dois (ou mais) originais:

Illa solo fixos oculos auersa tenebat,
nec magis incepto uultum sermone mouetur
quam lentae salices lassoue papauera collo. (*Satiricon* CXXXII)

³⁵ A referência completa apresentada por Vasconcellos é: "Saturnian Epic: Livius and Naeuius", in: BOYLE, A. J. (org.). *Romana Epic*. London-New York, Routledge, 1993, p.2.

"Ela, desviando-se, mantinha os olhos fixos no chão,
e seu rosto não se deixava comover por aquelas palavras
mais do que flexíveis salgueiros ou papoulas de fatigada haste."

Lenta salix (*Bucólicas* III, v.83 e V, v.16)

purpureus ueluti cum flos succisus aratro
languescit moriens **lassoue papauera collo**
demisere caput pluuiam cum forte grauantur. (*Eneida* IX, vv.435-437)

"Como a flor purpúrea, cortada pelo arado,
esmorece, ao morrer, ou papoulas de fatigadas hastes
vergam a cabeça quando porventura se curvam ao peso da chuva."

Illa solo fixos oculos auersa tenebat,
nec magis incepto uoltum sermone mouetur
quam si dura silex aut stet Marpesia cautes. (*Eneida* VI, vv. 469-471)

"Ela, desviando-se, mantinha os olhos fixos no chão,
e seu rosto não se deixava comover por aquelas palavras
mais do que se fosse dura rocha ou mármore do Marpesso."

- fórmulas alusivas:

memini ("eu me lembro"); **fama est** ("é fama"); **dicitur** ("é dito"); **dicebam** ("diziam")

Como se observa, Vasconcellos considera desde recursos sonoros e rítmicos, escolhas lexicais, uso de certas expressões (por ele denominadas "fórmulas alusivas") até estratégias de citação - como a incorporação de todo um verso ou a fusão de diferentes em um mesmo verso - marcadores de alusão. Também propõe, como estratégias alusivas da *Eneida*, certos procedimentos textuais: a paratextualidade, referência que certos elementos marginais ao texto (título, subtítulo, nomes de capítulo, prefácio, etc) fazem a um outro texto, como ocorre com o título da épica virgiliana; a intratextualidade, "concebida como a evocação, no curso de uma obra, de passagens da mesma obra: alusão interna, portanto" (2001, 124) e a autotextualidade, que "consiste na autocitação,

isto é, na evocação, em dada obra, de uma passagem de outra obra do mesmo autor" (idem, 148)³⁶. Embora tenha utilizado os processos mencionados para caracterizar o jogo alusivo que se estabelece na *Eneida*, Vasconcellos evidencia formas de alusão cabíveis a qualquer outra obra e que, portanto, merecem ser consideradas.

Hinds (1998), no capítulo "Reflexivity: allusion and self-annotation", diferencia dois tipos de sinalizadores alusivos, levando em consideração o grau de integração desses ao texto. Os marcadores menos integrados são aqueles que sinalizam uma intervenção externa ao contexto narrativo (p. 3). Hinds utiliza a expressão 'Alexandrian footnote', cunhada por David Ross³⁷, para caracterizar esse tipo de marcador, já que ele esclarece, retoma, reflete e amplia o conhecimento do texto, ao remeter o leitor a outros textos. Não se trata de uma nota de rodapé tal como a conhecemos, pois o sinalizador faz o papel de uma citação, de um comentário acurado, segundo Hinds. O autor prossegue afirmando que o marcador surge, então, como um tropo da atividade alusiva do poeta, uma figura de linguagem: o autor apresenta-se como um tipo de discípulo, retratando sua alusão como uma citação erudita³⁸. Com a função de sinalizar os versos que devem ser interpretados como alusivos, as 'footnotes' constituem um verdadeiro sistema de alusões, identificado por marcadores lexicais do tipo *dicitur, fama est, ferunt*.

Existe, entretanto, outra forma de metaforizar o processo alusivo, sem dúvida mais sutil do que as 'footnotes'. O autor chama atenção para os *marcadores mais integrados* ao texto, que são recursos (escolhas lexicais; repetições de palavras, de estruturas sintáticas ou até mesmo de versos e episódios) que não aludem diretamente a contextos exteriores à narrativa. A título de exemplo, Hinds cita o verbo *memini* (v.473 dos *Fasti* 3 de Ovídio), pronunciado por Ariadne ao lamentar o abandono de Teseu. Nesse caso, a alusão figura-se como memória da personagem e, por isso, o marcador reflete o conteúdo interno do texto. O verbo *memini* sinaliza uma alusão ao poema 64 de Catulo (vv.130-5, 143-4), que também narra as lamentações de Ariadne. Assim, esse sinalizador evidencia aspectos alusivos mais integrados à estrutura textual e que, portanto, poderiam passar despercebidos mais facilmente.

³⁶ Vasconcellos tomou "emprestado" de Genette o termo paratextualidade; os demais - intratextualidade e autotextualidade - foram por ele sugeridos.

³⁷ Ross. *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*. Cambridge, 1975; apud Hinds, 1998, 1.

³⁸ "does very precisely mimic the citation style of learned Latin commentary. What emerge, then, is a trope for the poet's allusive activity, a figurative turn: the poet portrays himself as a kind of scholar, and portrays his allusion as a kind of learned citation" (Hinds, 1998,3)

Jeffrey Wills (1996), por sua vez, trata, em seu livro *Repetition in Latin Poetry : Figures of Allusions*, apenas de uma categoria alusiva - a repetição de palavras ("word-repetition", 3). O autor considera a função gramatical e a posição das palavras para agrupar os tipos de repetição. Dentro do grupo denominado "functional terms", tem-se a seguinte subdivisão: termos morfológicamente idênticos vs. variações morfológicas e ocorrências dentro de uma mesma unidade de frase vs. ocorrências que ultrapassam esses limites. Wills nomeou cada uma dessas quatro possibilidades e propôs o seguinte quadro (p.11):

	Formas idênticas	Formas diferentes
Dentro da unidade	Geminação	Polyptoton
Além da unidade	Paralelismo	Modificação

Geminação é a repetição de palavra(s) morfológicamente idênticas em uma mesma unidade - *ite meae, felix quondam pecus, ite capellae* (Virg. *Ecl.* I, v.74;)³⁹; polyptoton é o uso de variações gramaticais de uma mesma palavra em uma mesma unidade - *reges regumque triumphi* (Ov. *Am.* I, 15, v.33); paralelismo é o uso da mesma palavra em estruturas gramaticais adjacentes - *sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat* (Virg. *En.* III, v.490); modificação é o uso de variações morfológicas de um mesmo termo para criar um paralelismo sintático - *ille etiam liquidis palmas ubi lauerat undis, / unda fluens palmis Danaen aludere posset* (Ov. *Met.* XI, vv.116-117); (Wills, 1996, 11-13).

A outra forma de analisar as repetições é observando a posição em que elas ocorrem. Wills (p.13) propõe quatro formas de caracterizar as posições ocupadas pelas repetições: repetição adjacente, quando o termo repetido aparece imediatamente depois; separação, quando os termos repetidos não são adjacentes; anáfora, repetição no começo de uma sentença ou unidade de frase; epífora, a repetição ocorre no final da sentença ou da unidade da frase. Após classificar todas as formas de repetição, Wills apresenta vários exemplos de alusão sinalizadas por esse marcador. Embora algumas de suas análises sejam difíceis de aceitar, suas especulações fazem com que se preste atenção a esse recurso de linguagem e sua possível classificação como "marcador alusivo".

³⁹ Os exemplos foram retirados de Wills. Vale a pena ressaltar também que não os traduzirei, porque quero apenas ilustrar como o autor entende cada uma das categorias por ele propostas. Ademais, os versos encontram-se truncados e seu conteúdo não é importante para nosso objetivo.

Como foi visto até aqui, quase todos os recursos lingüísticos podem ser empregados como marcadores alusivos. Contudo, não se pode traçar relações indiscriminadamente, sem levar em consideração informações essenciais: o texto aludido foi escrito antes do texto em que se verifica uma possível alusão? O autor do hipertexto teve acesso ao hipotexto? Os textos compartilham da mesma linguagem?⁴⁰ Ademais, deve-se tentar primeiro encontrar um marcador que faça referência direta a um outro texto, como símiles, passagens idênticas, etc., para depois procurar marcações menos explícitas. Os marcadores também não podem ser tomados como fórmulas que, se aplicadas, fornecem o resultado pretendido. Esses devem ser encontrados no próprio texto, ou seja, o leitor tem de ser capaz de perceber a alusão que o texto lhe sugere, para depois, tendo em mente as fórmulas alusivas mais comuns, começar a buscar outros indícios que corroborem suas suspeitas.

Apresentado o caráter dos marcadores alusivos, passa-se agora para a análise intertextual das elegias 2, 3 e 4 do livro I do *Tristes*.

⁴⁰ Ou seja, os textos poéticos devem ser comparados a outros também poéticos, não a escritos em prosa.

II

Tristes I e Eneida: uma relação alusiva

Apresentação

Ovídio, ou Publius Ovidius Naso, nasceu em 43 a.C. em Sulmo (atual Sulmona), nos apeninos italianos. Considerado o último grande poeta da época de Augusto, foi exilado pelo imperador em 8 d.C na cidade de Tomos (atual Constanza, na Romênia), na costa ocidental do Ponto Euxino (hoje, Mar Negro), vindo a falecer nesse local em 17 ou 18 d.C. Durante o exílio, escreveu os *Tristia*, as *Espitulae ex Ponto* e o *Ibis*. Também são considerados trabalhos da época do exílio um poema didático sobre pesca (*Halieutica*) e dois breves poemas em homenagem a Augusto, um deles escrito em geta⁴¹ - língua franca falada em Tomos, "enxertada de grecismos e latinismo barbarizados", segundo José Paulo Paes (1997, 17).

A causa verdadeira do exílio é considerada até hoje um mistério. Várias hipóteses são levantadas para tal *relegatio*⁴²: uns alegam que a condenação é devida ao livro *Ars Amatoria*, publicado alguns anos antes, por ser uma obra pornográfica - fato comentado pelo poeta ao longo dos *Tristes*; outros sustentam que a causa mais provável seja de ordem política, religiosa ou moral. De acordo com Conte (1994, 340), o motivo da punição é o envolvimento de Ovídio no escandaloso adultério de Júlia Menor, neta de Augusto, com Decimus Junius Silanus. José Paulo Paes (1997, 16) também considera esse motivo, bem como apresenta duas outras razões: ou Ovídio teria assistido às escondidas a uma cerimônia do culto de Ísis, vedado aos homens, e Lívia, mulher de Augusto, iniciada nos mistérios da deusa, teria pedido uma punição a esse ato; ou Ovídio estaria cultivando amizades favoráveis à sucessão de Agripa Póstumo ao trono de Augusto, seu avô.

Della Corte (1973), por sua vez, discute os motivos da *relegatio* a partir da caracterização da culpa apresentada por Ovídio ao longo de seus livros, sobretudo nos *Tristes* II, v.207: os *duo crimina, carmen et error*. Della Corte, então, atribui as causas à produção poética - sobretudo a *Ars Amatoria* - e ao *error*, fato difícil de estabelecer e precisar. O latinista italiano apresenta, primeiramente, algumas hipóteses retiradas de textos do próprio Ovídio, de Suetônio, de Tácito e do *codex Galeanus* do séc. XII (p.53):

⁴¹ Além desses trabalhos, Conte (1994, 341) comenta que também são considerados parte da literatura do exílio os poemas *Consolatio ad Liviam* e *Nux*. O latinista, contudo, põe em dúvida a autenticidade desses, dizendo que são certamente espúrios. Também levanta dúvidas sobre a autenticidade do *Halieutica*.

⁴² O desterro de Ovídio não se configura como um *exilium*, mas sim como uma *relegatio*, uma vez que o poeta não perdeu

- a) Ovídio surpreende Augusto em relação incestuosa com a filha (Suet. *Cal.* 23), ou com a neta, ou em atos obscenos;
- b) Ovídio vê a imperatriz Lívia nua no banho (*Trist.*, II, v.105 s.);
- c) Ovídio profana o simulacro da deusa Ísis (*ex P.* I, v.1);
- d) Ovídio comete adultério com Lívia (cod. *Galeanus*, sec.XII);
- e) Ovídio escreve um epigrama ou um gracejo poético, sem se revelar o autor, para ridicularizar Augusto (Suet. *Aug.* 70);
- f) Ovídio foi obrigado por Corina-Júlia a retocar, reduzindo a três livros, o argumento dos cinco livros dos *Amores*, inserindo alusões a Tibério, que ela detestava (Tac. *An.* I, v.53);
- g) Ovídio participou de uma conspiração para tornar Agripa Póstumo sucessor de Augusto (Tac. *An.* I, v.5).

Della Corte comenta que muitos desses motivos não devem ser levados em consideração e apresenta outras hipóteses sugeridas atualmente. Essas também são de caráter político, religioso, moral e estão ligadas às estreitas relações que Ovídio mantinha com a família imperial. Como o objetivo aqui é apenas discutir brevemente as causas do exílio, para que se possa saber melhor em que circunstâncias foi escrito o livro dos *Tristes*, não se entrará nos pormenores das novas sugestões para possíveis causas, que, na verdade, são modificações das já apresentadas, isto é, partem dos mesmos princípios.

A breve apresentação feita acerca das especulações sobre as possíveis causas do exílio do poeta elegíaco serve para ilustrar os tipos de estudos que são normalmente realizados para discutir a literatura ovidiana dessa fase. Muitos pesquisadores procuram nas obras do exílio de Ovídio explicações para seu desterro, bem como indícios biográficos de todos os tipos, pois tanto o livro *Tristes* como as *Epistolas do Ponto* estão recheados de informações sobre a vida do poeta antes e durante o desterro, como detalhes sobre sua família, seus casamentos, suas viagens, estudos, entre várias outras coisas. O fato de os *Tristes* ter sido escrito em primeira pessoa também favorece esse interesse biográfico, visto que Ovídio, ao se colocar como narrador-personagem de suas elegias, possibilita especulações acerca do caráter autobiográfico de tal obra.

Contudo, essa não é a única forma de se analisar esses livros do exílio, mais especificamente os *Tristes*, pois, antes de serem um tipo de autobiografia, são poesia e, como tal, merecem um tratamento que leve em consideração sua estrutura poética. Ademais, é difícil discutir a relação que possa haver entre a personagem criada nas elegias e o próprio autor, pois essa questão tão delicada implica conhecimento irrestrito da vida de Ovídio, impossibilitado pela grande distância de tempo que nos separa dele. Por isso, não se intenta aqui dar ênfase ao caráter autobiográfico da obra dos *Tristes*, mas sim, como já foi dito, procura-se caracterizar os aspectos da arte alusiva em tal livro. Assim, o tema do exílio, bem como as referências feitas à vida real do poeta serão tratados como motivos poéticos, não atrelados a fatos que aconteceram ou não. Vale a pena também ressaltar que quando se utilizam os nomes próprios Ovídio e Nasão para caracterizar a *persona* criada pelo autor nas elegias, não se pretende fazer referência alguma ao poeta de “carne e osso”; o uso dos nomes do poeta facilita a exposição, uma vez que as elegias são narradas em primeira pessoa, como já se comentou.

Para que se possa alcançar esse objetivo, deve-se, primeiramente, investigar as influências literárias sofridas pelo autor. Ovídio era extremamente culto e, em consequência disso, conhecia muito bem as obras gregas e latinas. Tinha uma admiração especial por Virgílio que, para ele, como comenta Michael von Albrecht em seu verbete *Ovídio* da *Enciclopedia Virgiliana* (vol. III, 1987, 907-909), se encontra entre os poetas imortais. Albrecht (p.907) afirma que Virgílio é para Ovídio mais que um modelo imediato, é um desafio, pois o autor elegíaco tenta, a todo momento, igualá-lo, mas em um campo diverso⁴³. Contudo, essa questão não é tão simples assim, pois Ovídio não apenas se esmera para compor o gênero elegíaco, mas também tenta transcendê-lo, ao criar um confronto entre gêneros, evidente em muitas de suas obras, como comenta Albrecht (908-909). A *Eneida* está presente em muitos escritos do autor: na *Arte de Amar* (v.337 ss.) apresenta-se como a mais grandiosa do Lácio; nos *Amores*, a palavra *arma* e o “desejo” expresso pelo poeta de escrever épica - impedido pelo Cupido que roubava um pé a cada dois versos, criando, assim, o verso elegíaco - marca a ligação com o texto virgiliano; nos livros XIII e XIV das *Metamorfoses* a personagem Enéias é o fio condutor da ação⁴⁴. Também na poesia do exílio a épica virgiliana se faz presente,

⁴³ Michael von Albrecht cita dois versos do *Remedia Amoris* para comprovar sua afirmação: *tantum se nobis elegi debere fatentur, / quantum Virgilio nobile debet epos* (vv.395-396) - “As elegias reconhecem que nos devem/ tanto quanto a epopéia deve ao nobre Virgílio.”

⁴⁴ Fleischer (1957, apud Albrecht, 1987, 908) chega a dizer que Ovídio, nas *Metamorfoses*, passa de “Virgílio da elegia” e

pois o autor elegíaco se compara a todo momento a Enéias e traça ligações entre o seu infortúnio e o do herói.

Ovídio, contudo, não segue Virgílio no ponto decisivo, isto é, Ovídio retoma Virgílio, mas se mantém fiel a seus propósitos. O autor elegíaco não se envereda pelos gêneros cultivados pelo seu predecessor, mas sim os recria. Como afirma Albrecht (1987, 909), o movimento de Ovídio nos confrontos que estabelece com Virgílio não é de servilismo nem de presunção, pois o poeta homenageia seu predecessor, permanecendo fiel aos seus intentos. Dessa forma, tendo em mente a admiração de Ovídio por Virgílio e sabendo que aquele retoma as obras do grande poeta para compor as suas, não se torna incoerente ou descabida uma comparação dos *Tristes I* com a *Eneida*. Muito pelo contrário, o cotejo de tais obras possibilita visualizar o deslocamento feito por Ovídio dos temas da épica abordados por Virgílio, isto é, permite observar o trato elegíaco dado aos assuntos narrados na *Eneida*.

A descoberta de uma relação alusiva que se estabelece entre algumas elegias do livro I e alguns cantos da *Eneida* foi-nos possível graças ao símile presente na elegia 3 - *Si licet exemplis in paruo grandibus uti,/ Haec facies Troiae, cum caperetur, erat* (vv.25-26)⁴⁵ - e à leitura do capítulo I, intitulado *Le moment du Départ*, do ensaio de Videau-Delibes (1991, 23-34)⁴⁶. Aqueles dois versos aludem diretamente à épica virgiliana e mais especificamente ao canto II, visto que o símile traça um nítido paralelo entre os infortúnios de Ovídio e os de Tróia quando da sua destruição. A partir disso, buscou-se no livro I outras semelhanças com a *Eneida* e os resultados foram surpreendentes, pois foi possível relacionar as elegias 2, 3 e 4 com os três primeiros cantos da epopéia e, por isso, vislumbrar uma outra interpretação para tais textos que não a puramente autobiográfica. Para demonstrar a alusão e fazer aparecer os efeitos de sentido que estão subjacentes ao texto, comparar-se-á minuciosamente as elegias citadas e os cantos da *Eneida*. Manter-se-á, durante a análise, a ordem em que essas elegias são apresentadas no livro I, para que se possa perceber também que Ovídio imitou a estrutura narrativa da epopéia virgiliana.

se transforma em "Calímaco do *epos*".

⁴⁵ Para a tradução das elegias dos *Tristes I*, ver capítulo III. (Todas as citações de versos latinos deste capítulo foram retiradas dos textos propostos pela edição Belles Lettres - ver bibliografia.)

⁴⁶ Neste capítulo, Videau-Delibes compara a elegia I,3 de Ovídio e o segundo livro da *Eneida* de Virgílio, preocupando-se com os protagonistas, as circunstâncias e a temporalidade.

2.1 *Tristes e Eneida*: uma relação alusiva

A elegia 2 narra a súplica de Ovídio aos deuses para que esses não compartilhem da ira de César Augusto e dêem cabo à terrível procela que se abateu sobre sua nau. A descrição da tempestade, que deve ter surpreendido o protagonista no mar Adriático (cf. G. Ferrara, 1944, 14 e Della Corte, 1973, 211), introduz, no livro I, as peripécias de Nasão ocorridas depois de sua partida para Tomos. Com isso, essa elegia, ao apresentar o personagem em alto-mar a caminho do exílio, suplicando aos deuses em meio a uma tempestade avassaladora, sem relatar como se deram seus últimos momentos antes de deixar Roma, lança o leitor em meio aos fatos já consumados, pressupondo, assim, que esse já conhece suas causas, sua história.

Semelhante procedimento narrativo, denominado de início *in medias res*, graças ao aparecimento dessa locução na *Arte Poética* de Horácio, é utilizado ou, como sugere o autor da *Epístola aos Pisões*, deve ser utilizado para se iniciar uma epopéia⁴⁷. O fato de a “estória” do exílio de Nasão começar sem antes ter sido relatado o episódio anterior à viagem propriamente dita e pela narração *a posteriori* desse pelo protagonista⁴⁸, faz com que o procedimento narrativo do livro I de Ovídio se assemelhe ao da *Eneida* e da *Odisséia*⁴⁹. Assim, observa-se que Ovídio, ao iniciar sua “estória” *in medias res*, estabelece uma semelhança entre a elegia 2 e os cantos introdutórios desses textos épicos.

Todavia, é com o canto I da *Eneida* que essa elegia ovidiana mais se assemelha, pois aquele apresenta Enéias navegando da Sicília em busca da Itália após ter deixado Tróia, quando uma tempestade, provocada pela ira de Juno, precipita-se sobre sua frota. Como se observa, existe entre os textos uma semelhança estrutural - ambos se iniciam *in medias res* - e temática, pelo fato de uma terrível borrasca ter acometido tanto Ovídio quanto Enéias durante a viagem após o desterro.

A elegia 2 inicia-se com a invocação de Ovídio aos deuses:

⁴⁷ Hor., *Art. Poet.*, vv.146-149: *Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri, / nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo; / semper ad euentum festinat et in medias res / non secus ac notas auditorem rapit, (...)* - “Nem o regresso de Diomedes inicia pela morte de Meleagro, / nem a guerra de Tróia pelo par de ovos; / sempre se apressa para o desenlace e em meio aos fatos, / como se fossem já conhecidos, lança o ouvinte (...).” (os grifos são meus).

⁴⁸ Esse episódio é narrado em *flash-back* na elegia 3.

⁴⁹ Tal procedimento pode ser encontrado também nos *Lusíadas*.

*Di maris et caeli - quid enim nisi uota supersunt? -
 Soluere quassatae parcite membra ratis!
 Neue, precor, magni subscribite Caesaris irae!
 Saepe premente deo fert deus alter opem.
 Mulciber in Troiam, pro Troia stabat Apollo;
 Aequa Venus Teucris, Pallas iniqua fuit;
 Oderat Aeneam propior Saturnia Turno;
 Ille tamen Veneris numine tutus erat.
 (...)
 Et nobis aliquod, quamuis distamus ab illis
 Quis uetat irato numen adesse deo? (Tr. I,2, vv.1-8; 11-12)*

A súplica de Ovídio, proferida no momento em que sobrevém a tormenta marítima, pode ser comparada à invocação de Enéias⁵⁰, pois essa também é incitada pela tempestade que se abateu sobre a frota do herói virgiliano, após a dispersão dos ventos feita por Éolo a pedido de Juno. Além disso, a súplica ovidiana faz referência ao jogo de forças que se instaura entre os deuses na *Eneida*. Essa elegia alude tanto aos deuses que se colocam contra Tróia e perseguem os teucros (Vulcano, Palas e Juno), como aos que auxiliam os troianos e Enéias (Apolo e Vênus) ao longo da épica virgiliana⁵¹. Ovídio, então, ao invocar os deuses, que têm um papel fundamental na *Eneida*, para que o protejam da ira de César, caracterizado aqui como um deus colérico (v.12, *irato...deus*), roga obter a mesma sorte de Enéias: ser socorrido por algum nume propício. Dessa forma, ainda que faltem indícios mais concretos (os quais serão arrolados durante a análise), pode-se ousar dizer que o protagonista da elegia 2, ao se colocar na mesma posição do herói épico, cria para si uma imagem híbrida de um possível “herói” elegíaco⁵².

⁵⁰ *En. I, vv. 94-101: (...) O terque quaterque beati,/ quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis/ contigit oppetere! o Danaum fortissime gentis/ Tydide, mene Iliacis occumbere campis/ non potuisse tuaque animam hanc effundere dextra,/ saeuos ubi Aecidae telo iacet Hector, ubi ingens/ Sarpedon, ubi tot Simois correpta sub undis/ scuta uirum galeasque et fortia corpora uoluit! - (...)“Afortunados/ Oh! três e quatro vezes, de Ílio às abas./ Os que aos olhos paternos feneceram!/ Ó dos Dânaos fortíssimo Tydides./ A alma em Tróia vertendo-me essa destra./ Não ficar eu nos campos, onde o bravo/ Heitor de Eácide às lançadas, onde/ Sarpédon jaz magnânimo, onde o Símois/ Corpos e elmos de heróis e escudos tantos/ Arrebatados na corrente volve!” (trad.: Odorico Mendes, 1858, vv.106-115).*

⁵¹ Ovídio também faz referência a Odisseu, quando apresenta o deus que o persegue - Netuno - e a deusa que o protege - Minerva (2, vv. 9-10: *Saepe ferox cautum petiit Neptunus Ulixem;/ Eripuit patruo saepe Minerua suo*).

⁵² Neste estágio da comunicação da pesquisa, o afirmado acima parece ser simplesmente uma vaga impressão, uma possibilidade, mas, ao longo das análises, observar-se-á que Ovídio procura reafirmar essa imagem, pois a reconstruirá outras vezes. Nasão busca a todo momento traçar semelhanças entre o seu infortúnio e o de Enéias e, por conseqüência, entre ele e o protagonista da *Eneida*. Contudo, perceber-se-á que esse *alter Aeneas* almejado por Ovídio é um misto, composto de características elegíacas e épicas.

Outro ponto muito importante de convergência entre os textos e que merece ser esmiuçado é o desenrolar das tempestades: ambas são provocadas por ventos que agitam o oceano de forma avassaladora, pondo em risco a vida da tripulação, e ambas são descritas após a interrupção da súplica dos protagonistas, causada também pela intervenção dos ventos:

*Verba miser frustra non proficientia perdo;
Ipsa graues spargunt ora loquentis aquae,
Terribilisque Notus iactat mea dicta precesque
Ad quos mittuntur non sinit ire deos.
Ergo idem uenti, ne causa laedar in una,
Velaque nescio quo uotaque nostra ferunt.* (Tr. I,2, vv.13-18 - o grifo é meu)

*Talia iactanti stridens Aquilone procella
uelum aduersa ferit, fluctusque ad sidera tollit.*⁵³ (En. I, vv.102-103 - o grifo é meu)

Como se observa, Ovídio é impedido de continuar a falar por causa das ondas que jogam água em sua boca (v.14, *graues spargunt ora loquentis aquae*) e pelo terrível Noto, vento quente e tempestuoso, também chamado de Austro (cf. Commelin, 1955, 115), que espalha suas preces (v. 15, *Terribilisque Notus iactat mea dicta precesque*). A invocação de Enéias é suspensa pelo sopro do Aquilão (v.102, *stridens Aquilone procella*), vento frio e violento, algumas vezes confundido com o Bóreas (cf. idem, ibidem), que quebra a vela de sua nau e forma ondas capazes de lançá-las ao céu. Assim, percebe-se que se estabelece novamente uma semelhança entre os protagonistas, já que ambos são interrompidos pelas vagas e pelos ventos. Como o vento que acomete Ovídio e sua tripulação é contrário ao que investe contra Enéias e sua frota - o Noto é quente e sopra do sul, já o Aquilão é frio e sopra do norte, pode-se, ainda, observar uma aproximação temática entre os episódios causada por tal contraste.

Há também uma aproximação lingüística estabelecida pela presença do verbo *iactat* na elegia 2 (v.15) que alude, indiretamente, à expressão virgiliana *talia iactanti* (v.102). Essa alusão é mais sutil, pois o contexto de uso do verbo se diferencia em cada um dos textos - nos *Tristes*, o verbo caracteriza a dispersão das preces de Ovídio feita por Noto; na *Eneida*, indica o ato de falar que

⁵³ “Bradava; a sibilar ponteiro Bóreas/ Rasga o pano e a maretta aos astros joga.” (trad.: Odorico Mendes, 1858, vv.116-117).

estava sendo realizado por Enéias no momento da interrupção provocada por Aquilão. Contudo, a alusão se confirma se se lembrar que a primeira entrada para tal verbo é a de “lançar, atirar” e que daí vem o sentido figurado de “proferir, dizer” (cf. *Oxford Latin Dictionary*, 1969). Com isso, não se pode dizer que não seja sugestivo o uso desse verbo por Virgílio, pois ele significa, na expressão *talia iactanti*, tanto o ato de falar quanto o de lançar, jogar palavras ao acaso. Assim, embora haja, entre os textos, um contraste - em Virgílio, o herói *iactat* palavras; em Ovídio, o vento *iactat* as palavras do herói - pode-se concluir que Nasão se compara a Enéias quando utiliza o verbo *iactare*, pois ambos lançavam suas súplicas ao vento⁵⁴.

Após a interrupção da fala do protagonista da elegia 2, segue-se a descrição hiperbólica da terrível procela:

Me miserum! Quanti montes uoluuntur aquarum!
Iam iam tacturos sidera summa putes.
Quantae diducto subsidunt aequore ualles!
Iam iam tacturas Tartara nigra putes.
Quocumque aspicio, nihil est nisi pontus et aer,
Fluctibus hic tumidus, nubibus ille minax.
Inter utrumque fremunt inmani murmure uenti.
Nescit cui domino pareat unda maris: (Tr. I,2, vv.19-26)

Ovídio apresenta ao leitor a agitação das águas em um tom elegíaco bem marcado pela interjeição *Me miserum!*⁵⁵ (v.19) e pela repetição do advérbio *iam* (vv.20 e 22), o qual expressa a iminência de sua desgraça. Seu infortúnio é caracterizado aqui pela antítese que se configura através

⁵⁴ A tradução da expressão virgiliana *talia iactanti* feita por Jacques Perret (1981, 9) mantém essa interpretação: "Comme il jetait aux vents ces paroles (...)" - "Assim que ele lançou ao vento essas palavras".

⁵⁵ De acordo com Hinds (1998, 30), a interjeição *me miserum* é um "common piece of verbal furniture in a wide range of discursive situations in Latin". Essa exclamação caracteriza um lamento comum na língua romana cotidiana, sendo muito usada por mulheres e crianças em funerais, conforme afirma Quintiliano (*Inst. Or.* II, 3, vv.170-172; apud Hinds, 1998, 33). Embora seja largamente utilizado no dia a dia, tal lamento não aparecia em textos poéticos escritos antes de Ovídio. Segundo J. C. McKeown (*Ovid: Amores. I: Text and Prolegomena. Liverpool. II: A Commentary on Book One. Leeds, 1987-*; apud Hinds, 1998, 30), a interjeição *me miserum* aparece 45 vezes em Ovídio, somente duas em Propércio e não é encontrada em Virgílio, Horácio ou Tibulo. Seu uso, antes de Ovídio, era comum somente em comédias e prosas retóricas, como em Plauto e Cícero. Ovídio utiliza pela primeira vez tal expressão nos *Amores* - "*me miserum!* certas habuit puer ille sagittas./ uror, et in vacuo pectore regnat Amor" (*Am.*, I,1, vv.25-26; apud Hinds, 1998, 30 - "Pobre de mim! Aquele garotinho tinha setas certeiras./ Abraso-me, e no vacante peito reina o Amor"). Essa interjeição é marcadamente elegíaca, uma vez que sua origem, como foi visto, se dá como um lamento comum em funerais e a elegia é um gênero associado à lamentação (cf. Hinds, 1998, 31-34). Dessa forma, pode-se dizer que o autor dos *Tristes* foi o difusor de tal expressão no vocabulário elegíaco.

das hipérbolas inversamente proporcionais estabelecidas nos versos 19 a 22: Nasão exagera ao dizer que as águas tocarão os mais altos astros (v.20, *tacturos sidera summa*) e que os abismos formados pela separação das mesmas tocarão o negro Tártaro⁵⁶ (v.22, *tacturas Tartara nigra*). A oposição entre *sidera summa* e *Tartara nigra*, que exprimem, respectivamente, as alturas - o céu - e as profundezas - os infernos, cria uma antítese hiperbólica que bem sugere o tom lamurioso e patético dessa elegia, uma vez que esse exagero antitético retrata de forma contundente a lastimável e comovente situação de Ovídio. Além disso, esse aspecto hiperbólico, com ares de catástrofe universal, é o mesmo que se encontra na descrição da tempestade do canto I (que será analisada mais abaixo).

Percebe-se ainda, nesse excerto, que Nasão, ao utilizar a segunda pessoa do singular para indeterminar o sujeito do verbo *putare* (vv.20 e 22, *putes*), dirige-se ao leitor, inserindo-o nos acontecimentos como se ele já estivesse ali desde o início. Esse modo direto de se referir ao leitor, somado à forma presente do verbo, que atualiza a ação, confere ao texto um tom “dramático”, pois esses recursos fazem com que o leitor participe inevitavelmente da desgraça do protagonista. Além disso, nota-se que Ovídio narra seus infortúnios em primeira pessoa⁵⁷ (v.23, *aspicio*), o que realça a “dramaticidade” anteriormente proposta. Com o uso do tempo presente do verbo, acrescido à narração em primeira pessoa, tem-se a sensação de que os fatos surgem aos olhos do leitor no momento em que estão ocorrendo. De acordo com Klodt (1996, 257-258), Ovídio inova, nas elegias 2 e 4 (que será analisada adiante), as convencionais descrições de tempestade na epopéia ao utilizar os verbos no tempo presente e em primeira pessoa, visto essas serem, normalmente, nos relatos épicos, narradas em *flash-back* e em terceira pessoa. Então, para Klodt, a “presentificação” dos fatos e a narração em primeira pessoa conferem à tormenta ovidiana um tom elegíaco não visto nas tempestades épicas.

Também se encontra, na *Eneida*, a descrição da turbulência marítima:

Incubuere mari totumque a sedibus imis

⁵⁶ De acordo com Della Corte (1972, 214), a imagem utilizada por Ovídio dos lugares inferiores (*Tartara*) é inspirada na descrição apresentada nos versos 564 e 565 do canto III da *Eneida*: *Tollimur in caelum curuato gurgite, et idem/ subducta ad manis imos desedimus unda* - “Curvado o pego ao éter já nos sobe./ Já desfeito o escarcéu nos baixa aos Manes” (trad.: Odorico Mendes, 1858, vv. 562-563). Além dessa observação de Della Corte, é possível perceber que a imagem das ondas que se alçam aos céus presente em Ovídio - *tacturos sidera summa* (v.20) - encontra-se também nesses versos - *tollimur in caelum (...) unda*.

⁵⁷ Ovídio alterna, em todas as elegias do livro I, a primeira pessoa do singular com a primeira do plural.

*una Eurusque Notusque ruont creberque procellis
Africus et uastos uoluont ad litora fluctus;*

(...)

*Eripiunt subito nubes caelumque diemque
Teocrorum ex oculis; ponto nox incubat atra.*

*Intonuere poli et crebris micat ignibus aether
praesentemque uiris intentant omnia mortem.*

(...) [Aquila] *fluctusque ad sidera tollit*

(...)

(...) *insequitur cumulo praeruptus aquae mons;*

hi summo in fluctu pendent, his unda dehiscens

terramque inter fluctus aperit, furit aestus harenis.

(En. I, vv.84-86; 88-91; 103; 105-107)⁵⁸

Como se observa, no texto virgiliano a terrível procela é contada de uma forma menos queixosa e patética, mas não menos contundente. Virgílio também descreve as vagas que se alevantam aos céus (v.103, *fluctusque ad sidera tollit insequitur*; v. 105, *cumulo praeruptus aquae mons*), bem como o fundo do mar que se mostra ao se dispersarem as ondas (vv.106-107, *unda dehiscens/ terramque inter fluctus aperit*). Levando em consideração essas semelhanças temáticas, pode-se perceber, ainda, que o *montes aquarum* (v.19) ovidiano retoma o *aquae mons* de Virgílio e que o verso 21 - *Quantae diducto subsidunt aequore ualles* - de Nasão faz referência os versos 106 e 107 da epopéia, ainda que não seja composto do mesmo léxico e ordem sintática dos versos virgilianos⁵⁹.

Além das semelhanças acima pontuadas, pode-se atentar para outras de cunho temático e lingüístico. Na elegia 2, inicia-se a narração da tempestade pelas águas que são revolvidas pelos ventos, assim como no canto I. Contudo, embora o verbo utilizado em ambos os textos seja o mesmo - *uoluuntur* (*Tr.* I,2, v. 19) e *uoluont* (*En.* I, v. 86) - eles designam diferentes ações: nos *Tristes* o lançar das águas ao alto e na *Eneida* o atirá-las ao litoral. Além dessa discrepância, observa-se uma outra bem interessante: no canto I, os ventos são apresentados logo no início da descrição da procela

⁵⁸ “(...) Ao mar carregam./ E horríficos revolvem-lhe as entranhas/ Noto mais Euro, o de borrascas fértil/ África; às praias vastas ondas rolam. (...).Some-se ao nauta o céu, tolda-se o dia;/ Pousa no pélagos atra noite; os pólos/ Toam, o éter fuzila em crebros raios;/ Tudo ameaça aos varões presente a morte. (...) e a mareta aos astros joga. (...) escarpado fluido monte empina-se./ As naus já do escarcéu pendem, já descem/ Num sorvedouro à terra entre marouços;/ Remoinha o esto na revolta areia.” (trad.: Odorico Mendes, 1858, vv. 96-99; 101-104; 117; 119-122).

⁵⁹ É interessante observar a ordem sintática das palavras nesse verso da elegia 2, pois a colocação do verbo *subsidunt* entre os adjetivos - *quantae* e *diducto* - e os substantivos - *aequore* e *ualles* - cria, lingüisticamente, o desenho da separação das águas proposto tematicamente no hexâmetro.

e caracterizam-se como agentes da ação verbal de *uoluont* (vv.85-86); já na elegia 2, eles são elencados *a posteriori* (vv.27-30, isso será analisado no próximo parágrafo), tanto que o texto ovidiano apresenta o verbo na passiva - *uoluuntur* - ocultando seu agente, que, por sua vez, fica subentendido. Outro ponto de convergência entre os textos é a descrição do aspecto do céu e do mar: tanto nos *Tristes* como na *Eneida*, o mar é apresentado intumescido pelas ondas, e o céu ameaçador pelas nuvens.

Após esse relato inicial da tempestade, Ovídio elenca, dando a localização geográfica de cada um, os quatro principais ventos romanos: Euro, Zéfiro, Bóreas e Noto (vv.27-30)⁶⁰. No texto virgiliano, os ventos são enumerados antes da fala de Enéias, no momento em que Éolo os soltava, e são apenas três: Euro, Noto e Áfrico (vv.85-86 - ver versos acima). Contudo, na descrição da tempestade, que segue à fala de Enéias, são citados o Aquilão (ou Bóreas - v.102 - ver verso acima) e novamente o Noto (v.107) e o Euro (v.110)⁶¹. Como se observa, ainda que não sejam apresentados na mesma ordem e quantidade, ambos os textos fazem referência aos ventos que sopram de diversas direções e que, por isso, são os incitadores da desgraça que se abateu sobre as naus. Além disso, com exceção do Zéfiro ovidiano⁶² e do Áfrico virgiliano, os demais ventos citados são comuns à elegia e ao canto épico: o Noto, o Euro e o Aquilão ou Bóreas⁶³.

Dada a descrição meteorológica da tormenta, Ovídio expõe seus temores e os da tripulação. A impotência do piloto frente aos sopros contrários dos ventos, a falta de esperança de salvação levam o protagonista da elegia 2 a lembrar-se de sua esposa e a agradecer por não ter permitido que partisse consigo para o exílio. Graças a esse impedimento, ela desconhece e não padece o sofrimento de estar à deriva no mar - *Nescit in immenso iactari corpora ponto, / nescit agi uentis, nescit adesse necem* (Tr. I,2, vv.39-40 - o grifo é meu). Nesses versos, Nasão faz uso do paralelismo sintático estabelecido pela repetição do verbo *nescit* no início das orações (o que constitui uma anáfora), para enumerar as adversidades que o cercam no momento: a turbulência marítima, a força dos ventos e a

⁶⁰ *Nam modo purpureo uires capit Euris ab ortu, / Nunc Zephyrus sero uespere missus adest, / Nunc sicca gelidus Boreas bacchatur ab Arcto, / Nunc Notus aduersa proelia fronte gerit.* (os grifos são meus)

⁶¹ En. I, v.107: *Tris Notus abreptas in saxa latentia torquet* - "Três rouba Noto e avexa nuns abrolhos"; v.110-111: (...) *tris Euris ab alto / in breuia et syrtis urget* (...) - "Três no parcel (que lástima!) Euro esbarra, / Encalha em vaus, de marachões rodeia. (trad.: Odorico Mendes, 1858, v.123; 126-127 - os grifos são meus).

⁶² Zéfiro será citado no v.131 do canto I, quando Netuno convoca ele e Euro para ordenar que cessem a tempestade: *Eurum ad se Zephyrumque uocat* (...) - "[Netuno] chama para junto de si Euro e Zéfiro.

⁶³ O fato de não haver uma correspondência exata entre os ventos citados na elegia 2 e os elencados no canto I pode ser talvez explicada pela localização geográfica de cada um dos episódios: Enéias foi surpeendido pela tempestade no mar Tirreno, conforme postula a tradição, já Ovídio, no mar Adriático.

proximidade da morte. O interessante é observar que Ovídio, quando apresenta o protagonista como um juguete do mar, novamente recorre ao verbo *iactare* para expor seu infortúnio.

Esse verbo também aparece na proposição do canto I da *Eneida* com o mesmo valor: (...) *multum ille et terris iactatus et alto* (*En. I, v.3 - o grifo é meu*)⁶⁴. Virgílio, em seu proêmio à *Eneida*, apresenta Enéias como um juguete dos deuses, empregando o participípio *iactatus*. Ovídio, então, ao utilizar no verso 39 o verbo *iactare*, alude ao infortúnio de Enéias, ainda que indiretamente, pois os verbos se encontram em contextos diferentes: nos *Tristes*, aparece no momento em que Ovídio faz referência à sua esposa, já na *Eneida*, é utilizado pelo narrador na apresentação do poema, quando esse se propõe a cantar a “estória” do herói. Mesmo sendo uma referência indireta, Nasão alude ao texto virgiliano, uma vez que ambos os personagens são descritos como marionetes controladas por forças superiores, a vagarem pelos mares, impelidos pelos ventos e fados.

O verbo *iactare*, como foi visto ao longo da análise, foi utilizado por Ovídio duas vezes com o mesmo sentido das ocorrências do mesmo no canto I. Embora os verbos em Ovídio apareçam em contextos diferentes da épica virgiliana, como foi apontado, a utilização desse vocábulo pelo poeta elegíaco é um bom indício de alusão, já que seu uso em Virgílio é um tanto particular. Cartault (1926, 138, nota 4) faz um levantamento do uso participial desse verbo por Virgílio e conclui que sua repetição estabelece uma relação de identidade entre a sorte dos troianos e a dos cartagineses, bem como apresenta um dos aspectos mais importantes do infortúnio de Enéias, o fato de ele estar a vagar por terras e mares, impelido pelo vento e pelos fados. O destino do herói, assim como foi o de Dido e seu povo, está marcado pela busca incessante de uma nova pátria⁶⁵.

Levando em consideração a interpretação sugerida por Cartault para o uso desse verbo na *Eneida*, pode-se supor que não seja acidental o uso de *iactare* por Ovídio, pois o autor elegíaco também utiliza esse verbo para apresentar uma das características mais importante de seu infortúnio, estar destinado a ser um juguete do mar até alcançar seu destino - o local de seu desterro. Dessa

⁶⁴“(…)Ele há muito lançado nas terras e no mar”.

⁶⁵ Observe-se o comentário de Cartault (1926, 138, nota 4) sobre o uso do participípio *iactatus* na *Eneida*: “*Iactatus* I, 182. *Anthea si quem Iactatum uento uideat*, 331, *quibus in oris Iactemur*, 667, *pelago...omnia circum Litora iactetur*; la répétition du mot appliqué deux fois aux Carthaginois, I, 442: *iactati undis et turbine Poeni*, 628, *me quoque per multos...labores Iactatam* pour souligner une identité du sort entre les Troyens et les Carthaginois; repris par Didon, IV, 13: *quibus ille Iactatus fatis*, en liaison avec le 1er. livre, repris par Vénus par allusion directe, X, 48: *Aeneas sane ignotis iactetur in undis*; il figure au IIIe livre, 197: *Iactamur gurgite uasto*; Anchise le reprend à son tour, VI, 693: *Quantis iactatum, nate, periclis*. Sa répétition insiste sur un des aspects dominants de l’infortune d’Enée (o grifo é meu). L’idée est du reste reprise en d’autres termes, I, 32: *Acti fatis maria omnia circum*, 756, *omnibus errantem terris et fluctibus*, VI, 692: *Quas...terras et quanta per aequora uectum!*” (o grifo é meu).

forma, pode-se pensar que a relação que Virgílio traçou entre o destino dos troianos e dos cartagineses, ou melhor, de Enéias e de Dido, bem como a caracterização das adversidades a que estava fadado o herói, foram retomadas por Ovídio. O poeta, através do uso de tal verbo, compara e identifica sua sorte à do herói épico. Por isso, ao fazer referência a todos os sofrimentos e desgraças do personagem virgiliano, Ovídio retrata-se como um *alter Aeneas*, já que ele está destinado ao mesmo infortúnio do herói- estar à deriva no mar.

O terror de Nasão de se encontrar como um juguete das águas e dos ventos é intensificado pela funesta possibilidade da morte em meio ao oceano, a qual, como Ovídio mesmo expõe, apresenta um infeliz aspecto:

*Nec letum timeo, genus est miserabili leti.
Demite naufragium, mors mihi munus erit.
Est aliquid fatoque suo ferroque cadentem
In solita moriens ponere corpus humo
Et mandare suis aliqua et sperare sepulcrum
Et non aequoris piscibus esse cibum. (Tr. I,2, vv.51-56)*

Como comenta G. Ferrara (1944, 18), a morte por afogamento para os romanos era considerada *praeter naturam*, enquanto que gloriosa a que acontecia em terra, principalmente em batalha. Isso se deve ao fato de que os romanos consideravam necessárias as honras fúnebres e o depósito do corpo em um sepulcro, lugar considerado sagrado, uma vez que os antigos acreditavam que os mortos o habitavam. Por isso, faziam sacrifícios sobre as sepulturas para lhes prestarem honras e homenagens, impossibilitando, assim, que seus espíritos ficassem a vagar pela cidade⁶⁶. Então, é interessante notar que Ovídio, nesses versos, não só afirma não ter medo de morrer (v.51, *Nec letum timeo*) como também ser-lhe a morte uma graça (v.52, *mors mihi munus erit*). Todavia, a morte almejada por Nasão não é a infame ocorrida no mar, mas sim a que é proporcionada ou pelos fados ou pela espada (v.53, *fatoque suo ferroque*) em terra firme (v.54, *solita moriens ponere corpus humo*) e, se possível, na pátria junto aos seus (v.55, *mandare suis aliqua et sperare sepulcrum*).

⁶⁶ Essas informações foram retiradas do *handout* da conferência proferida pelo prof. Dr. Hubert Petersmann da Universidade de Heidelberg, durante o XVI Simposio Nacional de Estudios Clásicos, realizado em Buenos Aires (Argentina), nos dias 26 a 29 de setembro de 2000.

Esse desejo expresso por Ovídio é o mesmo que se encontra na invocação de Enéias (*En. I*, vv.94-101 - ver nota 50): o de ter perecido em Tróia junto aos seus, durante a guerra. Enéias louva a felicidade dos que morreram em terra pátria e lamenta por Diomedes não o ter matado com suas próprias mãos (v.98, *tua...dextra*) e não lhe ter dado a felicidade de sucumbir onde jaz Heitor, morto pelo dardo (v.99, *telo*) de Aquiles. Tendo em vista as semelhanças temáticas existentes entre os excertos - o desejo de uma morte honrosa - pode-se dizer que o uso do vocábulo *ferro* por Ovídio é um análogo da expressão *tua...dextra* e *telo*, pois evocam as batalhas citadas por Enéias. Ainda que essa alusão seja indireta, pelo fato de não serem os mesmos vocábulos ou expressões utilizados em ambos os textos, Ovídio, ao utilizar o substantivo *ferro*, invoca para si uma morte guerreira e gloriosa. Assim, é lícito propor que Nasão se coloca novamente na mesma posição do herói da *Eneida*, ao almejar uma morte com características épicas.

Após esse episódio, Ovídio invoca outra vez os deuses do céu e do mar na tentativa de reiterar seu pedido de ajuda, evitando, assim, sua morte em meio ao pélagos:

*Pro superi uiridesque dei quibus aequora curae,
Vtraque iam uestras sistite turba minas
Quamque dedit uitam mitissima Caesaris ira,
Hanc sinite infelix in loca iussa feram!*

(...)

*Mittere me Stygias si iam uoluisset in undas
Caesar, in hoc uestra non eguisset ope
Est illi nostri non inuidiosa cruoris
Copia, quodque dedit, cum uolet, ipse feret.*

(...)

*Nec tamen, ut cuncti miserum seruare uelitis,
Quod periit saluum iam caput esse potest.* (Tr. I,2, vv.59-62; 65-68; 71-72)

Para que sua súplica seja mais persuasiva, Ovídio argumenta que o desejo de César é seu exílio e não sua morte, aliás, se o desejo do imperador fosse que Nasão sucumbisse, ele já o teria realizado sem precisar do auxílio divino (vv.65-66). Dessa forma, o protagonista dos *Tristes* novamente confere a César um *status* de divindade⁶⁷, pode-se dizer, comparável a Júpiter, pois ele

⁶⁷ É interessante observar que Ovídio mantém a característica já atribuída a César no v.3, a de um “deus” irado, colérico (*Caesaris ira*). Contudo, no v.61, ele abrandava sua descrição do “deus” através da antítese configurada pelo uso do substantivo *ira* e de seu adjetivo *mitissima*.

tem, de acordo com Ovídio, tanto ou mais poder que os seres superiores, já que suas decisões valem como leis e ele tem total controle sobre a sorte do desterrado (vv. 67-68). Além do mais, como afirma o próprio protagonista, mesmo que os deuses queiram salvar sua vida, já não o podem, pois ela já se extinguiu (vv.71-72). O paradoxo estabelecido pelo contraste existente entre o veemente pedido de ajuda, bem marcado pelos imperativos *sistite* e *sinite* (vv.60 e 62, respectivamente), e a impossibilidade desse auxílio se realizar, visto o protagonista já ter “morrido” (v.72), torna a súplica mais contundente. Ovídio apela para a misericórdia divina, ao expor aos deuses o duplo castigo que sofre no momento - a tormenta, por um lado, e o exílio, pelo outro.

Além da tentativa de Nasão de tornar sua súplica mais persuasiva, pode-se observar também que no verso 72 - *Quod periit saluum iam caput esse potest* - o protagonista dos *Tristes* faz referência ao exílio através da metáfora da morte, pois esse é considerado pelos romanos como uma morte em vida, como um exemplo de morte civil⁶⁸. De acordo com Adelmo Barigazzi (1987, 447), o tema do exílio é muito discutido pela literatura filosófica prática, comum na Antigüidade e que se propõe a consolar os homens dos males da vida. Tendo em vista essa difusão, Barigazzi comenta que é lícito pressupor que "l'esilio sia un male molto grave, e nell'antichità, da Omero e Tirteo in poi, così è sempre giudicato l'abbandono o la perdita della patria". Levando isso em consideração, compreende-se melhor porque Ovídio afirma, no verso 72, que sua vida já se extinguiu, pois a expulsão da pátria denota a perda total da mesma e, por consequência, a perda de sua vida civil, o que configura o exílio como um mal muito grave, como uma morte.

Mesmo que o texto ovidiano não incite uma comparação direta com o exílio de Enéias, pode-se ousar traçar uma relação entre ambos, uma vez que tal tema é recorrente também na épica virgiliana. Se se comparar o desterro de Nasão ao de Enéias, perceber-se-á a diferença, pois o herói da *Eneida* somente abandona a pátria porque essa fora destruída e não porque fora repellido dela. Todavia, há uma convergência entre os exílios, pois, em ambos os casos, os protagonistas são impelidos por forças superiores: Ovídio parte de Roma porque César ordenara e Enéias somente abandona Tróia porque os deuses assim o quiseram, já que sua vontade era perecer lutando. Contudo, Ovídio parte para o desconhecido e o herói da epopéia, para a Itália, onde fundará uma

⁶⁸ Essas informações foram retiradas do *handout* da comunicação proferida por Mónica Silvina Palmisano da Universidad Nacional de Córdoba, durante o XVI Simposio Nacional de Estudios Clásicos, realizado em Buenos Aires (Argentina), nos dias 26 a 29 de setembro de 2000. O trabalho apresentado intitula-se *La muerte en el exilio de las Tristes*.

nova “Tróia”. Essa diferença faz pensar que o desterro de Nasão está repleto de dor e saudade e o de Enéias cheio de esperança, o que talvez o tornaria menos doloroso, entretanto, “il protagonista stesso [Enéias], insieme ai suoi compagni, prova le sofferenze e le umiliazioni proprie dello stato dell’esule ed è proteso alla ricerca di quella “quies” che è data solo dall’acquisto di una nuova patria” (Bonamente, 1987, 448).

O protagonista dos *Tristes* continua seu lamento reforçando a idéia de que mesmo que os deuses venham em seu auxílio, ele continuará padecendo, pois seu exílio é certo: *Vt mare considat uentisque ferentibus utar/ Vt mihi parcatis, non minus exul ero.* (Tr. I,2, vv.73-74 - os grifos são meus). A anáfora do *ut*, que possui aqui um valor concessivo, intensifica a inutilidade dos possíveis esforços divinos, o que confere ao texto maior “dramaticidade”. A partir daí, Ovídio apresenta novos argumentos aos deuses para demonstrar quão desgraçado é. Tece, então, sua argumentação através da enumeração de exemplos de viagens agradáveis, ou porque são a passeio, a estudo ou comércio, a fim de evidenciar aos deuses que não sulca o mar por desejo próprio, mas porque foi obrigado por César a atingir os inóspitos litorais do lado esquerdo do Ponto Euxino:

*Non ego diuitias auibus sine fine parandi
Latum mutandis mercibus aequor aro;
Nec peto, quas quondam petii studiosus, Athenas,
Oppida non Asiae, non loca uisa prius;
Non ut Alexandri claram delatus in urbem
Delicias uideam, Nile iocose, tuas.* (Tr. I,2, vv.75-80 - os grifos são meus)

Como se observa, Nasão discorre sobre sua condição de exilado através da negação de situações contrárias à sua. Afirma-se como desterrado pela exposição de atos que ele não realiza no momento e que nunca mais realizará. A repetição dos advérbios de negação *non* (vv.75; 78 e 79) e *nec* (v.77), alguns no início de cada dístico, determina tal procedimento e intensifica o pedido de auxílio do protagonista dos *Tristes*: ao ilustrar a felicidade, a bonança, a liberdade que perdeu, retrata sua condição como mais miserável e infeliz, o que pode acarretar, mais facilmente, o convencimento divino.

Após apelar para a comoção dos seres superiores, o exilado novamente invoca o supremo poder de César para fazer com que os ventos se intimidem frente a ele:

*Ferte - quid hic facio? - rapidi mea corpora, uenti!
Ausonios fines cur mea uela uolunt?
Noluit hoc Caesar. Quid, quem fugat ille, tenetis? (Tr. I,2, vv.91-93)*

O desejo de César é estabelecido aqui como inquestionável, haja vista a contundente afirmação: *Noluit hoc Caesar* - e o questionamento feito pelo protagonista aos ventos sobre sua desobediência: *Quid, quem fugat ille, tenetis?*. Com isso, pode-se dizer que Ovídio tenta a qualquer custo obter a ajuda do Olimpo, seja apelando para a comoção dos deuses, seja para a intimidação dos ventos pelo descumprimento das ordens do imperador.

Essa tentativa de Nasão de procurar a todo momento persuadir os deuses a ajudá-lo caracteriza essa elegia como uma *suasoria* em versos, segundo Della Corte (1973, 211) e G. Ferrara (1944, 14). Por isso, ambos identificam a seguinte organização no texto elegíaco: o *exordium* (vv.1-18), a *narratio* (vv.19-56), a *tractatio* (vv.57-94) e a *peroratio* (95-110). Levando-se em consideração a divisão proposta pelos autores, pode-se dizer que o *exordium* se caracteriza pela primeira invocação feita por Ovídio aos deuses, quando, ao fazer referência ao jogo de forças divino que se instaura na *Eneida*, coloca-se na mesma situação do herói épico e introduz seu tormento em meio ao mar. A *narratio* é a parte em que o protagonista conta detalhadamente todo o aspecto da tempestade, fazendo a todo momento referência à descrição da procela apresentada no canto I. Na *tractatio*, Nasão invoca novamente os deuses, mas agora seu discurso se apresenta mais contundente: Ovídio faz uso, como foi visto há pouco, de vários artifícios retóricos para tornar sua súplica mais persuasiva.

A *peroratio* caracteriza-se, retoricamente, por ser ou o epílogo de um discurso ou um discurso breve e sentimental. Ovídio, em sua conclusão, faz uso das duas acepções de *peroratio*, pois encerra sua elegia de forma sucinta e através de um apelo. Nos últimos versos da elegia, o protagonista desfecha sua súplica, apelando para o discernimento divino, através da exposição da sua dedicação e obediência para com Augusto. O protagonista invoca a onisciência divina em relação ao motivo que o condenou ao exílio, motivo esse que Ovídio descreve como erro e não como crime, como um ato insensato, mas não criminoso:

*Si tamen acta deos nunquam mortalia fallunt,
A culpa facinus scitis abesse mea.*

Immo ita, si scitis, si me meus abstulit error
Stultaque mens nobis, non scelerata fuit, (Tr. I,2, vv.97-100 - os grifos são meus)

Pode-se perceber também que Ovídio utiliza nesse excerto, bem como em quase todo epílogo, a conjunção *si* para apresentar tanto sua inocência quanto sua *pietas*, caracterizada aqui como a lealdade e fidelidade que dispensava para César e seus familiares:

Quod licet et minimis, domui si fauimus illi,
Si satis Augusti publica iussa mihi,
Hoc duce si dixi felicia saecula proque
Caesare tura pius Caesaribusque dedi,
Si fuit hic animus nobis, ita parcite, diui!
Si minus, alta cadens obruat unda caput! (Tr. I,2, vv.101-106)

A repetição da conjunção condicional *si*, comum em preces⁶⁹, coloca Ovídio na posição de um subserviente aos deuses e, ao mesmo tempo, na de um suplicante insistente, pois tenta a todo custo obter a remissão de seus males. Com isso, pode-se dizer que, nessa súplica, o protagonista apresenta-se como um condenado que tece sua “defesa” para convencer os “juízes”, no caso, os deuses, de sua inocência e, através disso, obter o perdão, a calma da tormenta. Ovídio confia tanto em sua *pietas* e inocência, que ousa fazer aos deuses uma proposta: se ele estiver correto, que os deuses o poupem, caso contrário, que precipitem sobre sua cabeça uma imensa onda (vv.105-16). Neste momento, as nuvens começaram a se dissipar e a ira do mar aplacou-se:

Fallor an incipiunt grauidae uanescere nubes,
Victaque mutati grangitur ira maris? (Tr. I,2, vv.107-108)

O protagonista do *Tristes*, então, é finalmente socorrido pelos deuses. No canto I da *Eneida*, Enéias também é salvo pela intervenção divina, mais precisamente por Netuno, que aplaca os mares,

⁶⁹ Observe a presença de tal conjunção na súplica de Anquises (canto II) e na de Catulo (poema LXXVI): “*Iuppiter omnipotens, precibus si flecteris ullis, aspice nos, hoc tantum, et, si pietate meremur, da deinde auxilium, pater, atque haec omina firma.*” (*En.*, II, vv.689-691 - para tradução, ver apêndice II) - *O dei, si uestrum est misereri, aut si quibus unquam/ Extremam iam ipsa in morte tulistis opem, Me miserum aspiciete et, si uitam puriter egi, Eripite hanc pestem perniciemque mihi, Quae mihi suprepens imos ut topor in artus/ Expulit ex omni pectore laetitias.* (Cat., LXXVI, vv.17-22 - os grifos são meus) - “Ó deuses, se é próprio de vós a compaixão ou se a alguém, alguma vez./ À beira da morte levastes o derradeiro auxílio./ Dirigi vosso olhar para este infeliz e, se tenho vivido com integridade./ Arrancai de mim esta peste e esta

afugenta as nuvens e reconduz o sol. Embora ambas as procelas sejam interrompidas pelo auxílio divino, a causa dessa intervenção não se assemelha nos *Tristes* e na *Eneida*. Na elegia 2, a borrasca é mitigada por causa da mais que insistente súplica de Nasão. Já no canto I, Netuno desfaz a procela em virtude de ter se irritado com a audácia dos ventos, pois causaram extrema balbúrdia sem sua autorização, e por ter visto Enéias e sua frota dispersos pelo mar e oprimidos pela tempestade.

De acordo com G. Ferrara (1944, 14) e Della Corte (1973, 211), Nasão, durante a *peroratio*, dirige-se indiretamente a Augusto, invocando os deuses como testemunhas de sua lealdade e boa fé. Ovídio, então, apresenta sua “defesa” a César, o “juiz” supremo, almejando obter sua clemência. “Defende-se” através de sua *pietas*, demonstrada pelas suas atitudes para com a família do imperador, e pela afirmação de que seu crime foi apenas um erro, um ato insensato. Essa interpelação indireta a Augusto torna a súplica de Ovídio mais persuasiva, uma vez que todos os motivos apresentados aos deuses para que o livrem de seus infortúnios - como a tempestade, uma possível morte *praeter naturam* - são, na verdade, endereçados a César, retratado, assim, como divindade. Ademais, Ovídio reforça sua argumentação ao alegar, durante seu pedido de perdão, ser *pius* (v.104), pois essa é a característica por excelência de Enéias. Não se pode esquecer de que a *Eneida* era a obra mais significativa para Augusto, pois ela funda miticamente a história de Roma, e de que Enéias é um dos personagens mais caros ao imperador, uma vez que Virgílio estabelece na épica uma relação de parentesco entre ele e o fundador mítico do povo romano. Vale a pena ressaltar ainda que o poeta elegíaco, ao se comparar novamente ao herói épico através do uso do adjetivo *pius*, reafirma a imagem que vem construindo para si ao longo da elegia - a de um *alter Aeneas* elegíaco.

Como se observou ao longo da análise, a procela descrita na elegia 2 de Nasão segue a mesma estrutura narrativa da encontrada no canto I: ambas acometem os protagonistas em meio à viagem para o exílio, são provocadas pelos ventos e aplacadas pelos deuses. O procedimento narrativo da elegia 2 também se assemelha ao do canto I, pois ambos os textos iniciam-se *in medias res*. Além dessas semelhanças temáticas e estruturais, observaram-se, ainda, na elegia 2, ecos intertextuais concretos que estabelecem uma clara relação entre o infortúnio de Ovídio e de Enéias. O uso do verbo *iactare* (*Tr.* I,2, vv.15 e 39) - que alude tanto à interrupção da fala de Enéias quanto

desgraça./ Que, como um torpor, se infiltrando no fundo de meus membros./ Expulsou de todo o meu coração as alegrias.” (trad.: Paulo Sérgio de Vasconcellos, 1991, 63, vv.17-22)

a um dos aspectos mais importantes da desventura do herói épico, o fato de ele estar a vagar por terras e mares, impelido pelos fados - a presença do verbo *uoluere* (ibid., v.19), que faz referência às águas revolvidas pelos ventos no canto I, no qual aparece o mesmo vocábulo - bem como o substantivo *ferro* (ibid., v.53)- o qual expressa o desejo de Nasão de obter uma morte guerreira e glorioso, tal como Enéias - marcam a semelhança evocada na elegia 2 entre o protagonista dos *Tristes* e o herói da *Eneida*. Ademais, tem-se também o fato de Ovídio apresentar-se como *pius*, característica principal de Enéias. Então, pode-se concluir que Ovídio estabelece um paradoxo nessa elegia ao deslocar o universo épico de Virgílio para dentro do elegíaco, e que tenta construir para si, ao se retratar como um *alter Aeneas*, uma imagem híbrida: a de um personagem elegíaco mesclado por tons épicos.

Depois de haver relatado a tempestade que sobreveio durante a viagem para o exílio, Ovídio relembra, na elegia 3, o último dia em Roma antes de sua partida. Esse texto, narrado em *flash-back*, é geralmente considerado como o mais belo e comovente do livro I, pois se percebe, nessa elegia, a utilização de todos os meios expressivos para causar comoção. Della Corte (1973, 218) comenta que "il tono lacrimevole è di tutte le elegie, ma questa terza in particolare ha veramente l'effetto di commuovere"⁷⁰. O fato de esse texto estabelecer uma clara relação com o segundo canto da *Eneida*, tendo em vista o símile já apresentado no início do capítulo - *Si licet exemplis in paruo grandibus uti, Haec facies Troiae, cum caperetur, erat* (vv.25-16) - torna o infortúnio de Nasão mais comovente, pois a comparação faz com que o leitor evoque a fúnebre imagem de Tróia, bem como do desterro de Enéias e dos teucros.

Além de causar maior comoção, o símile dá indícios de que essa elegia pode estar aludindo ao canto II em outros momentos. Levando em consideração essa suspeita, pode-se perceber que o fato de esse texto apresentar uma narrativa em *flash-back* retoma novamente o segundo livro da *Eneida*, pois Enéias, nesse canto, rememora, a pedido de Dido, o último dia de Tróia antes de sua destruição. Dessa forma, é lícito dizer que é marcante, em ambos os textos, a presença do narrador-personagem que discorre sobre uma lembrança tristíssima, como demonstram os versos abaixo:

⁷⁰ Della Corte propõe que o tema dessa elegia - a partida de Roma - é apresentado como uma tragédia, na qual Ovídio seria o protagonista, Fábica, sua esposa, a deuteragonista e os amigos, o coro. Além disso, divide a ação em quatro cenas: v.5 - *iam prope lux aderat*; v.27 - *iamque quiescebant voces*; v.47 - *iamque morae spatium*; v.71 - *dum loquor et flemus*; e separa o

*Cum subit illius tristissima noctis imago
Qua mihi supremum tempus in urbe fuit,
Cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui,
Labitur ex oculis nunc quoque gutta meis. (Tr. I,3, vv.1-4 - os grifos são meus)*

*“Infandum, regina, iubes renouare dolorem, (...)
sed si tantus amor casus cognoscere nostros
et breuiter Troiae supremum audire laborem,
quamquam animus meminisse horret luctuque refugit,
incipiam. (...)”⁷¹ (En. II, vv.3; 10-13 - os grifos são meus)*

Para Ovídio, relembrar (v.3, *repeto*) os últimos momentos (v.2, *supremum tempus*) na Cidade consiste em reviver uma dor inenarrável, simbolizada pela gota que ainda agora escorre de seus olhos. Enéias também renova (v.3, *renouare*) sua dor infanda ao rememorar a destruição (v.11, *supremum laborem*) de Tróia, sendo que só o faz em concessão ao pedido da rainha, como bem denota o *quamquam* (v.12). Além da semelhança temática, pode-se notar um certo paralelismo entre as expressões usadas por Ovídio e Virgílio: *repeto* alude a *renouare* e *supremum tempus* a *supremum laborem*. O verbo *repeto* parece ser o marcador por excelência do prólogo ovidiano, uma vez que seu conteúdo alude tanto à recordação dos infortúnios de Nasão quanto à narrativa do herói épico, que é retomada na construção dessa elegia.

Embora se pareçam, as dores das recordações assumem características próprias: em Ovídio nota-se a exaltação do protagonista ao narrar seu infortúnio, pois *Labitur ex oculis nunc quoque gutta meis* (v.4); já em Virgílio "le souvenir des malheurs de Troie ressuscite sa douleur [*scilicet* de Enéias] et provoquerait les larmes des auditeurs les plus hostiles" (Videau-Delibes, 1991, 29):

*(...) Quis talia fando
Myrmidonum Dolopumve aut duri miles Ulixi
temperet a lacrimis? (...) (En. II, vv.6-8)*

Dessa forma, pode-se dizer que, enquanto Ovídio assume para si a dor do exílio, Enéias a compartilha, ou melhor, entrevê a eventualidade de até mesmo os rivais gregos chorarem a sua dor.

texto em prólogo (vv.1-4), *narratio* (vv.5-98) o epílogo (vv.99-102). Della Corte também comenta que pesa sobre o protagonista um edito - a imposição da partida.

⁷¹ Para tradução do canto II da *Eneida*, ver apêndice II.

Contudo, ainda que existam nuances de significação próprias a cada texto, o prólogo, tanto da elegia quanto do segundo livro da *Eneida*, pode ser caracterizado como uma exposição dolorosa da lembrança do último dia antes de deixar a pátria.

Depois da exposição da dor, os protagonistas começam o relato desse momento funesto. A narração ovidiana inicia-se com o advérbio *iam* - *Iam prope lux aderat, cum discedere Caesar* (Tr. I,3, v.5) - que introduz a primeira caracterização temporal da elegia - a proximidade do amanhecer, que representa o cumprimento da ordem de César, a partida. Esse advérbio é um elemento introdutor freqüente na epopéia, ou melhor, é um procedimento fundamental da poesia épica consagrado por Virgílio, conforme afirma Chausserie-Laprée (1969, 550)⁷². Com isso, sua utilização por Ovídio faz suspeitar que o poeta esteja empregando uma linguagem que seria interpretada como típica da épica.

O verso 8 do canto II também é introduzido pelo advérbio *iam* - (...) *et iam nox umida caelo/ praecipitat (...)*- e em muito se assemelha ao da elegia acima citado. No verso virgiliano, o *iam* apresenta ao leitor uma noite já avançada, propícia ao sono e não aos relatos bélicos; no ovidiano, o *iam* expõe a iminência do amanhecer que simboliza sua partida. Apesar dos diferentes valores tomados pelo *iam* nos versos citados - o de Ovídio representa o início de seu relato e o de Enéias, o momento que precede sua narração - e da antítese estabelecida entre *lux* e *nox*, ambos os versos se situam logo no início dos textos e referem-se à mesma coisa - uma noite já avançada, cujo término é iminente.

A semelhança acima discutida também se verifica entre a segunda marcação temporal da elegia 3, que relembra o desenrolar da noite trágica, e a caracterização do canto II do momento funesto da invasão dos gregos:

Iamque quiescebant uoces hominumque canumque

Lunaque nocturnos alta regebat equos: (Tr. I,3, vv.27-28 - os grifos são meus)

Et iam Argiua phalanx instructis nauibus ibat

a Tenedo tacitae per amica silentia lunae (En. II, vv.254-255 - os grifos são meus)

⁷² Chausserie-Laprée (1969, 499), em sua análise sobre o *iam*, afirma que esse advérbio, quando iniciando uma sentença, possui um valor estilístico muito forte - o de *préparation*. Isto é, o conteúdo do *iam* prepara o leitor para o desfecho iminente de uma ação dramática que se encontra em curso.

Ambos os trechos são introduzidos pelo advérbio *iam* que lança o leitor em uma noite a princípio silenciosa, mas que se conturbará em breve. Nos *Tristes*, a noite é iluminada por uma *luna alta* (v.28), enquanto que na *Eneida* é escura, pois a lua se encontra escondida, silenciosa - *lunae tacitae* (v.255). Em Ovídio, a *luna alta* salienta a fugacidade do tempo, que precipita os acontecimentos (no caso, a partida para o exílio) e acentua a dramaticidade da narração; já em Virgílio, a *lunae tacitae*, por sugerir ausência de luminosidade, propicia a concretização da perfídia grega. A antítese que se estabelece entre *luna alta* e *lunae tacitae* retoma a já vista entre *lux* (*Tr.* I,3, v.28) e *nox* (*En.* II, v.255), pois mantém a mesma oposição entre claro e escuro, entre luz e trevas e, por isso, sua reincidência reafirma a aproximação existente entre os textos. Contudo, embora não seja a mesma noite - nos *Tristes*, clara e bela; na *Eneida*, escura e negra - observa-se que ela carrega todos os infortúnios que causam dor em ambos os protagonistas.

Ovídio utiliza o *iam* mais uma vez no verso 47 - *Iamque morae spatium nox praecipitata negabat* - para caracterizar o fim inevitável de seu tempo de espera, pois a noite se precipita, dando lugar ao amanhecer. Esse infortunado momento se concretiza nos versos 71 e 72 - *Dum loquor et flemus, caelo nitidissimus alto/ Stella grauis nobis Lucifer ortus erat* - com o nascimento de Lúcifer, a estrela funesta, uma vez que “aquele que traz a luz” contrasta com a necessidade, ou melhor, com a iminência da partida. Na *Eneida*, o advérbio *iam* apresenta o nascimento de Lúcifer - *Iamque iugis summae surgebat Lucifer Idae* (v.801) - que caracteriza, para Enéias, tanto um amparo à sua fuga, pois facilita a navegação, como um possível encontro com os gregos, que, no momento, guardavam as estradas. Mesmo que a aparição de Lúcifer seja singular a cada um dos textos, seu nascimento é, para os dois protagonistas, o início da desgraça maior - o exílio da pátria, que é aos dois tão cara.

Observando o verso 47 da elegia e o 801 da epopéia, nota-se que ambos são introduzidos pelo advérbio *iam*, assim como os demais já analisados. Além dessa semelhança, pode-se observar também uma aproximação estilística entre esses versos ocasionada pela antítese que se instaura pelo uso dos vocábulos *nox* e *Lucifer* nos *Tristes* e na *Eneida*, respectivamente. Esse tipo de aproximação já foi observado pelo contraste existente entre *lux* (*Tr.* I,3, v.5) e *nox* (*En.* II, v.8), bem com entre *luna alta* (*Tr.* I,3, v.28) e *lunae tacitae* (*En.* II, v.255). O interessante é notar que há um efeito de inversão se se confrontam os textos: Ovídio começou fazendo referência ao dia que se aproxima e Enéias, à noite que se precipita; depois, Ovídio apresentou uma noite luminosa enquanto que Enéias, uma em trevas; por fim, Nasão relatou o término da noite e Enéias, o nascimento do dia.

Utilizando uma marcação notadamente épica - o *iam*, Ovídio cria três momentos que expressam a fugacidade de seu tempo de permanência em Roma antes da partida que se dá ao amanhecer. Com isso, Nasão, além de fazer alusão à epopéia pelo uso do *iam*, constrói sua elegia seguindo a mesma seqüência temporal encontrada em Virgílio: o protagonista da elegia I,3, similarmente ao da *Eneida*, expõe, inicialmente, seu sofrimento frente à dor da recordação, depois narra seus infortúnios que começam com a noite já avançada, prolongando-se até o amanhecer, que sinaliza o término da espera e a necessidade de partir. Também é importante salientar que Ovídio estabelece uma aproximação com o canto II através das antíteses anteriormente caracterizadas.

Após a ocorrência do terceiro *iam*, a elegia caminha dramaticamente para o desfecho inevitável - a partida. Para compor esse momento tristíssimo, Ovídio novamente recorre ao universo épico, através das repetições das expressões *ter* e *tum uero*. A anáfora épica *ter...ter*, muito comum na epopéia virgiliana, como comenta Chausserie-Lapréé (1969, 521), aparece no verso 55 dos *Tristes* I,3 - *Ter limen tetigi, ter sum reuocatus (...)*. Essa, além de expressar a relutância de Nasão em partir, alude à tentativa de Enéias de tocar em vão a sombra de Creúsa que lhe aparece no momento em que esse retorna à Tróia para procurá-la:

*Ter conatus ibi collo dare bracchia circum;
ter frustra comprehensa manus effugit imago, (En. II, vv.792-793)*

Como Enéias tem de partir de imediato, uma vez que já amanhecera, pode-se pensar que ele, ao almejar insistentemente tocar a imagem da esposa, tenta em vão demorar-se em solo pátrio. Essa interpretação torna-se possível se se considerar que Enéias somente fugiu a pedido de Heitor, Vênus, Anquises e de sua própria mulher, já que seu desejo era perecer juntamente a Tróia. Se os versos virgilianos forem assim interpretados, fica evidente a *imitatio* ovidiana, pois, no verso 55 da elegia 3, Ovídio não apenas se utiliza da anáfora épica *ter...ter*, como também do sentido que essa sugere nos versos virgilianos - a relutância em deixar a pátria.

Os dísticos dos *Tristes*, introduzidos pela expressão *tum uero*, podem ser caracterizados como o ponto mais dramático antes da partida (a qual se efetiva no verso 89 - *Egredior, siue illud erat sine funere ferri*), pois eles reproduzem o desespero dos amigos de Nasão e a dor de sua esposa:

*Tum uero exoritur clamor gemitusque meorum
Et feriunt maestae pectora nuda manus;
Tum uero coniux umeris abeuntis inhaerens
Miscuit haec lacrimis tristia uerba meis: (Tr. I,3, vv.77-80 - os grifos são meus)*

A expressão *tum uero*, cujo uso épico se consagrou com Virgílio, como comenta Chausserie-Laprée (1969, 520), apresenta um forte caráter de introdução patética por ser um elemento que carrega um registro dramático comum ao diálogo, isto é, "elle marque le vif intérêt que suscite une intention ou une opinion d'un interlocuteur". Para Chausserie-Laprée (p. 521), o exemplo mais contundente do caráter patético dessa expressão são os versos dos *Tristes* acima citados, pois o uso reiterado de *tum uero*, único na literatura latina, determina uma *mise en scène* dramática, formada por duas cenas: uma, representando o desespero dos amigos e outra, o da esposa, que implora em vão para partir com seu esposo. Dessa forma, nota-se que não é acidental o emprego dessa expressão comum à epopéia virgiliana - Ovídio, mais uma vez, recorre ao universo épico para construir sua teia alusiva.

Depois desses dísticos, segue o insistente pedido da não nomeada esposa de Nasão para acompanhá-lo no exílio:

*"Non potes auelli; simul hinc, simul ibimus, inquit,
Te sequar et coniux exulis exul ero.
Et mihi facta uia est et me capit ultima tellus:
Accedam profugae sarcina parua rati.
Te iubet e patria discedere Caesaris ira,
Me pietas: pietas haec mihi Caesar erit." (Tr. I,3, vv.81-86)*

Essa imagem da mulher que se recusa a abandonar o esposo e que se propõe a segui-lo para onde for aparece também na *Eneida*:

*"Si periturus abis, et nos rape in omnia tecum;
sin aliquam expertus sumptis spem ponis in armis,
hanc primum tutare domum. Cui parvus Iulus,
cui pater, et coniunx quondam tua dicta relinquer?" (En. II, vv.675-678)*

Nesse trecho, Creúsa intercede para que o marido fique e dê auxílio a ela, a seu filho e sogro, mas, se isso não ocorrer, ela prefere ir, junto a ele, ao encontro da morte. A esposa de Ovídio não pede para que ele fique, pois sabe que isso é em vão, mas tenta persuadi-lo a levá-la em seu exílio. Como se observa, esses dois trechos são ao mesmo tempo similares e singulares, pois ambas as personagens tentam persuadir seus maridos a não abandoná-las, contudo, os motivos que as tomam são diferentes: Creúsa tem de fazer com que Enéias abandone a guerra e cuide de seus familiares e a esposa de Nasão apenas pede para ser levada com o marido, porque se encontra tomada de desespero.

Depois de concluído o discurso, Ovídio refere-se à fala de sua mulher através de um verso cujo início é praticamente idêntico ao da *Eneida* que segue à fala de Creúsa. Ovídio diz: *Talia temptabat* (Tr. I,3, v.87) no mesmo momento em que Virgílio emprega *Talia uociferans* (En. II, v.679). A semelhança entre esses versos se dá tanto na posição - ambos se encontram após a fala das personagens, quanto na disposição das palavras - o pronome *talia* inicia os versos, seguido de formas verbais. Entretanto, o uso do verbo *temptabat*, por Ovídio, caracteriza a diferença de conteúdo da fala de sua mulher em relação à de Creúsa, pois, como já se disse, Creúsa tinha que convencer Enéias a não voltar para a guerra, por isso vociferava (*uociferans*), e a mulher de Nasão não, essa apenas tentava (*temptabat*) convencer o marido a levá-la consigo para o exílio.

Além da semelhança temática relativa à temporalidade e à personagem feminina e das alusões formais pontuadas ao longo da análise, podem-se vislumbrar outras referências virgilianas em Ovídio, como, por exemplo, o uso de imagens épicas na composição do protagonista. Após a construção do símile (*Si licet exemplis in paruo grandibus uti,/ Haec facies Troiae, cum caperetur, erat* - Tr. I,3, vv.25-26) que estabelece uma clara comparação entre a desgraça vivida pela personagem ovidiana antes do exílio e a tomada de Tróia pelos gregos, Ovídio inicia uma súplica aos deuses, com a esperança de que esses possam apaziguar a ira de César⁷³. O protagonista sabe que suas queixas são vãs, pois afirma, no verso 35 - *Et quanquam sero clipeum post uulnera sumo* - que é muito tarde para se esforçar na luta, mas mesmo assim tenta fazer com que os deuses esclareçam a César que ele apenas errou e que não cometeu crime algum.

⁷³ Tr. 3, vv.31-40: “*Numina uicinis habitantia sedibus, inquam,/ Iamque oculis nunquam templa uidenda meis/ Dique reliquendi quos urbs habet alta Quirini,/ Este salutati tempus in omne mihi!/ Et quanquam sero clipeum post uulnera sumo,/ Attamen hanc odiis exonerate fugam/ Caelestique uiro quis me deceperit error/ Dicite, pro culpa ne scelus esse putet,/ Vt, quod uos scitis, poenae quoque sentiat auctor:/ Placato possum non miser esse deo.*”

A imagem construída nesse verso - a do protagonista apoderando-se tardiamente de suas armas para lutar - faz referência a um contexto épico e nitidamente retoma o Enéias que se prepara novamente para o combate antes de ser interpelado por Creúsa, rogando-lhe para que fique:

*Hinc ferro accingor rursus clipeoque sinistra
insertabam aptans meque extra tecta ferebam. (En. II, vv.671-672)*

Como se observa, Enéias também se reveste tardiamente de seu escudo com o intuito de combater sua ruína - a destruição da sua Tróia. Assim, depois de estabelecer uma clara relação entre seus infortúnios e os de Tróia, Ovídio cria para si uma imagem épica, quando se compara ao Enéias que tenta em vão lutar por sua pátria. Essa correspondência entre o personagem elegíaco e o herói da *Eneida* pode ser também observada através da denominação dada pelo protagonista dos *Tristes* I,3 ao seu exílio - *fuga*. Essa designação, que se verifica nos versos 36 e 50 (*fugam* e *fugae*, respectivamente)⁷⁴, é a mesma encontrada no canto II para referir-se à partida de Enéias: Heitor (*fuge* - v. 289), Vênus (*eripe...fugam* - v.619), Anquises (*agitate fugam* e *fuge* - vv.640 e 733, respectivamente)⁷⁵, todos pedem para que Enéias “fuja”. A aproximação é ainda facilitada pela ambigüidade do substantivo, que significa, ao mesmo tempo, “fuga” e “exílio” (cf. Ernout & Meillet, 1951, 459).

Além disso, Adelmo Barigazzi, o autor do verbete *fuga/fugio* na *Enciclopedia Virgiliana* (vol. II, 1987, 602-603), depois de elencar várias passagens da *Eneida* em que aparecem o substantivo *fuga* e o verbo *fugere* com o sentido de “exílio” e “ir para o exílio”, respectivamente, afirma que o vocábulo “*fuga* equivale a *exilium* e *fugio* a *in exilium ire*, secondo l’uso greco, molto piú frequente, anche nella prosa, di φυγη ‘esilio’ e di φευγω ‘vado in esilio’”. Barigazzi também comenta que a temática do exílio, uma constante na *Eneida*, está resumida na frase *fato profugus* que aparece logo no início da epopéia - *arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris/ Italiam fato profugus Lauiniaque uenit/ litora (...)* (En. I, vv.1-3 - o grifo é meu)⁷⁶. Como se observa nesses versos, Enéias é apresentado como um *profugus*, como alguém que, além de estar “fugindo” de Tróia, que foi tomada pelos gregos, encontra-se “exilado” pelo destino (*fato*). Ovídio, então,

⁷⁴ Tr. 3, v. 50: *Vltima sed iussae nox erat illa fugae*; (v.36, ver nota acima).

⁷⁵ En. II, v. 289: “*Heu, fuge, nate dea, teque his*” ait “*eripe flammis*; v.619: *Eripe, nate, fugam finemque impone labori*; v.640: *uos agitate fugam*; v.733: *prospiciens “Nate” exclamat, “fuge, nate; propinquant”*”.

estabelece uma alusão indireta com essa passagem do canto I, pois no verso 3,10 - *Non aptae profugo uestis opisue fuit* (o grifo é meu) - também se apresenta como um *profugus*.

Como foi observado ao longo da análise, Ovídio não só reveste a couraça do herói épico ao se colocar como um *alter Aeneas* e comparar seu sofrimento à destruição de Tróia, como também constrói a estrutura narrativa de sua elegia seguindo os passos de Virgílio. Como propõe Della Corte (1973, 217-219), essa elegia encontra-se dividida em três partes: um prólogo (v.1-4), uma narração (v.5-98) e um epílogo (v.99-102); a narração, por sua vez, se desenvolve em quatro cenas: a madrugada (v.5), a quietude daquele momento (v.27), a iminência do amanhecer (v.47) e o nascer do dia (v.71). Essa divisão também pode ser proposta para o segundo livro da *Eneida*: prólogo (v.1-12), que se caracteriza pela dor da recordação, narração (v.13-801), na qual Enéias discorre sobre seus infortúnios que começam com uma noite já avançada, e epílogo (v.802-803), que encerra o canto com a partida de Tróia.

A elegia 4 tematicamente não se diferencia muito da 2, pois narra uma outra tempestade que surpreendeu o protagonista durante a sua viagem, agora em meio ao mar Jônio (v.3). Dada a variação sobre o mesmo tema, pode-se perceber que há uma relação intratextual entre essas elegias. Essa aproximação pode ser explicitada não só tematicamente, como também linguisticamente:

*Me miserum! Quantis increscunt aequora uentis,
Erutaque ex imis feruet arena uadis!* (Tr. I,4, vv.5-6 - os grifos são meus)

É evidente a alusão que o verso 5 faz aos versos 19 e 21 da elegia 2 - *Me miserum! Quanti montes uoluuntur aquarum! Quantae diducto subsidunt aequore ualles* (os grifos são meus). Ovídio reitera na elegia 4 a interjeição *Me miserum!* e o pronome indefinido *quantus* no início da oração, bem como mantém o caráter hiperbólico dos versos da segunda elegia. A intratextualidade verificada pode ser considerada um marcador alusivo, pois, ao se estabelecerem relações entre a elegia 4 e a 2, conseqüentemente, ainda que de forma indireta, aponta-se para uma possível referência que essa elegia faça ao canto I. Isso pode ser confirmado através de semelhanças temáticas e estruturais existentes entre esses textos:

⁷⁶ “Canto as armas e o varão que, desterrado pelo fado, veio para a Itália e para os litorais lavínios”.

*Incubuerunt mari totumque a sedibus imis
una Eurusque Notusque ruunt creberque procellis
Africus (...)*

(...) his unda dehiscens

terramque inter fluctus aperit, furit aestus harenis

(En. I, vv.84-86; 106-107 - os grifos são meus)

Como se observa, Virgílio descreve, nesses versos, o ímpeto dos ventos ao revolverem o mar, uma vez que até suas entranhas são expostas e revolvidas pelo turbilhão de águas. Essas imagens são as mesmas encontradas no excerto dos *Tristes* I,4 acima: Ovídio apresenta a fúria com que os ventos encapelam os mares e arrancam dos vaus profundos as areias que refervem por causa da agitação do pélagos. Essas semelhanças temáticas são corroboradas pela presença, no texto ovidiano, de vocábulos análogos aos do canto I, os quais retratam os acontecimentos descritos em ambos os excertos - *uentis* (v.5), *imis* e *arena* (v.6). O termo *uentis* retoma de forma sucinta os ventos que são enumerados no canto I - *Eurus*, *Notus* (v.85) e *Africus* (v.86), o substantivo ovidiano *arena* refere-se diretamente ao *harenis* (v.107) virgiliano, assim como vocábulo *imis* (En. I, v.84) que é comum aos dois textos.

Após expressar sua desgraça com a exclamação de dor acima, Ovídio passa a descrever a terrível procela:

Monte nec inferior prorae puppiue recuruae

Insilit et pictos uerberat unda deos,

Pinea texta sonant, pulsati stridore rudentes,

Ingemit et nostris ipsa carina malis.

(...)

Increpuit quantis uiribus latus! (Tr. I,4, vv.7-10; 24 - os grifos são meus)

Nesse excerto, percebe-se que o protagonista mantém o tom hiperbólico já encontrado na elegia 2, ao apresentar ondas comparáveis a montanhas, capazes de açoitar a nau e fazer com que ela estronde com sua força. Na elegia 2, contudo, Ovídio não se detém na descrição dos abalos sofridos por sua embarcação, há somente uma referência explícita nos versos 47 e 48⁷⁷. Dada essa diferença, pode-se dizer que a elegia 4 parece “completar” a segunda, pois ela se delonga no assunto que fora

⁷⁷ *Nec leuius tabulae laterum feriuntur ab undis/ Quam graue balistae moenia pulsat onus.*

brevemente exposto em tal texto. Além disso, essa descrição possibilita estabelecer outras alusões ao episódio da tempestade apresentado no canto I:

insequitur clamorque uirum stridorque rudentum.

(...)

franguntur remi, tum prora auertit et undis

dat latus, insequitur cumulo praeruptus aquae mons;

(...)

(...) *ingens a uertice pontus*

in puppim ferit; (...). (En. I, vv.87; 104-105; 114-115 - os grifos são meus)⁷⁸

Nesses versos é possível notar algumas das referências feitas na *Eneida* ao estrago sofrido pelos navios dos teucros. Como se observa, Ovídio, ao comparar as vagas a montanhas (*monte nec inferior...unda*, vv.7-8), mantém a mesma imagem estabelecida no canto I pelas expressões *aquae mons* (105) e *ingens...pontus* (v.114). Além disso, o verbo utilizado para caracterizar a ação das ondas - *uerberat* (v.8) - alude ao verbo *ferit* (v.115) da epopéia, posto que ambos representam os golpes sofridos pelas embarcações. Todavia, a escolha lexical ovidiana é mais expressiva e eloqüente, uma vez que *uerberare* significa “açoitar”, “fustigar” e *ferire*, “ferir”, “bater”, “golpear”. De acordo com Klodt (1996, 264), Nasão inova quando mostra as águas açoitando (*uerberare*) os deuses pintados na popa, pois o *topos* comum é o das ondas que investem contra a embarcação. Além disso, a autora sugere que tal verbo se apresenta nessa elegia metaforicamente, simbolizando a *impietas* cometida pela embarcação ao ousar sulcar o mar em plena borrasca⁷⁹. Ovídio também utiliza os mesmos vocábulos que Virgílio para indicar as partes do navio que eram fustigadas pelas ondas: os substantivos *prorae*, *puppiue* e *latus* (*Tr. I,4*, vv.7 e 20) retomam *prora*, *latus* e *puppim* (*En. I*, vv.104-105 e 115). Finalmente, percebe-se, ainda, que o ranger dos cordames do texto ovidiano - *stridore rudentes* (v.9) - alude ao do canto virgiliano - *stridorque rudentum* (v.87)⁸⁰.

⁷⁸ “Remos estralam; cruza a proa e o bordo/ Rende; escarpado fluido monte empina-se/ (...) / Uma [onda] (...) / Do vértice abatendo úmido rolo/ (...) d’avante em popa/ Fere-a (...) (trad.: Odorico Mendes, 1858, vv.118-119; 128-131)

⁷⁹ A autora desenvolve a idéia da *impietas*, expressa através do *topos* da maldição do primeiro navegante que simboliza a ousadia de atravessar o mar, uma transgressão que o ser humano realiza ao sair de suas dimensões, a terra. Klodt demonstra que Ovídio faz referência a esse *topos*, ao utilizar o adjetivo *audax* (*Nos tamens Ionium non nostra findimus aequor/ Sponte, sed audaces cogimur esse metu.* - vv.3-4). Além disso, para ela, esse *topos* é realçado na elegia 4 pelo fato de o protagonista estar transpondo o oceano em plena tempestade, o que caracteriza uma maior ousadia e, por isso, uma maior *impietas*. Como propõe, Ovídio, ao apresentar as ondas açoitando os deuses, deixa evidente esse ato ímpio (1996, 262-265).

⁸⁰ Klodt (1996, 264) afirma que a imagem do redemoinho de areia (*Tr. 4*, v.6 e *En. I*, v.107), da montanha de água que golpeia a nau (*Tr. 4*, 7-8 e *En. I*, v.105) e do ranger dos cordames não aparece nos episódios da tempestade da Odisséia

Após a descrição acima, Ovídio discorre sobre o desespero que acomete o condutor da nau. Esse episódio também aparece na elegia 2, mas, novamente, é narrado de forma sucinta nesse texto; Nasão apenas o menciona nos versos 31 e 32: *Rector in incertum est nec quid fugiatue petatue/ Inuenit: ambiguis ars stupet ipsa malis*. Já na elegia 4, Ovídio utiliza seis versos para descrever o descontrole do piloto:

*Nauita confessus gelidum pallore timorem,
Iam sequitur uictus, non regit arte ratem
Utque parum ualidus non proficientia rector
Ceruicis rigidae frena remittit equo,
Sic, non quo uoluit, sed quo rapit impetus undae,
Aurigam uideo uela dedisse rati. (Tr. I,4, vv.11-16)*

É possível perceber que Ovídio, nesse trecho, caracteriza o piloto da mesma forma que o fez na elegia 2, como alguém que se encontra vencido pela força da terrível procela e que, por isso, já não consegue comandar mais com arte e destreza a nau. Como propõe Klodt (1996, 265-266), Ovídio, ao utilizar a palavras *ars* (Tr. I,2, v.32; 4, v.12) para caracterizar a técnica do piloto, ou melhor, a falta de, por causa da borrasca, estabelece uma comparação entre o condutor e si próprio - Ovídio vê-se impossibilitado de compor um livro à altura de seu engenho⁸¹, assim como o piloto, de dirigir a embarcação com perícia. Além disso, ambos não seguem para onde querem, mas sim para onde as forças superiores os impelem. Pelo fato de o episódio ser apresentado de forma mais detalhada na elegia 4, é possível inferir a mesma conclusão a que se chegou anteriormente, a de que Nasão parece “completar” a segunda elegia. Ao apresentar uma descrição mais detalhada de fatos que foram apenas citados na segunda elegia, Ovídio consegue retomar o tema já proposto, sem parecer meramente repetitivo.

Outro ponto de convergência entre as elegias ovidianas é o fato de que os ventos impelem o protagonista a vagar pelas redondezas da Itália muito longe do porto que deve ser alcançado pelo desterrado:

homérica (V, 291-381; XIX, 67-75; XII, 403-425; XIV, 229-314). Essas imagens surgem, primeiramente, em Virgílio e, como foi observado pelos versos dos *Tristes* citados, são imitadas por Ovídio na elegia 4.

⁸¹ Na elegia I, Ovídio apresenta o livro escrito no exílio. Descreve-o com um aspecto fúnebre, cheio de borrões e até o considera menor artisticamente, inferior à fama de seu engenho (vv.35-50).

*Quod nisi mutatas emisit Aeolus auras,
In loca iam nobis non adeunda ferar;
Nam procul Illyriis laeua de parte relictis
Interdicta mihi cernitur Italia.
Destinat in uetitas, quaeso, contendere terras,
Et mecum magno pareat aura deo! (Tr. I,4, vv. 17-22)*

*Ferte - quid hic facio? - rapidi mea corpora, uenti!
Ausonios fines cur mea uela uolunt?
Noluit hoc Caesar. Quid, quem fugat ille, tenetis?
Aspiciat uultus Pontica terra meos.(Tr. I,2, vv.91-94)*

Como se observa nos excertos acima, Ovídio interpela os ventos (na elegia 4, faz referência direta a *Aeolus*, o qual solta os ventos, causando a tempestade no canto I- v.76-83) sobre sua desobediência em relação às ordens de César, pois eles insistem em devolver o protagonista aos proibidos litorais da Itália. Também é possível perceber que Ovídio mantém na quarta elegia a comparação de Augusto com os deuses, ao utilizar o sintagma *magno...deus* e ao exigir dos ventos submissão para com ele - *pareat aura* (v.22). Todavia, diferentemente da imagem de um deus irado, configurada na segunda elegia, Nasão agora apresenta a de um deus supremo e poderoso. Após suplicar a Éolo que desista de o desviar de sua rota, Ovídio invoca, na elegia 4, os deuses e estabelece um símile direto entre Júpiter e Augusto:

*Parcite, caerulei, uos parcite, numina ponti,
Infestumque mihi sit satis esse Iouem! (Tr. I,4, vv.25-26 - o grifo é meu)*

Fica clara, através desses versos, a justaposição que Ovídio faz da imagem de César à do rei dos deuses - *Iouem* (v.25), pois é Augusto que se apresenta como aquele que lhe é hostil. O protagonista também volta a utilizar a imagem do deus colérico através do adjetivo *infestum* (v.25), para conferir maior “dramaticidade” ao apelo que faz aos deuses marinhos, pois já basta um deus perseguir, um outro tem de vir em auxílio. Então, através dessa súplica, Ovídio retoma o *exordium* da elegia 2, que, por sua vez, alude às forças divinas que socorreram e perseguiram Enéias ao longo da *Eneida*. Além dessa referência indireta que existe entre a elegia 4 e o canto I, pode-se vislumbrar uma outra nessa súplica. Ovídio, ao evocar nos versos 25 e 26 somente os deuses marinhos para que

tenham os ventos que ousam descumprir as ordens do deus Augusto, alude ao término da tempestade apresentada no canto I, pois é Netuno que vem em auxílio da frota de Enéias, afugentando os ventos.

Esse apelo torna-se ainda mais comovente, se se observar que Ovídio, no verso 23, portanto, antes da invocação, havia expressado a ambigüidade de seus sentimentos, através de um paradoxo: *Dum loquor, et timeo pariter cupioque repelli*, (o grifo é meu). Como se pode perceber, o protagonista expressa seu temor, ao mesmo tempo que apresenta seu desejo de ser desviado da margem ausônia. A presença do advérbio *pariter*, que significa tanto “igualmente” como “ao mesmo tempo”, torna evidente a ambivalência que existe entre as ações expressas pelos verbos *timeo* e *cupio*, o que configura o paradoxo. O temor que o protagonista sente em deixar a pátria é equivalente ao desejo de deixá-la. Assim, é possível concluir que essa contradição estabelece um contexto “dramático” antes da súplica se concretizar, pois mostra o conflito interno que sofre o protagonista momentos antes de sua nau ser batida por uma imensa onda (v.24 - ver acima).

Após esse pedido de ajuda, Ovídio retoma o tema da morte já discutido na elegia 2:

*Vos animam saeuae fessam subducite morti
Si modo, qui periit, non periisse potest!* (Tr. I,4, vv.27-28)

Como se observa, o protagonista novamente invoca auxílio divino para evitar o padecimento em meio ao oceano. A morte por afogamento, que já aparecera na elegia 2 caracterizada como um *genus...miserabili leti* (Tr. I,2, v.51), apresenta-se, aqui, como atroz e cruel, haja vista o sintagma *saeuae...morti* (v.27). Depois de expor seu temor, Ovídio retoma outra vez um assunto já discutido na segunda elegia - o do exílio ser considerado um tipo de morte, mais especificamente a morte civil. Também é mantido no verso 28 o paradoxo configurado na elegia 2:

*Nec tamen, ut cuncti miserum seruare uelitis,
Quod periit saluum iam caput esse potest.* (Tr. I,2, vv.71-72)

Nasão, então, constrói novamente na quarta elegia o paradoxo caracterizado pela contradição do protagonista ao se colocar como morto ao mesmo tempo que implora por sua vida. Contudo, na elegia 4, Ovídio não afirma categoricamente sua “morte” como o faz na 2, mas sim levanta a hipótese de que, se quem morreu pode ainda estar vivo, então que os deuses o auxiliem. Essa

condicionalidade, bem marcada por *si modo*, torna o infortúnio do protagonista mais funesto e, por conseqüência, seu discurso se apresenta mais contundente. Além disso, o contraste morto-vivo trata novamente o tema do exílio através da metáfora da morte.

Além das semelhanças que se estabelecem entre a elegia 4, a 2 e o canto I, pode-se dizer também que há uma aproximação entre a quarta elegia ovidiana e o canto III da *Eneida*. Uma primeira comparação é relativa à ordem em que são apresentados tais textos em seus respectivos livros e ao conteúdo por eles relatado - ambos se encontram depois da narração dos infortúnios da última noite dos protagonistas na Cidade antes do exílio (Roma, no caso de Ovídio, e Tróia, no de Enéias) e contam a partida dos protagonistas. A partir dessa semelhança temática se entrevê a inversão das situações: enquanto Enéias se encontra a vagar em busca da terra onde será construída sua nova pátria e a descendência romana, Ovídio parte de sua terra natal em busca do desconhecido, de terras bárbaras, localizadas nos confins do mundo. Além disso, Enéias tem dificuldades em atingir seus objetivos, pois as procelas marítimas o desviam constantemente de sua rota e o lançam longe das margens italianas. Ovídio também é impossibilitado pelas tempestades de alcançar o seu destino, mas porque os ventos insistem em arremessá-lo de volta aos litorais italianos. Como se observa, Enéias tenta a todo custo alcançar a Itália, já Ovídio implora aos deuses para que o afastem dela.

Como se comentou acima, Enéias padece algumas desventuras em meio ao mar. A primeira delas ocorre quando os troianos partiam de Creta em demanda da Itália. A tempestade que se forma desvia-os de sua rota, arremessando-os às ilhas onde vivem as harpias:

*tum mihi caeruleus supra caput astitit imber
noctem hiememque ferens et inhorruit unda tenebris.
Continuo uenti uoluont mare magnaue surgunt
aequora, dispersi iactamur gurgite uasto;
inuoluere diem nimbi et nox umida caelum
abstulit, ingeminant abruptis nubibus ignes;
excitimur cursu et caecis erramus in undis.
Ipse diem noctemque negat discernere caelo
nec meminisse uiae media Palinurus in unda. (En. III, vv. 194-202)⁸²*

⁸² “(...) Bulcão cerúleo/ Feia borrasca sobre nós carrega/ Treva e horror pelas águas estendendo./ Sublevando escravos, por vastas bronhas/ Nos dispersa o tufão. Tolda-se o tempo/ Chuva e neblina a luz polar no roubam;/ Rotas nuvens trovejam, relampeiam./ Té Palinuro, à toa a flutuarmos./ Perde o tino e confunde a noite e o dia./ Nem fulge estrela nas opacas horas,” (trad.: Odorico Mendes, 1858, vv.196-205)

É possível perceber que a procela aqui descrita em muito se assemelha à já encontrada no canto I: ambas exibem densas nuvens que se apoderam do céu, transformando, assim, o dia em noite, bem como ventos que revolvem os mares desde a sua profundidade. Contudo, o canto I inicia sua tempestade com as águas agitadas pela força dos ventos e somente depois refere-se à súbita treva que envolveu o céu (vv.82-91)⁸³. Além dessa inversão, percebe-se também que é apresentado no canto III Palinuro, piloto da nau de Enéias, o qual não havia sido mencionado na procela do canto I. Nesse ponto é possível perceber uma clara relação temática que se estabelece entre esse texto épico e a quarta elegia: a caracterização do descontrole do condutor frente à agitação do mar. Ovídio, ao mencionar em sua elegia que o piloto *non regit arte ratem* (v.12) e que segue não para onde deseja, *sed quo rapit impetus undae* (v.15), alude à momentânea “cegueira” de Palinuro e à sua impossibilidade de se lembrar da rota em meio às imensas vagas (vv.201-202). Mesmo que a alusão seja puramente temática, pode-se propor que Nasão compara seu condutor ao de Enéias, pois ambos são incapazes, por causa da procela, de comandar com destreza a nau⁸⁴.

A outra adversidade sobrevem quando Enéias e sua frota já estavam próximos ao litoral da Itália, depois de deixarem o reino de Heleno no Epiro. A tripulação troiana vê-se novamente obrigada a enfrentar um mar bravio por causa da forte viração:

*Tum procul e fluctu Trinacria cernitur Aetna,
et gemitum ingentem pelagi pulsataque saxa
audimus longe fractasque ad litora uoces,
exsultantque uada atque aestu miscentur harenae.
(...)
Haud minus ac iussi faciunt, primusque rudentem
contorsit laeuas proram Palinurus ad undas;*

⁸³ (...) *ac uenti uelut agmine facto, / qua data porta, ruont et terras turbine perflant. / Incubueri mari totumque a sedibus imis / una Eurusque Notusque ruont creberque procellis / Africus et uastos uoluont ad litora fluctus; / insequitur clamorque uirum stridorque rudentum / Eripiunt subito nubes caelumque diemque / Teocrorum ex oculis; ponto nox incubat atra. / Intonuere poli et crebris micat ignibus aether / praesentemque uiris intentant omnia mortem.* - “(...) os turbinosos ventos / Feitos num grupo, dada a porta, ruem / As terras varejando. Ao mar carregam, / E horríficos revolvem-lhe as entranhas / Noto mais Euro, o de borrascas fértil / África; às praias vastas ondas rolam. / Homens gritam, zunindo a enxárcia ringe. / Some-se ao nauta o céu, tolda-se o dia; / Pousa no pélagos atra noite; os pólos / Toam, o éter fuzila em crebros raios; / Tudo ameaça aos varões presente a morte.” (trad.: Odorico Mendes, 1858, vv. 94-104).

⁸⁴ A elegia 2, como se viu, também faz referência ao descontrole do piloto e, por isso, tal episódio pode ser comparado ao do canto III. Ovídio, ao mostrar o condutor de sua nau incerto quanto ao caminho que deve seguir - *Rector in incertum est nec quid fugiatue petatue / Inuenit: ambiguis ars stupet ipsa malis* (vv.31-32), alude tematicamente a Palinuro, já que esse se encontra “cego” pelas trevas que encobriram o dia, sem conseguir se lembrar da rota certa (vv.201-202). Como se observa, em ambos os textos o condutor da nau dos protagonistas apresenta-se inseguro por causa da procela, sem saber como e para onde deve encaminhar as embarcações.

*laeuam cuncta cohors remis uentisque petiuit.
Tollimur in caelum curuato gurgite, et idem
subducta ad manis imos desedimus unda.
Ter scopuli clamorem inter caua saxa dedere,
ter spumam elisam et rorantia uidimus astra.*

(*En.* III, vv.554-557; 561-567 - os grifos são meus)⁸⁵

Ainda que não se possa dizer que esse episódio seja a descrição de uma terrível procela, é possível observar temas que já apareceram na caracterização da tempestade encontrada nas elegias dos *Tristes* e no canto I da *Eneida*. Um deles é a descrição das areias que são revolvidas do fundo do mar por causa da agitação das águas. Ao utilizar em seu verso 557 - *aestu miscentur harenae* - Virgílio retoma o verso 106 do canto I - *furit aestus harenis*. Ovídio, por sua vez, ao afirmar no verso 6 da elegia 4 que as areias removidas do fundo do mar fervem - *Erutaque ex imis feruet arena uadis*, alude tanto ao canto I, como já foi discutido, quanto ao canto III. O vocábulo ovidiano *uadis* retoma também a primeira parte do verso 557 do canto III - *exsultantque uada* - já que Virgílio utilizou o mesmo substantivo para caracterizar as profundezas do oceano.

Além dessa semelhança, é possível perceber uma outra que se estabelece através do movimento de elevação e rebaixamento das ondas descrito por Virgílio no canto III - *Tollimur in caelum curuato gurgite, et idem/ subducta ad manis imos desedimus unda.*(vv.554-555). Esse movimento já fora observado no canto I, quando Virgílio apresenta as águas sendo elevadas aos céus (v.103, *fluctusque ad sidera tollit*), bem como quando descreve alguns navios suspensos no alto das vagas e outros que são engolidos pela separação da águas (vv.106-107, *hi summo in fluctu pendent, his unda dehiscens/ terramque inter fluctus aperit*). Também já foi mencionada a retomada que Ovídio faz desses versos do canto I na elegia 2, o que possibilita traçar uma comparação com o canto III. O protagonista dos *Tristes*, ao narrar nos versos 20 e 22 as vagas que se alevantam, bem como o fundo do mar que se mostra ao se dispersarem as ondas (*Iam iam tacturos sidera summa putes./ Iam iam tacturas Tartara nigra putes*), retoma a imagem construída no terceiro livro da epopéia. A elegia 4 também alude a essa imagem nos versos 5 e 6, ao descrever os mares encapelados pelos

⁸⁵ “(...) Distante assoma/ O Siculo Etna: ouvimos longe o equóreo/ Rouco gemido, o embate nos cachopos./ Quebrando o eco na praia; os vaus ressaltam./ As areias remexe a marulhada/ (...) / Manda e cumprem: no instante Palinuro/ Contorce à esquerda a rugidora proa./ Mareia à esquerda a frota, à esquerda rema./ Curvado o pego ao éter já nos sobe./ Já desfeito o escarcéu nos baixa aos Manes./ O sáxeo boqueirão três vezes ronca./ Três espadana as espumas e os céus orvalha.” (trad.: Odorico Mendes, 1858, vv.551-555; 559-565).

ventos e os vaus que se mostram ao se apartarem as águas (*Quantis increscunt aequora uentis, / Erutaque ex imis feruet arena uadis!*).

Através da análise da elegia 4, fica evidente o jogo alusivo que as elegias 2, 3 e 4 estabelecem em relação aos três primeiros cantos da *Eneida*. Mesmo que a elegia 4 faça referência tanto à segunda quanto aos cantos I e III da épica virgiliana, não sendo tão direta sua alusão a este último canto, é lícito propor que Ovídio retoma ordenadamente os três livros da *Eneida*: a elegia 2 é construída de acordo com a estrutura proposta no canto I, a 3 também é organizada como o canto II e, finalmente, a 4, cujo tema ocupa posição semelhante ao canto III. Então, pode-se sugerir que Ovídio não dispôs suas elegias em ordem cronológica, como aventam vários estudiosos, como Della Corte (1973, 211) e G. Ferrara (1944, 23 e 31)⁸⁶, mas sim de forma a estabelecer uma relação com a *Eneida*. Dessa forma, conclui-se que a seqüência apresentada por Ovídio⁸⁷ para suas elegias funciona como um marcador alusivo, pois ela, ao retomar a cronologia presente na epopéia, marca o jogo alusivo que se estabelece entre os *Tristes* e a *Eneida*⁸⁸.

As análises que foram apresentadas não discutem somente o caráter imitativo da obra ovidiana. Elas apontam também, como foi visto, para um levantamento de todos os recursos utilizados pelo autor para compor as elegias 2, 3 e 4. Ainda que pareça ser um tanto convencional, o estudo feito traz à tona várias características importantes para que se possa entender e apreciar melhor a literatura do exílio ovidiana, como também arrola importantes indícios intertextuais. A síntese dos procedimentos imitativos utilizados por Ovídio será feita na conclusão. Nesse item apresentar-se-ão os sinalizadores mais evidentes da relação alusiva estabelecida por Ovídio ao texto épico virgiliano. Antes, porém, da conclusão, far-se-á no capítulo IV uma breve apresentação das demais elegias que compõem o livro I.

⁸⁶ Ferrara não concorda muito com essa cronologia, pois acha difícil a elegia 3 ter sido escrita antes da 4, já que tal texto se apresentaria muito bem acabado, o que seria impossível se tivesse sido composto em meio a uma viagem. (Vale aqui ressaltar a ingenuidade do autor ao fazer tal afirmação, uma vez que é quase impossível saber qual das elegias foram escritas primeiro, bem como se o foram em meio ao mar.) Além disso, o autor comenta que as informações citadas por Ovídio na elegia 3, relativas ao que aconteceu em sua casa após a partida, só poderiam ter chegado de Roma e, portanto, Nasão só viria conhecê-las quando tocasse o istmo de Corinto, onde trocou de embarcação. Todavia, G. Ferrara afirma que essas especulações não são suficientes para desautorizar a opinião normalmente aceita - a de que essas elegias estão dispostas em ordem cronológica. Por isso, aceita a ordem tradicional, mesmo estando convicto de que ela não seja precisamente cronológica. (p.23)

⁸⁷ É difícil assegurar se foi o próprio Ovídio quem ordenou as elegias 2, 3 e 4 dos *Tristes* I. Contudo, todos os manuscritos apresentam a disposição seguida neste capítulo e é, evidentemente, a partir desse ordenamento que a análise textual se faz.

⁸⁸ Klodt propõe uma ordem cronológica diferente da apresentada pelos dois críticos italianos, a autora diz que a elegia 3 é anterior à 2 que, por sua vez, antecede a 4.

III

Tradução dos *Tristes* I

(I,1)

Ó meu pequeno livro - e não invejo - irás a Roma sem mim:

Aonde, ai de mim!, a teu senhor não é permitido ir.

Vai, mas sem ornatos como convém ser o de um exilado.

Infeliz, exhibe o aspecto desta presente situação.

Nem as violetas roxas te cubram de púrpura -

5

Não combina com lutos tal cor -

Nem o título de vermelho seja adornado nem de cedro, o papel,

Nem leves cornos brancos com uma frente negra!

Que esses ornatos embelezem livros alegres:

A ti, convém a lembrança da minha sorte.

10

Nem as duas frentes sejam polidas pela frágil pedra-pomes,

Para que te vejam hisurto, de cabelos desalinhados.⁸⁹

E não tenhas vergonha dos borrões! Quem os vir,

Perceberá serem feitos por minhas lágrimas.

Vai, livro, e saúda com minhas palavras os lugares que me são caros!

15

Tocá-los-ei, indubitavelmente, pelo pé⁹⁰ que me é permitido.

Se lá existir alguém, em meio a tanta gente, que se lembre de nós,⁹¹

Se por acaso alguém quiser saber o que estou fazendo,

Dirás que vivo, que esteja bem, todavia, negarás,

⁸⁹ O livro era composto de folhas de papiro, tratadas com óleo de cedro para serem conservadas e tingidas de amarelo, enroladas em cilindros, cujas extremidades chamavam-se “cornos”. Esses, feitos de marfim, osso ou madeira, eram brancos e serviam de adornos, por isso, algumas vezes eram pintados com cores vivas. As “frentes”, conforme Paoli (1944, 169), eram as margens extremas do rolo de papiro e, como não fossem coladas, podiam facilmente se desfiar. Contudo, eram polidas cuidadosamente com a pedra-pomes para tirar toda a descontinuidade e desigualdade. Também havia o costume de tingi-las com cores vivas ou cor negra, pois eram como que a “capa” do livro, em cuja extremidade superior se escrevia o nome do autor e do título da obra.

⁹⁰ Ovídio cria uma ambigüidade ao utilizar a palavra *pes*, que pode se referir tanto ao livro como prolongamento do autor quanto aos pés métricos.

⁹¹ Ao longo de todo o Livro I, Ovídio substitui, repentinamente, a primeira pessoa do singular (*ego*) pela primeira do plural (*nos*) e vice-versa. Na tradução mantive essa troca, ainda que pareça estranha e aleatória. Além disso, nesse verso - *Si quis, ut in populo, nostri non immemor illi*, - como bem observou o professor Vasconcellos, há uma sutil alusão ao poema tão

E até mesmo isso, o fato de viver, é dádiva de um deus. 20

E então tu, silencioso - deve ler quem procura saber mais -
 Acautela-te de falar casualmente o que não é necessário!

Imediatamente, advertido, o leitor recordará meus crimes
 E serei condenado como réu público pela boca do povo.

Não me defendas, por mais insultado que sejas pelas acusações! 25

Uma causa não boa não se tornará melhor com a defesa.
 Encontrarás alguém que chore minha perda
 E não leia esses teus versos com os olhos secos

E consigo, em silêncio, para que nenhum maldoso ouça, deseje
 Que seja aliviada minha pena, acalmando-se César. 30

E também nós, quem quer que seja ele, suplicamos que não fique infeliz
 Aquele que desejar que o deus seja benevolente com os infelizes

E o que desejar, realize-se, e, apaziguada a ira do príncipe,
 Permita-me poder morrer na minha pátria!

Mesmo que cumpras a incumbência, livro, serás talvez criticado 35

E acusado de ser inferior à fama de meu engenho.
 É dever de um juiz os fatos assim como suas circunstâncias
 Investigar: investigada a circunstância, estarás salvo.

Os versos nascem de um espírito sereno:
 Nossa existência se cobriu com nuvens de repentinas desgraças. 40

Os versos desejam o isolamento e o ócio para serem compostos:
 Atormenta-me o mar, os ventos e o impetuoso inverno.

Qualquer temor afasta a poesia: eu, destruído,
 Temo, a todo momento, uma espada encravada na minha garganta.

E, por isso, um juiz imparcial ficará admirado com o que faço 45

E lerá com benevolência meus escritos, quaisquer que sejam.

conhecido de Ovídio, a *Arte de Amar*, que principia: *Si quis in hoc artem populo non nouit amandi* - "Se existir alguém que, em meio a esta gente, não conheça a arte de amar".

Dá-me o poeta da Meônia⁹² e cerca-o de tantos infortúnios:

Todo engenho desaparecerá ante tão grandes desgraças.

Finalmente, lembra-te de ir, meu livro, sem te importares com tua fama,

E sem te envergonhares de ser lido e não agradar. 50

A fortuna não se apresenta propícia a nós

A ponto de te preocupares com tua glória.

Durante o tempo em que fui feliz, era afeito aos títulos

E ardia em desejo de obter um bom nome.

Agora, se não odeio os versos e essa habilidade que me foi fatal, 55

Que baste! Pois meu engenho é a causa do exílio.

Mas tu, vai em meu lugar, e tu, a quem é permitido, visita Roma.

Fizessem os deuses com que eu pudesse ser agora meu livro!

Não penses, porque vens forasteiro para a grande Cidade⁹³,

Poder chegar sem ser reconhecido pelo povo. 60

Mesmo carecendo de um título, serás reconhecido pelo teu aspecto,

E mesmo que queiras dissimular, está claro que és meu. -

Entra, todavia, secretamente, para que meus versos não te prejudiquem:

Não são mais tão estimados como foram antigamente.

Se houver alguém que, porque és meu, não julgue 65

Que devas ser lido e te afaste de seu colo, diz:

“Observa atentamente o título: não sou preceptor do amor;

Aquela obra já suportou as penas que mereceu.”⁹⁴

Talvez esperes que eu te ordene

Subir ao alto do Palatino e casa de César?⁹⁵ 70

Perdoem-me os lugares augustos e seus deuses!

Um raio daquele cume caiu sobre minha cabeça.

⁹² Homero.

⁹³ Roma.

⁹⁴ Faz referência à *Arte de Amar*.

⁹⁵ A casa de Augusto foi edificada sobre o Monte Palatino em Roma, onde se encontravam vários templos de deuses protetores, como Jupiter, Apolo, Juno, etc.

Na verdade, lembro-me da infinita benevolência das divindades daqueles lugares,
 Mas temo os deuses que me prejudicaram.

Espanta-se com um pequeno ruído de asas a pomba
 Ferida pelas tuas garras, ó falcão; 75

Para longe do curral, não ousa afastar-se a ovelha
 Se foi arrancada dos dentes do ávido lobo.

Faetonte⁹⁶ evitaria o céu, se vivesse,
 E não desejaria tocar os cavalos que, tolamente, desejara. 80

Também reconheço temer as armas de Júpiter, as quais senti;
 Julgo-me ferido, quando troveja, pelo raio hostil.

Todos os da frota argólica que escaparam de Cafareu,
 Sempre desviam as velas dos mares da Eubéia,⁹⁷

E minha barca, uma só vez golpeada pela terrível tempestade, 85
 Tem horror em ir àquele lugar em que foi danificada.

Logo, acautela-te, ó livro, e com espírito receoso observa
 Para que te contentes em ser lido pela gente comum!

Enquanto pretendia se elevar em demasia com as asas débeis
 Ícaro deu nome às águas do mar.⁹⁸ 90

Mas é difícil dizer se deves, daqui, fazer uso dos remos ou do vento:
 As circunstâncias e o lugar te mostrarão uma solução.

Se puderes ser apresentado num momento de lazer, se vires tudo calmo,
 Se a ira tiver esgotado suas forças,

Se existir alguém que, encontrando-te hesitante e temendo te expor, 95

⁹⁶ Durante muito tempo, Faetonte desconheceu a identidade de seu pai (o Sol) e, quando sua mãe Climene lhe contou, quis conduzir o carro de fogo, como prova de sua filiação. O Sol, depois de muito tentar dissuadi-lo, permitiu, mas Faetonte, perdendo o controle do carro, por não conseguir domar os cavalos, não seguiu a rota determinada: subiu e desceu demais, quase queimando todo o universo e a Terra reclamou a Júpiter, que se viu obrigado a fulminá-lo (cf. *Ov. Met.* I, vv.747-779; II, vv.1-332 - sobre o Sol e seus cavalos ver nota a I,8, v.2).

⁹⁷ Cafareu é um promontório da costa meridional da Eubéia, onde naufragou a esquadra de Ájax ao voltar da guerra de Tróia.

⁹⁸ Ícaro é filho de Dédalo e de uma escrava de Minos, chamada Náucrte. Após um longo exílio na ilha de Creta e saudoso de sua pátria, Dédalo resolveu fabricar asas para poder sair de lá, uma vez que era prisioneiro de Minos. Depois de prontas, recomendou a Ícaro que voasse próximo a ele. Ícaro, esquecendo-se da recomendação, voou muito alto em direção ao sol e a cera que unia as penas derreteu, levando-o a cair no mar que passou a se chamar Mar Icário (cf. *Ov. Met.*, VIII, vv.183-135).

Apresenta-te e diz antes algumas palavras, aproxima-te!
 Em boa hora e mais afortunado que o teu senhor
 Possas ir até lá e aliviar meus males!
 Pois esses, ou ninguém ou somente aquele que me feriu,
 Como Aquiles, pode curar.⁹⁹ 100
 Apenas, toma cuidado para não me prejudicar enquanto desejas ser-me útil -
 Pois a esperança que há em nosso coração é mais fraca que o medo -
 Para que a ira, que se acalmava, não seja acordada e novamente se enfureça,
 Evita seres um outro motivo de punição!
 Mas, quando fores acolhido em nossa casa 105
 E encontrares uma caixa arredondada, teu lar,
 Verás lá colocados ordenadamente teus irmãos,
 Que foram todos elaborados com o mesmo empenho.
 Todos os demais mostrarão abertamente seus títulos
 E levarão na frente descoberta seu nome, 110
 Verás três escondidos ao longe num local escuro -
 Estes que, como ninguém ignora, ensinam a amar.¹⁰⁰
 Ou tu foges deles ou, se tiveres coragem suficiente para falar,
 Chama-os Édipos e Telégonos!¹⁰¹
 Destes três, aconselho-te, se tiveres alguma preocupação com teu pai, 115
 Não amar nenhum, embora seja isto o que ensinam.
 Há, também, os quinze volumes das Metamorfoses,
 Versos há pouco arrebatados de meus funerais.

⁹⁹ Faz-se aqui uma alusão a Télefo, filho de Hércules, que, ao combater os gregos na Mísia, foi ferido na perna pela lança de Aquiles. A ferida não cicatrizou e o oráculo de Apolo predisse-lhe que somente quem o tinha ferido o curaria. Então, como mendigo, partiu para Áulis, onde se encontravam os gregos, para tentar convencer Aquiles a curá-lo. O herói grego, depois que soube do vaticínio do oráculo, curou-o, colocando um pouco de ferrugem de sua lança na ferida (cf. Grimal, 1997, 432b-433ab). Através dessa alusão, Ovídio compara-se a Télefo, bem como associa Augusto a Aquiles: Augusto seria a única pessoa que poderia livrá-lo do exílio, uma vez que fora ele mesmo que infligira essa pena.

¹⁰⁰ Os três livros que compõem a *Arte de Amar*.

¹⁰¹ Édipo, filho de Jocasta e de Laio, matou o pai sem saber; Telégono, filho de Ulisses e de Circe, também matou o pai que nunca tinha conhecido em uma batalha, causada por tentar roubar o rebanho de Odisseu (cf. Grimal, 1997, 433b). Como se observa, Ovídio compara a *Arte de Amar* a esses dois personagens, visto essa ser considerada aqui como a causa, não

Encarrego-te de dizeres a estes que, dentre as metamorfoses,
Pode-se arrolar o aspecto de minha fortuna. 120

Pois essa tornou-se diferente da anterior inesperadamente,
Agora deve ser lamentada, antes era radiante.

Na verdade, se desejas saber, eu devia encarregar-te de mais algumas coisas,
Mas temo ter atrasado tua partida.

E se tu, ó meu livro, levasses contigo todas as coisas que me ocorrem, 125
Estarias com um fardo muito pesado para quem te carregue.

O caminho é longo, apressa-te! Nossa morada será nos confins do mundo,
Numa terra distante da minha terra.

intencional, do exílio, que é para os romanos uma espécie de morte em vida, pois ele implica perda de direitos civis, públicos e institucionais.

(I, 2)

Deuses do mar e do céu - pois o que, senão súplicas, me restam?

Parai de destroçar os membros desta nau abalada!

E não vos associeis, suplico, à ira do grande César!

Muitas vezes, quando um deus persegue, um outro deus vem em socorro.

Vulcano estava contra Tróia, a favor de Tróia, Apolo;¹⁰² 5

Vênus foi favorável aos Teucros, Palas, contrária.¹⁰³

Odiava a Enéias Satúrnica propícia a Turno;¹⁰⁴

Ele, contudo, era protegido pelo nume de Vênus.

Muitas vezes o feroz Netuno perseguiu o cauto Ulisses;

Minerva, muitas vezes, arrebatou-o de seu tio paterno.¹⁰⁵ 10

Também a nós, ainda que inferior a eles,

Quem impede que algum nume proteja contra a ira do deus?"¹⁰⁶

Em vão perco, infeliz, minhas palavras inúteis;

As enormes ondas lambem os lábios do que fala

E o terrível Noto¹⁰⁷ dispersa minhas palavras e, que as súplicas 15

Cheguem aos deuses aos quais são enviadas, não permite.

Assim, os próprios ventos, para que não seja ferido de uma única forma,

Levam, não sei para onde, as velas e minhas súplicas.

¹⁰² Vulcano, deus do fogo e dos metais, forjou as armas de Aquiles a pedido de Tétis (cf. Hom., *Il.*, XVII, v.395); Apolo combateu os gregos ao lado dos troianos (cf. Hom., *Il.*, I; VII; XXI e outros) e, além disso, atribui-se à sua intervenção, direta ou indireta, a morte de Aquiles (cf. Grimal, 1997, 34a).

¹⁰³ Vênus era mãe de Enéias e protetora dos Teucros (troianos) e Palas Atena (Minerva), protetora de Ulisses.

¹⁰⁴ Satúrnica é Juno (Hera), filha de Saturno (Cronos) e Réia. Odeia profundamente os troianos e, de acordo com a *Eneida* (I, vv.12-33), são três os motivos: sua predileção por Cartago que, conforme os fados, seria destruída pelos descendentes de Enéias; seu rancor ao troiano Páris que, como juiz, elegeu Vênus a mais bela do concurso de beleza, do qual participavam também Juno e Minerva, e seu ciúme do troiano Ganimedes que, por causa de sua beleza, foi raptado por Júpiter e levado ao Olimpo para servi-lo. Por isso, desde a guerra de Tróia tenta extinguir todos os troianos da face da terra para que possa se sentir vingada. No canto VII da *Eneida*, Juno incita, através de Alecto (uma das Fúrias), Turno, rei do rútuos (ver nota a I,5, v.24) e pretendente de Lavínia, que seria desposada por Enéias, a declarar guerra contra os troianos.

¹⁰⁵ Minerva era filha de Júpiter, por isso, sobrinha de Netuno (Posídon).

¹⁰⁶ Ovídio, nesse verso, compara César a deus.

¹⁰⁷ Vento quente e tempestuoso, por isso contrário à navegação, que sopra do sul, também chamado de Austro (cf. Commelin, 1955, 115).

Oh, como sou infeliz! Que montanhas de água se alevantam!
 Já já tocarão os mais altos astros, crerias¹⁰⁸ 20

Quantos abismos se formam ao se separarem as águas!
 Já já tocarão o negro Tártaro,¹⁰⁹ crerias.

Para onde quer que se olhe, nada há senão céu e mar;
 Este intumescido pelas ondas, aquele ameaçador pelas nuvens.

E entre ambos fremem os ventos com medonhos murmúrios. 25

A onda do mar não sabe a que senhor obedecer:
 Pois ora Euro¹¹⁰ ganha força do oriente purpúreo,
 Ora Zéfiro¹¹¹ sopra, enviado do remoto ocidente,

Ora o gélido Bóreas se enfurece, como as Bacantes, da região da seca Ursa,¹¹²
 Ora Noto combate do lado oposto. 30

O piloto está incerto, não sabe para onde fugir
 Ou o que buscar: sua própria arte se entorpece ante os ventos contrários.

Sem dúvida é nosso fim, não há esperança alguma de salvação,
 E enquanto falo uma onda encobre meu rosto.

A vaga sufocará minha respiração e, pela boca, em vão 35
 Suplicante, tomaremos as águas mortais.

Mas a pia esposa¹¹³ não se lamenta com nada senão comigo, exilado:
 Somente essa desventura nossa conhece e lamenta.

¹⁰⁸ Utilizo, neste verso e no 24, a segunda pessoa do singular para indeterminar o sujeito, visto ser esse o procedimento do verso latino - *Iam iam tacturos sidera summa putes / (...) / Iam iam tacturas Tartara nigra putes*. Normalmente, em língua portuguesa, indetermina-se o sujeito com a terceira pessoa do plural ou do singular mais o índice “se”, mas é possível também indeterminá-lo utilizando a segunda pessoa (você ou tu) sem referência determinada, que poderá, então, ser preenchida por qualquer sujeito.

¹⁰⁹ O Tártaro é a região mais profunda do mundo, situada sob os próprios Infernos: a distância entre o Hades e o Tártaro é a mesma do Céu e da Terra, por isso, constitui as próprias fundações do Universo. Esse era o lugar em que as diferentes gerações divinas encarceravam os seus inimigos (cf. Grimal, 1997, 429b).

¹¹⁰ Vento que sopra do oriente, descrito por Horácio como impetuoso (cf. Commelin, 1955, 114)

¹¹¹ Vento que sopra do ocidente, região das trevas.

¹¹² Vento do norte, da região da constelação da Ursa, que é chamada de “seca” porque não se põe no horizonte, logo, não se banha no mar (cf. G. Ferrara, 1944, 17 e Lechi, 1993, 76). De acordo com as *Metamorfoses* de Ovídio, foi Juno que, inflamada de ciúme, intercedeu junto a Tétis e a Netuno para que impedissem a Ursa Maior de se banhar nas águas (cf. II, vv.508-530 - ver nota a I,3, v.48).

¹¹³ Fábria.

Não sabe que meu corpo é um joguete deste imenso mar,
 Não sabe que sou impelido pelos ventos, não sabe que a morte está próxima. 40
 Ainda bem que não lhe permiti embarcar comigo,
 Para eu não padecer, infeliz, de uma dupla morte!
 Mas agora, apesar de perecer, porque ela está livre do perigo,
 Certamente, pela metade sobreviverei.
 Ai de mim, em que rápido clarão resplandeceram as nuvens! 45
 Que estrondo retumba do etéreo eixo!
 Não são mais levemente batidos os flancos da nau pelas ondas
 Que o grande peso da balista ao abalar as muralhas.
 Esta onda que chega excede a todas as outras ondas:
 À nona é posterior e, à undécima, anterior.¹¹⁴ 50
 Não temo a morte, infeliz é o aspecto desta morte.
 Afastai o naufrágio, a morte ser-me-á um benefício.
 Já é alguma coisa, ao sucumbir-se ou pelo próprio fado ou pelo ferro,
 Em terra sólita repousar o corpo moribundo
 E fazer recomendações aos seus e esperar o sepulcro 55
 E não ser dos peixes marinhos o alimento.
 Suponde-me digno de tal morte, mas não sou o único
 Aqui conduzido: por que meu castigo arrasta os inocentes?
 Ó deuses olímpicos e marinhos, que tendes o governo das águas,
 Uns e outros, cessai já vossas ameaças 60
 E permiti que eu, infeliz, leve esta vida, concedida pela
 Brandíssima ira de César, ao local determinado!
 Se também desejais que eu sofra o merecido castigo,
 Minha culpa é, para o próprio juiz, menor que a morte.
 Se enviar-me às águas estíguas¹¹⁵ já tivesse desejado 65

¹¹⁴ Conforme G. Ferrara (1944, 18), André (1987, 9) e Lechi (1983, 77), acreditava-se que a última onda de uma série de dez fosse a mais violenta e perigosa.

¹¹⁵ O Estige é um dos rios dos Infernos.

César, para isto não precisaria de vosso auxílio.
 Ele tem poder, não odioso, sobre nossa vida
 E, o que deu, quando desejar, ele mesmo tirará.
 Então vós que não ultrajei, julgo, com nenhuma ofensa,
 Contentai, agora, suplico, com nossos males. 70
 Todavia, mesmo que todos desejais salvar um infeliz,
 Não pode ser salva a vida que já se extinguiu.¹¹⁶
 Ainda que o mar se acalme e que goze de ventos favoráveis,
 Que me poupeis, não menos exilado serei.
 Não sulco, ávido por adquirir, sem limite, riquezas, 75
 O imenso mar para barganhar mercadorias;
 Nem me dirijo a Atenas, que outrora procurei como estudioso,
 Nem às cidades da Ásia, nem a locais antes vistos;
 Nem à famosa cidade de Alexandre sou levado,
 Para que veja, ó alegre Nilo, tuas delícias.¹¹⁷ 80
 Isto desejo, ventos favoráveis - quem poderia acreditar? -
 A Sarmácia¹¹⁸ é a terra que minhas velas buscam.
 Sou obrigado a atingir os inóspitos litorais do lado sinistro do Ponto¹¹⁹
 E me queixo que seja tão lento o desterro da pátria;
 Para que veja os tomitas,¹²⁰ situados em não sei que parte do mundo, 85
 Torno, por meus votos, o trajeto breve.
 Se me amais, acalmai as imensas vagas

¹¹⁶ Ovídio, nesse verso, faz referência ao exílio através da metáfora da morte física, visto esse ser considerado pelos romanos como uma morte em vida, pois pressupõe a perda de todos os direitos civis. Além disso, o protagonista estabelece, entre os versos 59 a 72, um paradoxo, pois a súplica que faz aos deuses em prol de sua vida contrapõe-se ao fato dela já ter se extinguido.

¹¹⁷ Alexandria era famosa pelo luxo excessivo, por seu centro cultural e pelos divertimentos.

¹¹⁸ A Sarmácia era uma vasta região ao norte da Europa que se estendia até os limites conhecidos da Ásia.

¹¹⁹ O exilado tem que atingir a margem esquerda (em relação a quem navega do estreito de Bósforo para cima) do Ponto Euxino (atual Mar Negro). Além dessa indicação geográfica, o adjetivo *laeuus*, aqui traduzido por “sinistro”, significa “de mau agouro”, “funesto”. Então, alude tanto à localização geográfica quanto ao trágico destino de Ovídio (ver I, 11, v.31 e nota).

¹²⁰ Moradores de Tomos (atual Constanza na Romênia), cidade que ficava na região do Ponto Euxino, próxima à Sarmácia, para onde Ovídio fora exilado.

E favoráveis sejam vossos numes à nossa embarcação;
Mas se me odiais, volvei-me à terra determinada:

Parte de meu suplício está nessa região. 90

Carregai - que faço aqui? - ó velozes ventos, meu corpo!
Por que minhas velas desejam os limites ausônicos?¹²¹
Não o queria César. Por que, a quem ele expulsou, retendes?
Que a terra pôntica veja minha face.

Não só ele ordena, como também mereci; nem julgo 95

Ser justo e pio defender-se de crimes que ele condenou.
Se, todavia, os atos dos mortais nunca aos deuses enganam,
Sabeis que do meu erro ausenta-se o crime.

Ora pois, se sabeis que é assim, se meu erro arrebatou-me

E meu espírito foi insensato, não criminoso: 100

Se, o que é permitido até aos mais humildes, dediquei-me àquela casa,
Se as ordens de Augusto para mim eram lei,
Se disse que, sob seu império, eram venturosos os séculos
E a César e aos Césares, pio, ofereci incenso,

Se foi esta minha intenção, poupai-me, ó deuses! 105

Se não, ao precipitar-se, cubra a imensa onda minha cabeça!
Engano-me ou começam a se dissipar as densas nuvens,
E a ira aplacada do mar mudado se enfraquece?
Não pelo acaso, mas vós, invocados sob esta condição,
Aos quais não se pode enganar, a mim trazeis este auxílio. 110

¹²¹ Ausônia é um termo poético para designar a Itália (cf. *Oxford Latin Dictionary*, 1969 - ver nota a I,3, v.6).

(I, 3)

Quando me vem à mente a imagem tristíssima daquela noite
Que foram meus últimos momentos na cidade,
Quando relembro a noite na qual abandonei tantas coisas a mim caras,
Ainda agora, escorre uma lágrima de meus olhos.
Já se aproximava a luz do dia em que César ordenara que partisse 5
Dos limites extremos da Ausônia.¹²²
Não houvera tempo, nem disposição suficiente para preparar o necessário:
Meu peito entorpecera pela longa demora.
Não me preocupei em escolher escravos nem companheiros,
Nem roupa nem riqueza necessárias ao desterrado. 10
Fiquei entorpecido tanto quanto quem é atingido pelos fogos de Júpiter
E continua vivo, não estando consciente de sua própria vida.
Mas, quando a própria dor removeu esta nuvem de desgraça de meu espírito,
E, finalmente, meus sentidos restabeleceram-se,
Prestes a ir, dirijo-me pela última vez a meus tristes amigos, 15
Que, de muitos, eram apenas um e outro.
A esposa amorosa abraçava-me choroso, ela própria chorando mais fortemente,
Caíam-lhe, ininterruptamente, rios de lágrimas pelas faces que não mereciam.
A minha filha estava longe, na costa Líbica,¹²³
E não pudera ser informada de meu destino. 20
Para qualquer lugar que olhasses, as lamentações e os gemidos ressoavam,
A imagem era a de um funeral não tácito.
Mulher, homem, também crianças se entristecem com o meu funeral,
E há lágrimas por todos os cantos da casa.
Se é licito servir-se de grandes exemplos no pequeno, 25

¹²² Como Ovídio fala da *extremae...Ausoniae*, presume-se que tenha embarcado no porto de Brindes.

¹²³ A filha de Ovídio, que era esposa de Fido Cornélio, naquele ano procônsul na África (cf. G. Ferrara, 1944, 25).

Este era o aspecto de Tróia quando capturada.
 E já as vozes de homens e de cães se aquietavam
 E a altiva lua guiava os cavalos noturnos:
 Erguendo os olhos a ela e distinguindo o Capitólio¹²⁴ à sua luz,
 Que inutilmente ficava próximo ao nosso lar, 30
 “Divindades habitantes da casa vizinha,” disse,
 “Templos que pelos meus olhos jamais serão vistos de novo,
 E deuses a serem abandonados, os quais a cidade alta de Quirino¹²⁵ possui,
 Sede saudados por mim para todo o sempre!
 E, ainda que eu tome do escudo tardiamente, depois das feridas, 35
 Todavia, livrai este exílio de ódios
 E dizei ao homem celestial que erro me enganou,
 Para que não julgue haver crime ao invés do erro,
 Para que o que vós sabeis também saiba o autor do castigo,
 Aplacado o Deus, posso não ser miserável.” 40
 Eu, por esta prece, adorei os deuses, com muitas mais minha esposa,
 Entrecortando o soluço suas palavras.
 Além disso, ela, estendida ante os Lares¹²⁶ com cabelos desgrenhados,
 Tocou os fogos extintos com lábios trementes,
 E dirigiu em profusão suas palavras aos Penates¹²⁷ adversos, 45
 Que nada valeriam em favor do desgraçado marido.
 E já a noite avançada impedia a demora,
 E a Ursa Parráside¹²⁸ já tinha se voltado em seu eixo.

¹²⁴ Monte de Roma em que estava o templo de Júpiter.

¹²⁵ Quirino é um dos deuses mais antigos, uma das três divindades arcaicas, cujo culto constitui a base indo-européia da religião romana. É um deus guerreiro, de origem sabina, que ocupa o último lugar na tríada formada por Júpiter, Marte e ele (cf. Grimal, 1997, 403a).

¹²⁶ Eram deuses domésticos, protetores da família e da casa. Originariamente havia apenas dois Lares, filhos de Lara e de Mercúrio, mas com o tempo, esse número cresceu e cada família passou a ter os seus próprios Lares. Eram representados sob a figura de pequenos bonecos de prata, marfim, madeira ou qualquer outro material. (cf. Spalding, 1993, 82).

¹²⁷ Eram deuses protetores da família que, quase sempre, se confundiam com os lares. Seu culto privado tornou-se público e, por isso, Roma também tinha seus Penates. Conforme a tradição, foram trazidos de Tróia para Roma por Enéias, portando a inscrição *Magnis dis* (cf. Spalding, 1993, 113).

¹²⁸ Calisto, filha de Licáon, rei da Arcádia, foi seduzida por Júpiter, que havia tomado a forma de Diana, no monte árcade, Parrásio. Ficou grávida, foi expulsa do grupo de Diana e metamorfoseada em urso por Juno, inflamada de ciúme. Depois de

Que fazer? O doce amor da pátria retinha-me,
 Mas aquela era a última noite antes do exílio. 50

Ah! Quantas vezes eu disse para aquele que me apressava: “Por que me apressas?”
 Vê de onde devo partir e para onde me apressas em ir.”

Ah! Quantas vezes eu menti ter o momento certo
 Que fosse conveniente para o caminho a seguir.

Três vezes toquei a porta, três vezes fui convidado a voltar; 55
 O meu pé, complacente com meu espírito, era vagaroso.

Muitas vezes dito “adeus”, ainda uma vez falei muitas coisas
 E, como que partindo, dei os últimos beijos.

Muitas vezes dei as mesmas recomendações e enganei-me a mim mesmo,
 Observando a cara prole com meus olhos. 60

Finalmente: “Por que me apresso? É para Cítia¹²⁹ que somos mandados”, disse,
 “Roma tem de ser abandonada: uma e outra demora é justa.

A esposa viva é negada a mim, vivo, por todo o sempre
 E a casa e os doces membros de um lar fiel

E os amigos que amei fraternalmente. 65
 Oh! corações unidos a mim pela fidelidade digna de Teseu!¹³⁰

Enquanto me é permitido, hei de abraçá-los: talvez nunca mais seja permitido;
 É lucro a hora que me é dada.”

Sem demora, deixo para trás as palavras inacabadas,
 Abraçando aqueles que estão mais próximos de mim. 70

Enquanto falo e choramos, Lúcifer,¹³¹ a funesta estrela para nós,

algum tempo, seu filho Árcade saiu para caçar nas matas de Erimanto, monte da Arcádia, e deparou-se com a urso, sua mãe, que tentou matar. Júpiter, para protegê-la, transformou-a na constelação da Ursa Maior e Árcade, na constelação de Arcturo ou Bootes (cf. *Ov. Met.* II, vv. 401-530 - sobre a constelação de Arcturo ver I,4, vv.1-2 e nota).

¹²⁹ Vasta região situada ao norte das terras conhecidas dos antigos, abrangendo parte da Europa e da Ásia.

¹³⁰ Era proverbial o sentimento de lealdade, de amizade (*fides*) que unia Teseu, filho de Egeu, rei de Atenas, a Pirítoo, seu companheiro em todas as aventuras. Teseu resolveu ir com Pirítoo aos Infernos para raptar Perséfone, esposa de Hades, porque havia sido ajudado por este no rapto de Helena. Ambos acabaram se tornando prisioneiros, mas Teseu conseguiu ser resgatado por Hércules; Pirítoo, por sua vez, ficou preso lá, para todo o sempre (cf. Grimal, 1997, 376b-377a - ver I,5, vv.18-19).

¹³¹ Lúcifer é a designação latina para Fósforo (também conhecido como Heósforo), a estrela da manhã. Aparece com frequência na poesia como a personificação do astro que anuncia a Aurora e traz o dia (cf. Grimal, 1997, 178b).

Nascia, a mais resplandecente no alto céu.
 Não estou de modo diverso dividido do que se deixasse para trás meus membros,
 E uma parte pareceu ser cortada bruscamente do corpo.
 Assim Meto¹³² padeceu, quando teve os cavalos vingadores de sua traição 75
 Voltados em direção oposta.
 É então que se erguem os gritos e os gemidos dos meus,
 E as mão aflitas ferem o peito nu.
 É então que a esposa agarrando os ombros daquele que parte
 Juntou estas tristes palavras às minhas lágrimas 80
 “Não podes ser separado violentamente de mim, juntos iremos daqui”, disse,
 “Seguir-te-ei e serei a esposa exilada do exilado.
 O caminho também é feito para mim e a terra mais remota me acolhe:
 Juntar-me-ei como pequena bagagem ao navio prófugo.
 A ira de César ordena que tu deixes a pátria, 85
 A mim o zelo familiar ordena: este zelo¹³³ será meu César.”
 Ela tentou tais coisas como tentara anteriormente,
 E a custo deixou-se vencer para ser útil a mim.
 Parto, ou melhor, isto era ser levado à cova sem estar morto,
 Esquálido, os cabelos desalinhados sobre a face, a barba malfeita. 90
 Contam que perdeu os sentidos por causa da dor,
 Tombando semimorta no meio da casa,
 E que quando se reanimou, levantou-se do chão gelado,
 Tendo os cabelos sujos pela poeira imunda,
 Ora lamentando a si própria, ora os Penates abandonados. 95

¹³² Meto Sufécio foi amarrado pelas pernas e braços a quatro cavalos que correram em direção oposta, esartejando-o. Essa punição foi infligida pelo rei Tulo Hostílio porque ele tinha sido um aliado desleal dos romanos na guerra contra Veios (cf. Lechi, 1993, 91 e Virg. *En.* VIII, vv.642-645).

¹³³ A expressão “zelo familiar” traduz aqui o termo latino *pietas*, que significa, de acordo com Lewis & Short (1945), “dutiful conduct towards the gods, one’s parents, relatives, benefactors, country, etc; sense of duty”. Essa palavra aparece mais quatro vezes ao longo do livro I e em três delas foi traduzida por “piedade” (5, vv.14 e 38 e 9, v.35). Todavia, essa “piedade” não deve ser compreendida do ponto de vista cristão, como compaixão, dó ou pena, mas sim no sentido romano de cumprimento do dever (qualquer que seja), virtude, justiça, fidelidade e lealdade (Saraiva, 1993). Na elegia 7 (v.11), traduziu-se *pietas* por “fidelidade”.

E, freqüentemente, chamou pelo nome do marido arrebatado,
Nem se lamentou menos do que se tivesse visto
Que as piras erigidas continham o corpo da filha e do marido.
E desejou morrer, morrendo deixar de sofrer,
Mas que, em atenção a mim, não pereceu.
Viva e, estando eu ausente, já que assim os destinos estabeleceram,
Viva e socorra-me sempre com seu auxílio!

100

(I,4)

Banha-se no oceano o guardião da ursa de Erimanto

E as águas do mar turba com seu astro;¹³⁴

Nós, todavia, o mar Jônio sulcamos, não pela nossa

Vontade, mas, audazes, obrigamo-nos a ser pelo medo.

Oh, como sou infeliz! Com que impetuosos ventos se encapelam os mares, 5

E a areia dos profundos vaus arrancada ferve!

Não menor do que a montanha, à proa e à popa recurva,

Lança-se a onda e açoita os deuses pintados.¹³⁵

Os pinhos entretecidos rangem; os calabres se agitam com um ruído estridente,

E geme por nossos males a própria nau. 10

O piloto, confessando um gélido temor com a palidez,

Já segue vencido, não mais comanda com arte a nau.

E como um pouco valoroso cavaleiro que as inúteis

Rédeas afrouxa do cavalo de pescoço rijo,

Assim, não para onde quis, mas para onde arrasta o ímpeto da onda, 15

Vejo o piloto as velas largar à nau.

Se não enviar Éolo¹³⁶ ventos contrários,

A locais, que já não devem ser por mim tocados, serei levado;

Pois, ao longe, deixada do lado esquerdo a Ilíria,¹³⁷

A interdita Itália é por mim avistada. 20

Que desista de me arremessar, rogo, a lugares proibidos

¹³⁴ O guardião da Ursa Maior é a constelação vizinha de Arcturo ou Bootes (ver nota a I,3, v.48). Nessa constelação há uma estrela mais brilhante cujo aparecimento e ocaso, acreditava-se, anunciavam terríveis tempestades (cf. Velloso, 1945, 40).

¹³⁵ Era costume pintar, na popa, a imagem da divindade que era protetora da nau (ver I,10, v.2 e nota).

¹³⁶ É o rei dos Ventos que habitava na ilha Eólia.

¹³⁷ A Ilíria, separada da Itália pelo mar Adriático (considerado, como comenta G. Ferrara (1944, 33) uma continuação do Jônio), estendia-se até os limites da Grécia. A nau do poeta, que se encontrava no mar Jônio, por causa da borrasca, estava sendo lançada de volta para o mar Adriático e, conseqüentemente, para as costas da Itália.

E que, comigo, o vento seja submisso ao magno deus!¹³⁸
Enquanto falo, temo e igualmente desejo ser desviado,
 Fez estrondar com imensa força a onda ao flanco!
Poupei-me, vós, poupei-me, ó numes do cerúleo mar,
 E que me baste ser Júpiter hostil!
Vós, meu espírito fatigado privai de uma morte atroz,
 Se, todavia, quem já morreu, não ter morrido pode!¹³⁹

25

¹³⁸ Ovídio novamente equipara César a um deus (ver, I,2, v.12) e, aqui, a um “magno” deus. Mais abaixo, no verso 26, Nasão estabelece uma nítida comparação entre César e Júpiter.

¹³⁹ Ovídio novamente faz referência ao exílio, através da metáfora da morte. Além disso, mantém o paradoxo já configurado na elegia 2, ao sugerir que, mesmo estando morto, encontra-se vivo (ver, I,2, v.72).

(I,5)

Ó tu¹⁴⁰ que nunca deves ser por mim lembrado depois de nenhum outro amigo
E a quem, sobretudo, minha sorte pareceu sua,
A mim atônito, lembro-me, caríssimo, foste o primeiro
Que ousaste confortar com tuas palavras,
Que a mim o afetuoso conselho de viver deste, 5
Quando havia no mísero peito o amor da morte,
Sabes bem a quem falo, colocando, ao invés do nome, sinais,
Não te esqueces, amigo, de teu dever.
Estas coisas estarão sempre cravadas no mais fundo de meu coração
E um eterno devedor desta vida te serei, 10
E, primeiro, este espírito nas suaves brisas irá dispersar-se
E na tépida fogueira abandonará os ossos
Antes que chegue a nossa alma o esquecimento de teus benefícios
E que esta tua piedade desvaneça durante os longos dias.
Que os deuses te sejam propícios e que uma sorte de nenhum auxílio 15
Carente e diversa da minha te concedam!
Se, todavia, esta nau fosse conduzida por um vento amigo,
Talvez ficasse ignorada essa tua lealdade:
Píritoo não teria sentido Teseu tão seu amigo¹⁴¹
Se vivo não viesse às águas infernais; 20
Que fosse exemplo o Foceu de verdadeira amizade,
Fizeram teus furores, ó triste Orestes;¹⁴²

¹⁴⁰ Tanto Lechi (1993, 98) quanto André (1987, 18) sugerem que esta elegia ou pode ser dirigida ao poeta Caro, a quem é endereçada a *ex Pont.* IV, 13, ou ao poeta Celso, de quem Ovídio chora a morte na *ex Pont.* I, 9. Além dessas possibilidades, G. Ferrara (1944, 34) comenta que Lorentz (*De amic. in Ov. trist. pers.* pag. 17 sg.), adotando a opinião de Loers expressa na sua edição dos *Tristia*, sustentada também por Koch (*Prosop. Ovid. Elem.* p.27), diz ser essa dirigida a Sesto Pompeu. Contudo, Ferrara sugere que ela é dirigida a Celso.

¹⁴¹ Cf. nota a I,3, v.66.

¹⁴² Orestes, após o assassinato de seu pai Agamémnon, cometido por Egisto e Clitemnestra, sua mãe, foi levado por Electra, sua irmã, para a Fócida, onde foi criado pelo rei Estrófiu juntamente com seu filho Pílates. Quando se tornou adulto, foi

Se Euríalo não tivesse caído em meio aos inimigos rútu-
 los,
 De Niso Hitárcida nenhuma glória haveria.¹⁴³

Certamente, como se testa o fulvo ouro no fogo, 25
 Assim, em tempos difíceis deve-se provar a lealdade.

Enquanto é propícia e sorri a fortuna com um semblante sereno,
 Tudo segue a prosperidade indelibada;

Mas basta tropejar, fogem e por ninguém é conhecido
 Aquele que, pouco antes, por legiões de amigos era rodeado, 30

Mas, outrora colhidas nos exemplos dos antigos,
 Agora são por mim conhecidas estas verdades com meus próprios males.

Apenas dois ou três amigos de tantos restais,
 Os demais estavam do lado da fortuna, não do meu.

Tanto mais, ó poucos, trazei auxílio aos meus reveses 35
 E dai ao meu naufrágio um litoral seguro;

E não vos atemorizeis em demasia com um falso medo, temerosos
 De que por esta piedade seja ofendido o deus.

Muitas vezes, também louvou a lealdade nas armas inimigas
 E nos seus César a aprecia, no inimigo aprova. 40

Minha causa é melhor, porque as armas inimigas
 Não apoiei, mas este exílio mereci pela ingenuidade.

Que veles, pois, pelas minhas desventuras, rogo,
 Se de algum modo a ira do nume pode ser apaziguada.

incumbido por Apolo de vingar a morte de seu pai matando os assassinos. Então, partiu para Argos junto com Pílates, que, como um bom amigo, o ajudou na vingança. Após esse episódio, Orestes foi tomado de loucura (cf. Grimal, 1997, 338b-339a).

¹⁴³ Niso, companheiro de Enéias, é célebre por sua amizade a Euríalo. Quando Enéias havia se retirado pela Itália em busca de alianças para a guerra, Turno, rei dos rútu-
 los (povo da Itália central) pegou em armas contra os troianos. Então, Niso e Euríalo foram incumbidos de encontrar Enéias para preveni-lo do que estava acontecendo. Ao longo do percurso, mataram muitos rútu-
 los que dormiam, mas, durante a madrugada, foram surpreendidos por um grupo de cavaleiros. Procuraram, então, refúgio nos bosques e acabaram se separando um do outro. Sentindo o amigo ameaçado, Niso abandonou seu esconderijo e morreu ao tentar vingar a morte de Euríalo. As cabeças dos dois jovens foram alçadas em estacas e conduzidas à vista dos troianos (cf. Virg. *En.* IX). Com essa citação, como comentou informalmente Vasconcellos, “o poeta arrola o episódio de Niso e Euríalo, inventado por Virgílio, em meio a casos mitológicos de longa tradição: dá estatuto de mito, pois, ao mito inventado por um poeta recente”. Esse comentário parece completar o de Lechi (1993, 101): “Alle due coppie di

Todas as minhas desventuras, se alguém deseja saber, 45
 Mais do que aquilo que a situação permite ser divulgado ele busca.
 Tantos males padeci quantas estrelas no céu brilham
 E quantos diminutos grãos a seca areia contém;
 Muitas coisas mais graves do que o crível padecemos,
 E, embora tenham acontecido, não teriam credibilidade assegurada; 50
 Uma certa parte disso também convém que morra comigo
 E, dissimulando-a, quisera eu que pudesse ser ocultada.
 Se uma voz inquebrantável e um peito mais forte do que o bronze
 E mais bocas com mais línguas eu tivesse,
 Mesmo assim, todavia, não abarcaria tudo com palavras 55
 Por o assunto superar minhas forças.
 Em vez do rei de Nérito,¹⁴⁴ ó doutos poetas, nossos males
 Descrevei: pois coisas piores do que o Nerício suportei.
 Ele, em curto espaço, por muitos anos errou
 Entre suas sedes dulíquias¹⁴⁵ e ilíacas: 60
 A nós, navegando mares de todas as constelações distantes,¹⁴⁶
 Levou a ira de César para os litorais géticos.
 Ele teve não só um fiel exército como também companheiros fiéis;

amici esemplari del mito greco ne segue una di ambito prettamente romano, che aveva trovato consacrazione nel libro IX dell' *Eneide*".

¹⁴⁴ Ulisses é também chamado de Nerício porque Nérito, ilha do mar Jônio, fazia parte dos seus Estados.

¹⁴⁵ Dulíquio, ilha do Jônio, próxima a Ítaca, fazia parte do reino de Ulisses.

¹⁴⁶ O verso latino - *Nos freta sideribus totis distantia mensos* - dá margem a várias interpretações. A tradução que apresento sugere, hiperbolicamente, por Ovídio considerar Tomos uma cidade dos confins do mundo, que o exilado percorreu mares distantes do mundo conhecido, visto eles estarem além de todas as constelações já vistas. Então, diferentemente de Ulisses que se manteve sob o mesmo céu pátrio durante toda a sua jornada (cf. I, 5, vv.59-60), o exilado navegou por mares diferentes e distantes do pátrio até chegar a seu destino. Essa tradução está baseada na expressão virgiliana *extra sidera tellus* (*En.*, VI, v.796), interpretada como "terra além dos astros do Zodíaco", isto é, além do mundo conhecido até então". André (1987, 20) traduz o verso por "moi, j'ai parcouru des mers que séparent tous les astres", parecendo interpretar que o exilado percorreu "águas distantes quanto a todos os mares", i. é, "águas que estão separadas por todos os mares"; com isso, André sugere que Roma e Tomos estão situadas nos limites do mundo. Della Corte (1972, 16), por sua vez, não o interpreta assim, ao sugerir, com sua tradução - "la sorte mi ha portato a vagare per mari distanti fra loro per tutto/ il tratto del cielo", que em Tomos o poeta se encontra sob outro céu, muito diverso do céu da pátria. Lechi (1993, 103), na sua tradução - "me, dopo un percorso attraverso mari che distano intere costellazioni", propõe a mesma interpretação de Della Corte: "Allude al diverso cielo sotto cui si trova Tomi, più a settentrione e quindi più all'Orsa". Melville (1995, 14) suprime *freta* em sua tradução: "...whole constellations/ Distant" e Velloso (1952, 46), assim como eu, propõe "percorrendo mares distantes de todas as constelações".

A mim banido meus companheiros abandonaram.
 Ele feliz e vitorioso a sua pátria demandava; 65
 Da pátria vencido e exilado parto eu;
 Não é meu lar Dulíquio ou Ítaca ou Samos,¹⁴⁷
 De cujos lugares estar longe não é grande castigo,
 Mas Roma, que observa todo o orbe de suas sete
 Colinas, do império e dos deuses a sede. 70
 Ele tinha um corpo forte e resistente aos labores,
 Forças débeis e fracas tenho eu.
 Ele incessantemente se exercitava nas impetuosas armas;
 Acostumado a delicadas ocupações eu fui.
 A mim um deus perseguiu, sem nenhum a aliviar nossos males; 75
 A ele a diva guerreira levava auxílio
 E, sendo inferior a Jove aquele que reina sob as túmidas ondas,
 A ele a ira de Netuno perseguiu, a mim a de Jove.
 Acresce que uma grande parte de seus labores foi inventada;
 Não se conta em nossos males nenhuma fábula. 80
 Por fim, todavia, ele tocou os procurados penates
 E os campos que há muito buscava finalmente encontrou;
 Mas, devo-me privar para sempre da terra pátria,
 Se não se tornar mais branda a ira do deus ofendido.

¹⁴⁷ Esta, de acordo com G. Ferrara (1944, 38), não é a ilha de Samos do mar Egeu, mas a homérica do Jônio, a maior do grupo, vizinha a Ítaca.

(I,6)

Nem foi tão cara Lide ao poeta de Claro¹⁴⁸

Nem foi tão amada Bátis pelo de Cós¹⁴⁹

Quanto tu, ó minha esposa, estás gravada em nosso coração,

Digna de um marido menos infeliz, mas não melhor.

Por ti, sotoposta como uma trave, minha ruína foi sustentada;

5

Se ainda eu sou alguma coisa, tudo é graças a ti.

Tu fazes que eu não seja uma presa, nem despojado por aqueles

Que os restos de meu naufrágio almejavam.

Como, rapaz, estimulado pela fome e ávido por sangue,

O lobo captura o redil de ovelhas sem guarda,

10

Ou como o voraz abutre observa se algum corpo

Insepulto consegue descobrir,

Assim, um não sei quem, nada confiável nas adversidades,

Meus bens assaltaria, se tivesses permitido.

Tua coragem o repeliu, com a ajuda de fortes amigos,

15

Aos quais nenhum agradecimento digno pode ser dado.

Portanto és elogiada por uma testemunha tanto verdadeira quanto infeliz,

Se, todavia, algum peso esta testemunha possui.

À tua probidade, não foi superior nem a mulher de Heitor¹⁵⁰

Nem Laodamia,¹⁵¹ companheira de seu marido morto.

20

¹⁴⁸ Antímaco, poeta de Claro, pequena cidade vizinha a Cólofon, viveu na primeira metade do século IV a. C. Segundo a tradição (cf. Lechi, 1993, 106), depois da morte de sua mulher Lide, escreveu um poema (hoje perdido) em dois livros, que narra, em metro elegíaco, a história de um amor infeliz.

¹⁴⁹ Cós faz referência ao famoso poeta elegíaco Filetas, que viveu entre os séculos IV e III a. C. Considerado um cânone da poesia alexandrina, cantou em versos sua amada Bátis.

¹⁵⁰ Andrômaca, após a Guerra de Tróia, tornou-se escrava de Neoptólemo, filho de Ulisses, que, ao morrer, deixou-a para Heleno, irmão de Heitor. Enéias, no canto III da *Eneida*, encontra-a fazendo um sacrifício solene junto ao túmulo de Heitor, inconformada com seu destino (cf. vv.294-343).

¹⁵¹ Esposa de Protesilau, que, logo após seu casamento, perdeu o marido na guerra de Tróia (ele foi o primeiro dos gregos a morrer). Como Laodamia o amasse demais, pediu aos deuses que o restituíssem por apenas três horas (o mesmo fez

Se te coubesses por sorte o vate Meônio,¹⁵²
 A fama de Penélope¹⁵³ seria secundária à tua.
 Ou isto a ti deves, tornando-te pia sem nenhum mestre,
 Já que bons costumes te foram dados à primeira luz,
 Ou uma nobre mulher¹⁵⁴ venerada por ti durante todos os anos 25
 Te ensina a ser o exemplo de boa esposa
 E semelhante a si pela longa convivência te fez,
 Se é lícito comparar grandes coisas a pequenas.
 Ai de mim! porque não têm grande estro meus versos,
 E nossa boca é inferior a teus méritos. 30
 E se algum vívido vigor existiu antes em nós,
 Tudo aniquilado acabou pelos males duradouros.
 Terias o primeiro lugar dentre as veneráveis heroínas
 E a primeira serias considerada pelas qualidades de teu espírito.
 Todavia, quanto quer que valham nossos elogios, 35
 Pelos meus versos viverás para todo sempre.

Protesilau). Quando findou o tempo determinado e o marido teve de partir, Laodamia, não suportando o sofrimento da perda, suicidou-se em seus braços (cf. Grimal, 1997, 276a).

¹⁵² Cf. I,1, v.47 e nota.

¹⁵³ Esposa de Ulisses, famosa pela fidelidade conjugal que a tornou célebre na lenda e literatura latinas. Como é sabido, durante os vinte anos de ausência do marido, Penélope conservou-se fiel aos votos matrimoniais e não sucumbiu aos pretendentes, como as outras mulheres dos heróis (cf. Grimal, 1997, 364b).

¹⁵⁴ Provavelmente Lívía, esposa de Augusto.

(I,7)

Se, quem quer que sejas, tiveres um rosto igual ao nosso em retrato,

Tira de meu cabelo as heras, coroa báquica!¹⁵⁵

Esses felizes adornos convêm aos venturosos poetas:

À minha situação não é própria essa coroa.

Que isto te foi dito oculta, ó ótimo amigo, mas escuta,

5

Tu que em teu dedo me conduzes e reconduzes

E, tendo engastado minha efígie no fulvo ouro,

A cara face do relegado que podes, vês.

Todas as vezes que a contemplares, talvez te ocorra dizer:

“Quão longe de nós o amigo Nasão está!”

10

É agradável tua fidelidade, mas minha melhor imagem são meus

Versos, os quais, quaisquer que sejam, recomendo que leias,

Versos que cantam as metamorfoses dos homens,

Obra que o infeliz exílio de seu senhor interrompeu.

Essa, ao partir, bem como muitos de meus versos,

15

Eu mesmo, consternado, com minhas mãos lancei ao fogo;

E como se conta que seu filho sob um tição cremara

A Testíade¹⁵⁶ e que fora melhor irmã do que mãe,

Assim eu os inocentes livros, nossas entranhas,

Que deviam perecer comigo, lanço à voraz fogueira,

20

Ou porque às Musas tinha ódio, motivo de nossos crimes,

Ou porque ainda estava imperfeito e tosco o poema.

Eles não foram totalmente destruídos, mas sobrevivem -

¹⁵⁵ De acordo com Lechi (1993, 110), na origem, a coroa báquica era um ornamento que condecorava o vencedor dos concursos teatrais. Depois, passou a distinguir os poetas em geral, por causa da relação existente entre Baco e a atividade poética.

¹⁵⁶ Altéia, filha de Téstio, rei da Etólia, é mãe de Meleagro. Sete dias após o nascimento do filho, as Parcas, divindades que tecem o destino, predisseram que o menino morreria se o tição que jogaram no fogo queimasse até o fim. Altéia

Porque em muitos exemplares foram copiados, penso -,
 Agora imploro que vivam e que os frutos de meu não inativo ócio 25
 Deleitem o leitor e o façam lembrar-se de mim.
 Todavia, eles não poderão ser lidos com tolerância por alguém,
 Se este não souber que faltou a última demão;
 Aquela obra foi furtada em meio à forja.¹⁵⁷
 E a última lima¹⁵⁸ faltou aos meus escritos, 30
 Peço indulgência e não louvor, serei muitíssimo louvado
 Se não for por ti, ó leitor, desprezado.
 Também estes seis versos, na frente do primeiro livro,
 Se julgares que devem ser colocados, guarda:
 “Quem quer que toques os volumes privados de seu pai, 35
 Ao menos lhes seja dado um lugar na vossa cidade;
 E para que sejas mais indulgente, estes não foram publicados pelo próprio autor,
 Mas quase que arrancados do funeral de seu senhor foram.
 Portanto, qualquer defeito que tiver a tosca poesia deles,
 Eu teria retocado, se fosse possível.” 40

imediatamente o tirou do fogo e o guardou. Quando da caçada de Cálidon, Meleagro matou seus tios, então sua mãe lançou ao fogo o tição e o matou (cf. *Ov. Met.* VIII, vv.445-525).

¹⁵⁷ Ovídio utiliza aqui a metáfora da bigorna (*incus*) para dizer que seus versos foram tomados de si em meio aos retoques, quando ainda estavam sendo aperfeiçoados. Essa imagem já aparecia na *Arte Poética* de Horácio: (...) *delere iubebat/ et male tornatos incudi reddere uersus* (vv.440-441 - “ordenava [Quintílio] destruir/ os versos mal torneados e trazê-los de volta à bigorna”).

¹⁵⁸ Ovídio retoma também a metáfora da lima (*lima*) que já estava presente na *Arte Poética* de Horácio: *Nec uirtute foret clarisue potentius armis/ quam lingua Latium, si non offenderet unum/ quemque poetarum limae labor et mora.* (...) (vv.289-291 - “Não seria mais poderoso pela coragem ou pelas afamadas armas/ o Lácio do que pela língua, se não desagradasse a cada um/ dos poetas o trabalho da lima e a demora.”).

(I,8)

Para a sua nascente retornarão do mar os profundos
Rios, e, voltados os cavalos, o Sol retrocederá,¹⁵⁹
A terra suportará as estrelas, o céu será sulcado pelo arado,
A onda lançará chamas e lançará o fogo águas,
Tudo caminhará contra as leis da natureza, 5
E parte alguma do mundo manterá seu caminho,
Já já acontecerá tudo o que negava ser possível acontecer
E não há nada em que não se deva acreditar.
Isto eu vaticino, porque fui iludido por aquele¹⁶⁰
Que julgava trazer a mim, infeliz, auxílio. 10
De ti, falaz, se apoderou um esquecimento tão grande de nós,
E tiveste um temor tão grande de te aproximar de um aflito,
Que não tens olhado nem consolado a mim, abatido,
Ó cruel, nem tens acompanhado minhas exéquias?
E aquele nome santo e venerável da amizade, 15
Para ti, jaz sob os pés como coisa vil?
O que era para ti um amigo prostrado pelo grande peso
Visitar e confortar com algumas de tuas palavras
E, se não vertesses uma única lágrima sobre minhas desventuras,
Poder, todavia, proferir algumas poucas palavras com uma dor fingida 20
E ao menos isto, o que os desconhecidos fazem, dizer adeus
E seguir a boca do povo e a voz de todos,
Finalmente, a lúgubre fisionomia que nunca mais poderia ser vista

¹⁵⁹ O Sol era representado por um jovem de grande beleza, cuja cabeça estava circundada por raios que formavam uma espécie de cabeleira de ouro. Percorria o céu num carro de fogo, puxado por quatro cavalos ferosos: Pírois, Eoo, Éton e Flégon, cujos nomes evocam a idéia de chama, fogo ou luz (cf. Grimal, 1997, 202b).

¹⁶⁰ Não se sabe ao certo a identidade desse amigo. G. Ferrara (1944, 48) comenta que Merkel (*Trist.* I. 8.33) e Graeber (*Unters. ii. Ov. Brief.* p. 9) dizem que esta elegia é dirigida a Macro, companheiro de Ovidio na viagem para a Sicília e Ásia

Olhar no último dia, enquanto foi permitido
E, a dizer uma só vez, não mais por todo o sempre, 25
Receber e responder com igual voz: “adeus”?
Mas o fizeram outros por nenhum laço a mim ligados
E lágrimas em sinal de seu sentimento verteram.
E se não estivesse por convivência, por fortes
Motivos e por um amor de longa data ligado a ti? 30
E se tantos prazeres e tantos encargos meus não conhecesses,
E eu mesmo tantos prazeres e encargos teus não conhecesse?
E se somente em Roma por mim tivesses sido conhecido,
Tu, convidado tantas vezes para todo tipo de lugar?
Tudo foi anulado e dispersou-se nos ventos do mar? 35
Tudo é levado imerso nas águas do Lete?¹⁶¹
Eu não te julgo nascido na pacífica cidade de Quirino,¹⁶²
Na cidade que já não pode ser percorrida por meus pés,
Mas nos rochedos que esta costa do sinistro Ponto possui,
E nos montes selvagens da Cítia e da Sarmácia;¹⁶³ 40
Há veias de pedra em torno de teu coração,
E grânulos de ferro teu duro peito possui;
E a ama, que outrora a ti, para serem sugados pela tenra
Boca, deu os peitos cheios, era um tigre.
Ou não considerarias agora nossos males menos que os de um estranho 45
E não serias por mim acusado de insensibilidade.
Mas, porque se ajuntou também isto aos danos fatais,
Que os primeiros tempos estão privados de uma parte sua,¹⁶⁴

(*ex P.* II. 10. 21 e seg.), como também cogita a possibilidade de ser o poeta Pompeu Macro, a quem é endereçada a elegia 18, do livro II dos *Amores*.

¹⁶¹ Lete, o Esquecimento, é filha de Éris (a Discórdia) e, segundo uma tradição, mãe de Cáritas (as Graças). Deu o seu nome à Fonte do Esquecimento, localizada nos Infernos, de cuja água os mortos bebiam a para se esquecerem da sua vida terrena (cf. Grimal, 1997, 274b-275a).

¹⁶² Cf. I,3, v.33 e nota.

¹⁶³ Cítia, ver I,3, v.61; Sarmácia, ver I,2, v.82.

Faz que não me lembre desta falta

E que louve teus méritos com a mesma boca com que me queixo.

50

¹⁶⁴ O verso latino - *Vt careant numeris tempora prima suis* - apresenta dificuldade de entendimento devido, em grande parte, à expressão *carere numeris suis*. Seguindo a interpretação de G. Ferrara (1944, 51) para *numeris* (= *partibus*), *carere numeris* (“essere incompleti”) e *tempora prima* (“sott. *amicitiae nostrae*”), traduzi esta expressão por “estar privado de sua parte”, sugerindo tal sentido para o verso: “como você me desconsiderou após minha desgraça, nossa antiga amizade, no tempo em que era bem-aventurado, ficou incompleta, esquecida no passado”. Visto a difícil tradução deste verso, elencarei algumas: Della Corte (1972, 19) propõe “che i primi momenti (della nostra amicizia) manchino del loro completamento”; Lechi (1993, 119), “che la prima parte della mia vita non ha trovato compimento” (interpreta-o como “poiché la mia vita non ha potuto concludersi con la prima parte, quando era felice, e de prolungarsi, hai tempo per cambiare atteggiamento etc.”); André (1987, 26), “que ma vie ne s’est pas terminée avec sa première partie”; Velloso (1952, 54), “que os tempos passados não tenham merecido consideração”, e Melville (1995, 19), “That those years of our youth should fall and fail”.

(I,9)

Que seja concedido atingir sem danos a meta da vida a ti¹⁶⁵

Que lês esta nossa obra não como um inimigo,

E oxalá possam para ti meus votos valer,

Os quais, em meu favor, não tocaram os insensíveis deuses!

Enquanto fores afortunado, enumerarás muitos amigos:

5

Se os tempos estiverem nebulosos, sozinho ficarás.

Vês como vêm ao alvo teto as pombas

E não recebe ave alguma a enegrecida torre.

As formigas nunca se dirigem às tulhas vazias;

Nenhum amigo se aproximará das riquezas perdidas;

10

Como é companheira a sombra dos que caminham pelos raios de sol

E, quando este se esconde encoberto por nuvens, ela foge,

Assim o volúvel vulgo segue as luzes da fortuna

E, logo que estas são tocadas pela nuvem densa, foge.

Rogo que estas coisas possam te parecer sempre falsas;

15

No meu caso, todavia, devem ser reconhecidas como verdadeiras.

Enquanto prosperávamos, quanto bastasse de gente tinha

Minha casa, certamente conhecida mas não suntuosa;

Mas, logo que foi abalada, todos temeram a ruína

E as cautas costas deram numa fuga comum.

20

E nem me admiro se temem os atrozes raios por cujos

Fogos costuma-se queimar o que está próximo.

Mas, todavia, o amigo fiel nas adversidades,

Mesmo no inimigo mais odioso, César admira.

¹⁶⁵ De acordo com G. Ferrara (1944, 52), é impossível dizer ao certo a quem é dirigida esta elegia. Autores como Lorentz (*De am. Ov.*, p. 47 sg) e Henning (*De Ov. poet. sod.*, p. 26), segundo Ferrara, dizem ter sido endereçada a Caro, poeta que cantou os feitos de Hércules.

Nem costuma irar-se - pois ninguém é mais tolerante - 25

Se alguém, nas adversidades, o que amou, continua a amar.

Depois de informado sobre o companheiro do argólico Orestes,

Conta-se que a Pílades o próprio Toante¹⁶⁶ louvou;

O Actórida sempre teve para com o grande Aquiles

O que costumava ser louvado pela boca de Heitor:¹⁶⁷ a lealdade, 30

Porque o pio Teseu¹⁶⁸ foi aos infernos como companheiro

De um amigo, dizem que o deus tartáreo se aflagra;

A lealdade de Niso e Euríalo tendo sido a ti, Turno,¹⁶⁹ relatada,

É crível terem-se umedecido tuas faces com lágrimas.

Há também piedade para os desgraçados e no inimigo é aprovada. 35

Ai de mim, quão poucos estes meus dizeres comovem!

Tal é a situação, tal é agora a fortuna das minhas coisas,

Que nenhum limite deveria haver para as lágrimas.

Mas, ainda que abatidíssimo esteja pela própria desgraça,

Meu peito sereno por tuas ações tornou-se. 40

Isto desde aquela época eu já previ, caríssimo, que te aconteceria,

Até mesmo quando uma brisa suave conduzia essa tua nau.

Se há para os costumes ou para uma vida isenta de manchas

Algum valor, ninguém mais considerado devia ser;

Ou se alguém se sobressaiu com as artes liberais, 45

Qualquer causa torna-se boa com tua eloquência.

¹⁶⁶ Depois da absolvição de seu crime, Orestes foi aconselhado por Pítia a ir a Táuris procurar a estátua de Ártemis (Diana) para se livrar completamente da loucura. Juntamente com Pílades, chegou ao reino do rei Toante e foram presos. Ajudados por Ifigênia, sacerdotisa de Ártemis, conseguiram convencer o rei de que não deveriam ser sacrificados porque precisavam da estátua para o rito de purificação. Tentaram fugir, mas foram arrebatados de volta para Táuris por Posídon; quando Toante estava prestes a pegar a estátua, Atena pediu para que cessasse a perseguição (cf. Grimal, 1997, 339b - ver I,5, v.22 e nota).

¹⁶⁷ Pátroclo, filho de Menécio e neto de Actor, é o companheiro fiel de Aquiles (a amizade - *fides* - de ambos era considerada proverbial). Foram criados juntos por Peleu, pai do grande herói grego, na Tessália. Pátroclo foi morto na guerra de Tróia por Heitor, filho de Príamo, que mais tarde seria alvo da vingança de Aquiles: este matou-o e, trespassando seus tornozelos, amarrou-o a seu carro e arrastou-o em torno da cidade de Tróia ante os olhares de seus conterrâneos (cf. Grimal, 1997, 358b-359ab e Virg. *En.* II, vv.270-279).

¹⁶⁸ Sobre Teseu, ver I,3, v.66

¹⁶⁹ Sobre Niso, Euríalo e Turno, ver nota a I,5, v.24.

Eu, com isto comovido, de pronto disse a ti mesmo:

“Um grande cenário, amigo, está reservado a teus dotes”.

Estas coisas nem as entranhas das ovelhas, nem trovões da esquerda,

Nem o canto, nem o vôo da ave observada me disse.¹⁷⁰ 50

A razão é o agouro e a previsão do futuro;

Por ela vaticinei e o conhecimento alcancei.

Já que isto é verdade, contigo e comigo, de todo coração,

Congratulo-me por teu engenho não ter ficado esquecido.

Mas, oxalá que o nosso ficasse oculto nas mais profundas trevas! 55

Seria mais vantajoso que a luz estivesse distante do meu trabalho,

E, como são úteis a ti as severas artes, ó facundo,

Assim, as distintas delas me prejudicaram.

Minha vida, todavia, te é conhecida; sabes que daquelas artes

Os costumes de seu autor eram diferentes. 60

Sabes que aquele antigo poema foi um gracejo de minha juventude e que seus

Versos, mesmo que não devam ser louvados, ainda assim são jogos.

Portanto, assim como ser defendidos não possam sob nenhum pretexto,

Julgo que possam meus crimes ser escusados.

Escusa como podes e não abandones a causa do amigo: 65

Continues sempre assim, com o pé com que bem começaste.

¹⁷⁰ A arte da Divinação era formada pelos *haruspicia* e pelos *auguria*. Os *haruspicia* consistiam no exame das entranhas das vítimas e os *auguria*, na observação do canto e do vôo das aves, bem como dos fenômenos meteorológicos, como os raios e trovões. Se os fenômenos naturais procedessem do lado esquerdo, ou seja, do oriente, região de luz, eram considerados

(I,10)

Há para mim, e que haja rogo, a proteção da flava Minerva:

A nau traz seu nome pelo elmo pintado.¹⁷¹

Se é preciso velas, corre bem ao mínimo vento;

Ou se é preciso o remo, com o remeiro põe-se a caminho.

Nem se contenta em vencer suas companheiras numa veloz corrida;

5

Precede as embarcações, ainda que tenham saído antes.

E suporta as ondas e resiste às águas que se atiram

Ao longe e nem se fende abalada pelas impetuosas águas.

Ela, por mim conhecida primeiramente em Cêncreas de Corinto,¹⁷²

Continua uma condutora fiel e companheira deste inquieto exílio;

10

E, durante tantos reveses e águas agitadas pelos ventos

Contrários, do nume Paládio¹⁷³ foi protegida.

Ainda agora protegida, rogo, que sulque as entradas do vasto Ponto

E que entre nas águas que demanda do litoral gético.

Logo que ela me levou ao mar de Hele eólia¹⁷⁴

15

E um longo caminho traçou com um tênue sulco,

Desviamos o curso para a esquerda e, da cidade de Heitor,¹⁷⁵

Chegamos a teus portos, ó terra ímbria.¹⁷⁶

Dali, pelo ligeiro vento alcançando os litorais zeríntios,

pelos romanos “bons augúrios” e os que procedessem do lado direito, do ocidente, região das trevas, eram tidos como “maus augúrios”.

¹⁷¹ A imagem da divindade (no caso, a de Minerva que se identifica com a grega Palas Atena, ver abaixo v.12 - “Paládio”), sob cuja proteção se colocavam os navios, era trazida na popa, onde havia um sacrário. Também costumava-se pintar na proa a insígnia que representava esse deus protetor (aqui, o elmo).

¹⁷² Cêncreas era um porto situado na costa oriental (no golfo Sarônico) do istmo de Corinto.

¹⁷³ O Paládio é uma estátua divina, dotada de propriedades mágicas, que se pensava representar a deusa grega Palas Atena.

¹⁷⁴ Hele é a filha de Átamas, por isso neta de Éolo, e de Néfele. Tentou fugir da morte e do ódio da madrasta Ino num carneiro voador, mas caiu ao mar, no estreito que passou a se chamar desde então Helesponto. Hoje o mar de Hele é o mar da Máfara (cf. Grimal, 1997, 197a).

¹⁷⁵ Ílio (ou Tróia) era uma cidade da Tróade (noroeste da Ásia Menor), situada na região sul do Helesponto.

¹⁷⁶ A ilha de Imbros, segundo Lechi (1993, 127), encontrava-se na frente de Tróia e era rota para quem desejava dirigir-se da embocadura do Helesponto até a Samotrácia.

A cansada nau atingiu a Samotrácia;¹⁷⁷ 20

Desta é breve o trajeto para quem busca Tempira,¹⁷⁸ na margem oposta.

Ela até aqui acompanhou o seu senhor;

Pois decidi atravessar a pé os campos bistônios.¹⁷⁹

Ela retornou às águas helespônticas

E demandou a Dardânia, que tem o nome de seu fundador,¹⁸⁰ 25

E a ti, ó Lampsaco, protegida pelo deus dos campos,¹⁸¹

E o mar que, pelas ondas do estreito da virgem mal

Conduzida¹⁸², separa Sesto da cidade abidena,¹⁸³

Dali para Cízico, situada na costa propontíaca,

Cízico, obra notável do povo hemônio,¹⁸⁴ 30

E para os litorais bizantinos¹⁸⁵ que encerram as entradas do Ponto:

Este lugar é a imensa porta para os dois mares.¹⁸⁶

Rogo que supere esta e que, impelida pelos sopros do Austro,

Ultrapasse ligeira as flutuantes Ciâneas¹⁸⁷

E o golfo tiníaco¹⁸⁸ e deste, pela cidade de Apolo,¹⁸⁹ 35

¹⁷⁷ Zerinto era uma pequena cidade da Samotrácia, ilha montanhosa que se localiza no nordeste do mar Egeu, ao norte da Grécia, situada à frente de Imbros.

¹⁷⁸ Tempira era uma pequena vila ao sul da Trácia (atual região da Bulgária), próxima ao mar.

¹⁷⁹ Segundo André (1987, 31), os bistônios (ou trácios) habitavam em torno do lago homônimo, na costa meridional da Trácia (ver I,10, v.48 e nota).

¹⁸⁰ A Dardânia, fundada por Dárdano, progenitor dos troianos e filho de Zeus e Electra, localizava-se entre Tróia e Ábidos.

¹⁸¹ Lampsaco era uma cidade marítima, situada no nordeste da Ásia Menor, ao lado de Ábidos, onde Príapo, deus dos campos, era adorado.

¹⁸² Sobre Hele, ver nota a I,10, v.15.

¹⁸³ Ábidos era uma cidade marítima da Tróade, defronte a Sesto, no estreito de Galípode, hoje Aveo ou Aidos, um dos Dardanelos.

¹⁸⁴ Cizico era uma cidade situada na costa sudoeste do mar Propôntis (hoje Mar de Mármara), perto do istmo que liga a península montanhosa de Arctoneso (hoje Kapi Dagi) à costa meridional. Era famosa por seu porto, pois esse ficava entre o Mar Negro e o Egeu, por seu centro comercial, bem como por suas muralhas e torres de mármore. Foi fundada por Cizico, filho do tessálio Eneu. Os tessálios também são chamados de hemônios graças a Hémon, o pai mítico da Tessália, região do nordeste da Grécia, banhada pelo mar Egeu e situada ao sul da Macedônia e a leste do Epiro (cf. Lechi, 1993, 128-129; Grant, 1997, 204-205; G. Ferrara, 1944, 61; Velloso, 1952, 60 e Grimal, 1997, 94b).

¹⁸⁵ De Bizâncio, atual Constantinopla.

¹⁸⁶ Propôntis e o Ponto Euxino.

¹⁸⁷ As Ciâneas (ou Simplégadas - ver I,10, v.47; hoje Urek Jaki) eram duas ilhas na entrada do Ponto Euxino.

¹⁸⁸ Segundo André (1987, 31) a Tínia era uma cidade da Trácia, perto do Ponto Euxino, que fazia fronteira à Turquia e à Bulgária.

¹⁸⁹ A Apolônia (hoje Sozopol na Bulgária) era uma cidade ao norte da Trácia no Ponto Euxino e foi fundada pelos milésios. Era famosa pelo Colosso de Apolo que Luculo transportou para Roma.

Dirija o curso sob as estreitas muralhas de Anquíalo.¹⁹⁰
Dali, pelos portos messembríacos¹⁹¹ e por Odessa¹⁹² e pelas cidadelas
Chamadas pelo teu nome, ó Baco,¹⁹³ passe
E, por aqueles, procedentes das muralhas de Alcátoe, que, prófugos,
Dizem, nestas sedes, terem estabelecido seu Lar;¹⁹⁴ 40
Dali chegue salva à cidade milésia,¹⁹⁵
Para onde me lançou a ira do deus ofendido!
Se estas coisas acontecerem, será imolada uma ovelha a Minerva benemérita;
Aos meus recursos não cabe uma hóstia melhor.
Vós também, irmãos tindáridas,¹⁹⁶ aos quais esta ilha venera, 45
Rogo, sede um nune propício a esta dúplice viagem!
Pois uma se prepara para ir pelas estreitas Simplégadas,¹⁹⁷
A outra nau para sulcar as águas bistônias.¹⁹⁸
Vós, fazei, ainda que demandemos direções opostas,
Que seus ventos tenha uma e não menos, a outra. 50

¹⁹⁰ Anquíalo (hoje Pomorie), fundada pelos apolônios, era uma pequena cidade marítima e fortificada da Trácia, ao norte da Apolônia.

¹⁹¹ A cidade de Messêmbria (hoje Nesebar na Bulgária), situada no Ponto Euxino, foi fundada pelos habitantes de Mégara.

¹⁹² Odessa (hoje Varna na Bulgária) foi fundada pelos milésios e estava situada na costa oeste do Ponto Euxino.

¹⁹³ Dionisópolis (hoje Balcik na Bulgária) estava situada na maior e mais fértil ilha do grupo das Cíclades no mar Egeu, ao sul de Delos e leste de Paros. Também foi fundada pelos milésios.

¹⁹⁴ Ovídio faz referência aqui a Calatis, fundada pelo povo oriundo de Alcátoe. Esta última cidade, também conhecida por Mégara, possui tal nome porque seu fundador foi Alcátoe, filho de Pélope.

¹⁹⁵ É a cidade de Tomos, também fundada pelos milésios (ver nota a I,2, v.85).

¹⁹⁶ Castor e Pólux, que eram considerados divindades náuticas, também são chamados de tindáridas por serem filhos de Leda, mulher de Tíndaro. Segundo G. Ferrara (1944, 62), seu culto confunde-se com o dos Cabírios, que os Pelasgos tinham difundido no arquipélago e na Samotrácia, onde se encontrava o poeta.

¹⁹⁷ Ver I,10, v.34 e nota.

¹⁹⁸ A nau do poeta o transportaria à Bistônia (Trácia), de onde prosseguiria via terra (cf. Lechi, 1993, 131).

(I,11)

Qualquer letra que, neste livrinho, foi por ti lida,
Foi feita por mim em tempo de agitada viagem:
Ou esta, quando tremia no gélido mês de dezembro,
Viu-me escrever o Adriático em meio a suas águas,
Ou, depois de superarmos, em nosso curso, o Istmo banhado por dois mares,¹⁹⁹ 5
Ao tomarmos uma outra nau rumo ao nosso exílio.
Por eu fazer versos entre os ferozes murmúrios do mar,
Acho que as Cíclades egéias²⁰⁰ ficaram estupefatas.
Eu mesmo agora me admiro que, com tamanhas agitações de meu espírito
E do mar, meu engenho não tenha perecido. 10
Se arroubo ou se insânia é o nome para esta ocupação,
Por este trabalho, todo meu afã foi atenuado.
Muitas vezes eu, incerto, dos tempestuosos Cabritos²⁰¹ era um brinquedo,
Muitas vezes o mar, com a constelação de Estéropo,²⁰² fazia-se ameaçador,
E ofuscava o dia o guardião da Ursa Atlândida,²⁰³ 15
Ou o Austro esvaziara as Híades²⁰⁴ de suas águas vespertinas;
Muitas vezes, parte do mar dentro estava: mas eu mesmo,
Com as mãos trementes, escrevia quaisquer versos.
Agora também rangem os tesos calabres pelo Aquilão,²⁰⁵

¹⁹⁹ Istmo de Corinto, banhado pelo mar Egeu e Jônio.

²⁰⁰ Ilhas do mar Egeu, assim chamadas porque fazem um círculo em torno de Delos.

²⁰¹ Cabritos é o nome de um grupo de três estrelas da constelação de Auriga (ou do Cocheiro), situada entre as Plêiades e a Ursa Maior. Essa constelação é normalmente associada ao mau tempo por surgir com a estação de chuvas da primavera.

²⁰² A Estéropo é uma das sete estrelas que compõem a constelação das Plêiades, cujo desaparecimento, em novembro, anunciava o inverno e o período de tempestade (cf. G. Ferrara, 1944, 66 e André, 1987, 33). Essa constelação aparece em maio, tempo favorável à navegação - seu nome provém da palavra grega *pléo* "navegar" (cf. Commelin, 1955, 105).

²⁰³ (Sobre o "guardião", ver nota ao verso 1; I,4). Segundo Lechi (1993, 133), existe uma tradição mítica mais rara que diz ser Calisto filha de Nictéu, descendente de uma das Plêiades de Atlas. Logo, essa é a mesma Ursa invocada na elegia 4 (ver nota ao verso 1), mudou-se apenas o epíteto de "Erimantéia" para "Atlândida".

²⁰⁴ As Híades são estrelas irmãs das Plêiades e seu surgimento, no mês de novembro, anunciava o período de mau tempo outonal (Lechi, 1993, 133).

²⁰⁵ Vento bofeal que vinha da Trácia, lugar para onde avançava a nau (cf. G. Ferrara, 1944, 66-67).

E a cônica onda, ao modo de um outeiro, alevanta-se. 20
O próprio timoneiro, levantando as mãos para o céu,
Implora com votos auxílio, esquecido de sua arte.
Para onde quer que olhe, nada há senão a imagem da morte,
A qual temo e temendo, com o espírito incerto, rogo.
Terei atingido o porto, pelo próprio porto serei atemorizado: 25
Causa mais temor a terra do que a água hostil.
Pois padeço, ao mesmo tempo, com as insídias dos homens e do pélagos,
E a espada²⁰⁶ e a onda tornam o medo duplo:
Receio que aquela espere a presa de meu sangue,
E que esta deseje ter a honra de nossa morte. 30
É bárbaro o lado esquerdo,²⁰⁷ acostumado às ávidas rapinas,
Onde o cruor e o massacre e a guerra imperam,
E, embora seja agitada pelas ondas hibernais a água,
Meu peito mais conturbado está do que o próprio mar.
Tanto mais, cândido leitor, deves perdoar estes, 35
Se são, como são, inferiores à tua expectativa.
Estes, não em nossos jardins, como outrora, escrevemos,
Nem, ó leito²⁰⁸ habitual, meu corpo tens.
Sou um joguete, à luz do inverno, do mar indômito;
E o próprio papiro é golpeado pelas águas cerúleas. 40
A feroz procela ataca e indigna-se porque ouse
Escrever com ela lançando terríveis ameaças.
Que a procela vença o homem; mas, eu rogo, ao mesmo tempo que
Ponha fim aos meus versos, ela, ao seu furor.

²⁰⁶ Segundo G. Ferrara (1944, 67), é a espada de dois gumes usada pelos bárbaros.

²⁰⁷ É a costa ocidental do Ponto Euxino (cf. André, 1987, 33).

²⁰⁸ Conforme G. Ferrara (1944, 68) e André (1987, 34), *lectulus* ou *lectus lucubratorius* era um tipo de divã que fazia parte do gabinete de estudos, onde se deitava para ler e escrever.

Conclusão

A construção poética dos *Tristes I* sob o ponto de vista da arte alusiva

Ao longo da exposição desta dissertação, buscou-se caracterizar o que venha a ser a chamada arte alusiva e em que medida essa se encontra presente no livro I dos *Tristes*. Foram, então, levantadas questões teóricas relativas à intertextualidade, bem como realizadas análises para demonstrar o procedimento de tal estratégia. As análises, contudo, não serviram apenas para exemplificar o caráter dos estudos que levam em conta a arte alusiva, mas sim, e principalmente, para demonstrar a utilização feita por Ovídio desse recurso na composição de suas elegias. A busca de leituras intertextuais nos escritos ovidianos foi o ponto fundamental deste trabalho, pois seu objetivo é apresentar uma outra possibilidade interpretativa para tal livro que não a puramente autobiográfica. Assim, neste momento, através da exposição das características intertextuais mais evidentes dos *Tristes* I, far-se-á uma síntese do intrincado e sutil jogo alusivo que se estabelece nesse livro ovidiano.

A análise das elegias 2, 3 e 4 evidenciam uma forte influência da épica virgiliana no livro I dos *Tristes*. O sinalizador mais forte do contraponto estabelecido por Ovídio em relação à *Eneida* é o símile apresentado na elegia I,3 - *Si licet exemplis in paruo grandibus uti,/ Haec facies Troiae, cum caperetur, erat* (vv.25-16). Com essa comparação, o autor elegíaco deixa evidente que a *Eneida* se faz presente em sua composição, uma vez que aquele símile necessariamente lança o leitor no universo bélico e funesto do canto II, funcionando, assim, como um marcador alusivo. Ao ser jogado nesse universo épico, o leitor vê-se, ao mesmo tempo, diante de uma divergência de gêneros - o épico contrastando com o elegíaco - e de uma convergência de temas e imagens. O símile, por estabelecer uma relação entre o infortúnio de Ovídio e o de Tróia, e, conseqüentemente, entre o personagem elegíaco e o herói virgiliano, aponta para a *Eneida* como pano de fundo das elegias dos *Tristes* I.

A presença de outros marcadores não deixa desmentir o jogo alusivo que se estabelece entre os livros citados. O fato de Ovídio ter iniciado suas peripécias do desterro *in medias res* não é o ponto crucial para se decidir se o texto dos *Tristes* I retoma a *Eneida*, mas reafirma a alusão estabelecida pelo símile. A escolha de Ovídio por uma estrutura narrativa comum a textos épicos em geral leva o leitor a confrontar e a procurar mais sinais que corroborem suas impressões. E a cada verso que lê percebe que suas suspeitas tornam-se realidade. Ovídio a todo momento compara seus infortúnios aos de Enéias, bem como sua própria personagem a esse herói. Compõe situações semelhantes e estruturadas da mesma forma encontrada na *Eneida*, haja vista a ordenação dos

episódios narrados nas três elegias analisadas ser a mesma dos do canto I, II e III, bem como a relação temática existente entre eles.

A presença da tempestade na narrativa de Nasão também é um forte sinalizador de alusão, ainda que seja de cunho sobretudo temático e não lingüístico. Ovídio estrutura, na elegia 2, a descrição da procela de forma semelhante à descrita no canto I - a borrasca surpreende os protagonistas em meio à viagem para o exílio, é provocada pelos ventos e aplacada pelos deuses. Ademais, para dirigir sua súplica aos deuses em meio à tempestade, o protagonista elegíaco faz referência às divindades que se colocam favoráveis e contrárias aos troianos, o que corrobora a alusão, pois essas possuem um papel fundamental na *Eneida*. Também a tempestade apresentada na elegia 4 alude, ainda que indiretamente, à descrita no canto I²⁰⁹, bem como às presentes no canto III. Dessa forma, observa-se uma grande semelhança temática entre os textos ovidianos e os virgilianos: ambos narram a "estória" de personagens desterrados da pátria e que, na busca de um novo lugar, são acometidos por inúmeras adversidades marítimas.

Marcas textuais mais concretas, como a escolha vocabular de Ovídio, corroboram a proximidade temática sugerida anteriormente, bem como apontam para outras semelhanças entre o personagem elegíaco e o épico. O uso do verbo *iactare* na elegia 2, durante a descrição da procela, proporciona uma aproximação do infortúnio de Ovídio com o de Enéias. Tal verbo, como foi analisado no capítulo II, possui um valor particular na épica virgiliana, principalmente nos seis primeiros livros, onde são narradas todas as adversidades sofridas por Enéias, antes de chegar à Itália. Lembrando o comentário feito por Cartualt (1926, 138, nota 4) - de que o uso reiterado desse verbo na *Eneida* apresenta um dos aspectos mais determinantes do infortúnio de Enéias, bem como estabelece uma relação de identidade entre a sorte dos troianos e a dos cartagineses - fica evidente a alusão determinada por esse vocábulo. Ao utilizar o verbo que caracteriza todo o sofrimento do herói virgiliano, o protagonista dos *Tristes* traça uma comparação entre os funestos acontecimentos ocorridos em seu percurso para o exílio com os sofridos pelo herói da *Eneida*.

Ovídio não só compara suas desventuras durante à viagem do exílio com as do Enéias, como também traça um paralelo entre a sua personagem e à da *Eneida*. Ainda na elegia 2, Nasão utiliza

²⁰⁹ A alusão que essa elegia faz à *Eneida*, como foi visto no capítulo II, é praticamente indireta. Essa composição é construída levando-se em conta a elegia 2 como pano de fundo, o que confere uma alusão interna à própria obra analisada, segundo a terminologia proposta por Vasconcellos (2001, 124), esse é um caso de intratextualidade. Contudo, ainda que de forma indireta, a elegia 4 faz referência aos cantos I e III da *Eneida*, uma vez que se encontra estruturada tal qual a elegia 2, que, por sua vez, alude diretamente a esses textos virgilianos.

vocábulos que fazem alusão direta às características mais determinantes do personagem épico. No verso 104, Ovídio apresenta-se como *pius*, fazendo uso, assim, do adjetivo que é marca registrada do herói. Também a presença do substantivo *ferro* (I,2, v.53) sinaliza uma outra semelhança entre Ovídio e Enéias. Tal vocábulo, cujo sentido é marcadamente épico, visto referir-se a um instrumento bélico, é utilizado na elegia 2 para caracterizar o desejo de Ovídio de perecer lutando e não em meio ao mar, desejo esse que era o mesmo de Enéias - morrer em Tróia combatendo.

Na elegia 3, a que melhor caracteriza a alusão feita à obra de Marão, encontram-se outras marcas textuais que também fazem referência a Enéias e ao contexto épico em que está inserido. Antes de elencar esses marcadores alusivos mais concretos, vale a pena lembrar que tal elegia foi composta seguindo a mesma estrutura do canto II. Esse texto elegíaco, assim como o segundo canto, narra em *flash-back* os acontecimentos da última noite de Ovídio em Roma, antes do desterro. Além dessa semelhança temática e estrutural, observa-se ainda uma outra de cunho também estrutural: o episódio contado pelo protagonista dos *Tristes* dá-se no período de uma noite, tal qual o do canto II.

Todas essas semelhanças são confirmadas por sinalizadores lingüisticamente verbalizados. Ovídio, ao lembrar seus últimos momentos em Roma, utiliza o verbo *repeto* (I,3, v.13) e a expressão *supremum tempus* (I,3, v.2). Tais vocábulos, como foi visto no capítulo II, são equivalentes ao verbo *renouare* (II, v.3) e à expressão *supremum laborem* (II, v.11), proferidos por Enéias ao expor a dor da recordação do último dia de Tróia antes da queda. Ovídio utiliza também o advérbio *iam* (I,3, vv.5; 27 e 47) para traçar a marcação temporal de sua elegia, assim como o fez Virgílio. Esse advérbio, como comenta Chausserie-Laprée (1969, 550), é um procedimento fundamental da poesia épica virgiliana. Além desse elemento, Ovídio ainda faz uso das expressões *ter...ter* (I,3, vv.55) e *tum uero* (I,3, vv.77 e 79), também comuns ao universo épico de Virgílio. A utilização desses termos marcadamente épicos e, mais ainda, marcadamente virgilianos nos mesmos contextos em que aparecem no canto II, sinalizam o movimento de Ovídio de trazer o contexto épico para dentro do elegíaco, pois, através desses elementos, fica evidente a apropriação de recursos comuns à épica.

Ainda na elegia 3, verificam-se outras marcas textuais que aproximam a personagem elegíaca do herói épico. Ovídio é apresentado como um *profugus* (I,3, v.10), que se encontra desterrado pelo destino, e seu exílio é denominado *fuga* (I,3, vv.36 e 50). Também na *Eneida*, Enéias é apresentado como um *profugus* (I, v.2) e seu exílio nomeado como *fuga* (II, vv. 289; 619; 640 e 733). Ovídio, ainda, faz referência ao contexto épico no verso 35, pois, através dos

substantivos *clipeum* e *uulnera*, cria uma imagem épica para afirmar quão inúteis são suas queixas dirigidas a César. Essa imagem, a de tomar o escudo tardiamente para enfrentar um combate perdido, alude também à vã tentativa de Enéias de se armar para lutar pela pátria, pois Tróia já se encontra arruinada (II, vv.671-672). Por fim, tem-se o símile apresentado no início que claramente marca uma relação entre os personagens, uma vez que torna equivalentes, ou, pelo menos, comparáveis, as desventuras dos mesmos.

Assim, por Nasão buscar a todo momento traçar semelhanças entre o seu infortúnio e o de Enéias e, por consequência, entre ele e o protagonista da *Eneida*, pode-se concluir que Ovídio constrói para si uma imagem híbrida de um possível "herói" elegíaco. Ao colocar-se na mesma posição do personagem épico, o protagonista elegíaco instituiu-se como um "herói" às avessas, pois sua personalidade é um misto, composta de características elegíacas e épicas. O protagonista dos *Tristes* possui todos os valores mais determinantes do herói da *Eneida* - a *pietas*, a bravura - bem como o mesmo fado - o desterro da pátria amada e as desgraças sofridas durante a viagem do exílio - contudo, não se encontra em um contexto épico. Dessa forma, ao revestir-se da couraça do herói virgiliano, o personagem elegíaco apresenta-se como um *alter Aeneas* às avessas.

Também não se pode deixar de considerar, ainda que se tenha apenas comentado brevemente as demais elegias do livro I (ver apêndice III), que algumas delas fazem referência a fatos e episódios épicos. Já no verso 47 do prólogo do livro, encontra-se uma referência à epopéia, quando Ovídio vale-se da figura do próprio Homero, para justificar sua possível falta de engenho na composição do livro (vv.47-48). O poeta traça, de certa forma, uma comparação entre si e o autor épico, ao dizer que, se Homero esteve na mesma situação adversa em que se encontra, também seu engenho desapareceria. Compara, ainda, sua nau à frota argólica, pois, assim como esta, teme passar pelos lugares em que sofreu algum infortúnio (vv.83-86). Também na elegia I, Ovídio sugere uma ligação entre Aquiles e Augusto, e, por consequência, entre si e Télefo, ao dizer que o imperador, assim como o herói homérico, é a única pessoa capaz de livrá-lo do exílio, uma vez que foi ele mesmo quem lhe infligira a pena (vv.99-100).

Na elegia 5, Ovídio recorre a personagens homéricos, bem como virgilianos, para expressar a lealdade do amigo a quem dirige tal texto. O poeta arrola exemplos míticos gregos de amizades exemplares - como a que existe entre Teseu e Pirítoos, Oreste e Foceu - bem como um de âmbito estritamente romano - a amizade existente entre Niso e Euríolo - uma vez que tal mito foi inventado por Virgílio. Ademais, Ovídio compara seus infortúnios aos de Ulisses, como também sua

personagem a esse herói. Nos versos 57 a 70, o personagem elegíaco argumenta que sua "estória" é tão ou mais digna de ser narrada pelos poetas que a do Odisseu, pois suas desventuras são maiores que as do personagem homérico. Além disso, reforça sua argumentação através do paralelo que estabelece entre si e Ulisses: enquanto Odisseu é um guerreiro auxiliado pelos deuses, o protagonista elegíaco é um fraco, pois não está acostumado às armas, que está a vagar sem auxílio divino (I,5, vv.71-84). Na elegia 9, Ovídio também faz referência a amigos consagrados pela mitologia grega e romana - Orestes e Píldes, Pátroclo e Aquiles, e, novamente, Teseu e Piríto e Niso e Euríolo - para demonstrar quão cara é para César a lealdade (*fides*) entre companheiros, principalmente em situação de adversidade.

Na elegia 6, Ovídio compara Fábria com Andrômaca, Laodamia e Penélope, esposas de personagens épicos - Heitor, Protesilau e Ulisses, respectivamente. Afirma em tal texto que seu caráter é superior ao dessas mulheres e que, se Homero a tivesse conhecido, a fama de Penélope seria secundária a dela. Dessa forma, Ovídio coloca sua esposa ao lado de figuras femininas presentes na epopéia homérica e virgiliana. A elegia 10 descreve o trajeto percorrido pelo personagem elegíaco até o desterro. Como o percurso foi contado em detalhes, pode-se estabelecer uma relação entre tal texto e o canto III, uma vez que nesse livro Enéias discorre sobre os caminhos por que passou depois de ter partido de Tróia até ser lançado em Cartago. Ainda que de forma indireta e não clara, já que essa semelhança pode ser tratada como mera coincidência, por ser normal que alguém em viagem descreva o caminho percorrido, Ovídio consegue manter o clima épico estabelecido anteriormente, pois, assim como os heróis Enéias e Odisseu, possui um longo e árduo caminho a seguir. A analogias apresentadas não são nenhuma prova definitiva de alusão feita à *Eneida* especificamente, todavia, ao se referirem a fatos e episódios homéricos e virgilianos, observa-se que Ovídio conserva, no livro I, o contexto épico entrevisto nas elegias 2, 3 e 4.

Conclui-se, então, que Ovídio cria, pelo menos no livro I dos *Tristes*, uma obra multifacetada. Ao imitar, na acepção proposta no capítulo I para tal ação, a épica em um contexto elegíaco, Ovídio estabelece um paradoxo genérico. Esse paradoxo, contudo, apresenta-se sutil e agudo, pois se encontra bem integrado ao contexto narrativo de seus textos, sem que seja percebido de imediato pelo leitor. Dessa forma, o intertexto emergido das leituras alusivas propostas neste trabalho aponta para um jogo que põe em choque gêneros e temas aparentemente incompatíveis, já

que Ovídio faz surgir em seu personagem a imagem de Enéias e em sua composição o contexto virgiliano²¹⁰.

Através dessa conclusão, nota-se que o poeta elegíaco mantém, mesmo em situação de desgraça e infortúnio, a coerência com sua produção poética anterior ao exílio. Como comenta Michael von Albrecht em seu verbete *Ovídio* da *Enciclopedia Virgiliana* (vol. III, 1987, 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 a obra do poeta, ainda de acordo com Albrecht, observa-se um confronto entre gêneros, principalmente entre o épico e o elegíaco, pois Ovídio "si diverte palesemente a trattare la materia 'epica' da un'angolatura antiepica e antieroica" (p.908). Assim, pode-se dizer que o poeta elegíaco transcende o caráter autobiográfico de seu livro, uma vez que esse mascara o sutil e intrincado jogo alusivo que se configura entre os *Tristes I* e a *Eneida*, o qual proporciona um ganho interpretativo para tal obra, tornando-a mais sofisticada que uma de caráter puramente autobiográfico.

²¹⁰ Como foi visto, Ovídio também tece comparações entre si e o personagem homérico, bem como entre suas desventuras. Contudo, como este trabalho focalizou a influência virgiliana em Ovídio, esses dados foram utilizados apenas para reforçar a inserção do universo épico no elegíaco feita por Ovídio.

Referências Bibliográficas

I. Textos latinos, traduções e comentários dos *Tristes*

OVID. *Sorrows of an Exile. Tristia*. Translated by E. J. Kenney. Oxford, Oxford University Press, 1995.

OVIDE. *Tristes*. Texte établi et traduit par Jacques André. Paris, Les Belles Lettres, 1987.

OVIDIO. *Il Tristia*. Volume primo. Traduzione di Francesco Della Corte. Genova-Sestri, Tilgher-Genova s.a.s., 1972.

_____. *Tristezza*. Introduzione, traduzione et note di Francesca Lechi. Milano, BUR, 1993.

_____. *Tristium*. lib. I e II. Illustr. da G. Ferrara. Torino, 1944.

OVIDIO. *Tristium*. Tradução de Augusto Velloso. Rio de Janeiro, Organização Simões, 1952.

_____. *Poemas da Carne e do Exílio*. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

II. Textos latinos, traduções e comentários da *Eneida*

CARTAULT. *L'Art de Virgile dans l'Énéide*. Paris, Bibliothèque de la Faculté de Lettres de l'Université de Paris, vol I, 1926.

CONINGTON, John. *The works of Virgil*. Revised, with corrected orthography and additional notes by Henry Nettleship. Hildesheim, Georg Olms, 1963.

GONÇALVES, M. A. *Tradução da "Eneida" de Virgílio* (livro primeiro e segundo) Rio de Janeiro, Livraria H. Antunes, s.d.

ODORICO MENDES, M. *Virgílio Brasileiro*. Tradução da Eneida. Rio de Janeiro, Garnier, 1858.

PVBLII VERGILI MARONIS. *Aeneis*. Texto completo anotado pelo Pe. Arlindo Ribeiro da Cunha. Braga, Livraria Cruz, 1948.

_____. *Aeneidos. Liber Secundus*. With a commentary by R. G. Austin. Oxford, Clarendon Press, 1964.

- VIRGILE. *Énéide*. Texte établi et traduit par Jacques Perret. Paris, Les Belles Lettres, 1981.
- VERGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo, A Montanha, 1983.
- VIRGILIO. *Aeneis*. Tradução, textos introdutórios e notas de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo, Círculo do Livro, s.d.
- _____. *Eneide*. Introduzione, commento e note di Remigio Sabbadini. Torino, Loescher Editore, 1985.

III. Outros textos clássicos e traduções utilizados

- ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direto do grego e do latim por Jaime Bruna. 2^a ed. São Paulo, Cultrix, 1985.
- _____. *Poética*. Tradução de Baby Abrão. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Editora Nova Cultural Ltda, 1999, pp.34-75.
- _____. *Arte retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho; introdução e notas de Jean Voilquin e Jean Capele. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s.d.
- CATULO. *Poèsies*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris, Les Belles Lettres, 1958.
- HORACE. *Épitres*. Texte établi et traduit par François Villeneuve. Paris, Les Belles Lettres, 1955.
- LONGINO. *Do Sublime*. Tradução Filomena Hirata. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- MARTIAL. *Les Épigrammes de Martial*. Tome Premier - Livres I-VII. Texte établi, traduit et annoté par Pierre Richard. Paris, Librairie Garnier Frères, 1931.
- OVIDE. *Les Mémamorphoses*. Trois tomes. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris, Les Belles Lettres, 1928.
- OVIDIO. *Três Poemas*. Con comentario de Lisardo Rubio y Dionisio Ollero. Madrid, Ediciones Clásicas, 1995.

- OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Tradução de António Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro, "Organização Simões" Editora, 1959.
- PLATÓN. *Apologia de Sócrates*. Diálogos: "Ion o de la poesia" e "Fedro o de la Belleza". Traducción y notas por Patricio de Azcárate. Buenos Aires, Libreria "El Ateneo" Editorial, 1955, pp.85-189.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Editora Nova Cultural Ltda, 1999.
- QUINTILIEN. *Institution Oratoire*. Livres X-XII. Vol. IV. Texte revu et traduit avec introduction et notes par Henri Bornecque. Paris, Éditions Garnier Frères, 1954.

IV. Estudos sobre *Os Tristes* e Ovídio

- BARCHIESI, A. "Problemi d'Interpretazione in Ovidio: Continuità delle Storie, Continuazione dei Testi" in: *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici*, 16, 1986, pp.77-107.
- CLAASEN, J.-M. *Displaced Persons: The Literature of Exile from Cicero to Boethius*. University of Wisconsin, 1999.
- CONTE, G. B. "Ovid" in: *Latin Literature: a History*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994.
- KLODT, C. "Verkehrte Welt: Ovid, Trist. 1,4" in: *Philologus*. 140 (2), 1996, pp.257-276.
- OVIDIO. *I Tristia*. Volume secondo. Commento a cura di Francisco Della Corte. Genova-Sestri, Tilgher-Genova s.a.s., 1973.
- SMITH, R. A. *Poetic Allusion and Poetic Embrace in Ovid and Virgil*. Michigan, The University of Michigan Press, 1997.
- VIDEAU-DELIBES, A. *Les Tristes D'Ovide et L'Élegie Romaine. Une Poétique de La Rupture*. Paris, Klincksieck, 1991.

V. Estudos sobre *Imitatio* e Intertextualidade

- ALLEN, G. *Intertextuality*. USA & Canadá, Routledge, 2000.
- BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.
- BARCHIESI, A. “Otto Punti su una Mappa dei Naufragi” in: *Materiali e Discussioni per l’Analisi dei Testi Classici*. 39, 1997, pp. 209-226.
- BARROS, D. & FIORIN, J. (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo, Edusp, 1994.
- BLOOM, H. *A Angústia da Influência*. Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- CAVALLO, G. et alii (org.). *Lo Spazio Letterario di Roma Antiga*. Roma, Salerno, 1989.
- CHRISTOFÉ, L. *Intertextualidade e Plágio: questões de linguagem e autoria*. Tese de doutorado defendida no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da UNICAMP, 1996.
- CONTE, G. B. *The Rhetoric of Imitation*. Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets. Ithac and London, Cornell University Press, 1996.
- GENETTE, G. *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*. Paris, Seuil, 1982.
- HINDS, S. *Allusion and Intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- KOCH, I. V. *O Texto e a Construção dos Sentidos*. 2^a ed. São Paulo: Contexto, 1998.
- KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.
- NIETZSCHE, F. “A Disputa de Homero” in: *Cinco Prefácios: para cinco livros não escritos*. Tradução e prefácio: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro, Sete Letras, 1996.
- PASQUALI, G. “Arte Allusiva” in: *Pagine Stravaganti*. Firenze: Sansoni, 1968. V. II.
- RIFFATERRE, M. *A Produção do Texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, pp.101-112.
- RUSSELL, D. A. “De Imitatione” in: *Creative Imitation and Latin literature*. Organizado por D. A. West & A. J. Woodman. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- SCALIGER, J. C. *La Poétique*. Livre V: Le Critique. Présentation, traduction et notes de Jacques Chomarat. Genève: Librairie Droz, 1994.

- SHARROCK, A. & MORALES, H (ed.). *Intratextuality. Greek and Roman Textual Relations*. Oxford: Claredon Press, 2000.
- SPINA, S. *Introdução à Poética Clássica*. São Paulo: FTD, 1967. pp.78-99.
- VASCONCELLOS, P. S. de. *Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo, Humanitas/FFLCH/USP: Fapesp, 2001.
- WILLIAMS, G. *Tadition and Originality in Roman Poetry*. Oxford: At Claredon Press, 1985.
- WILLS, J. *Repetition in Latin Poetry: figures of allusion*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

VI. Dicionários

- ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA. *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1940.
- AULETE, C. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Delta S. A., 1958.
- AURÉLIO. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.
- COMMELIN, P. *Nova Mitologia Grega e Romana*. Tradução brasileira de Thomaz Lopes. 9^ª ed. Rio de Janeiro, F. Briguet & Cia, 1955.
- CUNHA, A. G. da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.
- ERNOUT, A. & MEILLET, A. *Dictionnaire Etymologique de La Langue Latine*. Paris, Klincksieck, 1951.
- FIRMINO, N. *Dicionário Latino Português*. 4^ª ed. São Paulo, Melhoramentos, s.d.
- FORCELLINI. *Lexicon Totius Latinatis*. Italia, T. Seminarii, 1940.
- GRIMAL, P. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Victor Jabouille. 3^ª ed. Rio de Janeiro, 1997.
- LEWIS & SHORT. *A New Latin Dictionary*. Oxford, Claredon Press, 1945.
- LIMA, H. & BARROSO, G. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S/A, 1942.

ROTA DO EXÍLIO DE OVÍDIO DESDE O PORTO DE BRINDISIUM, NA ITÁLIA, ATÉ TOMOS. ITINERÁRIO DA ELEGIA I, 10.



I N T E R N U M M A R E

This material originated on the Interactive Ancient Mediterranean Web site (<http://am.ohassnsunc.edu>)
It has been copied, used or redistributed under the terms of AM's fair use policy.
Copyright 1998, Interactive Ancient Mediterranean.

- ▲ Ponto de partida ✕ Troca de nau
- Ovídio ■ Segunda nau
- Primeira nau ● Ponto de chegada

Apêndice II
Tradução da *Eneida* II

Calaram-se todos e os rostos atentos mantinham;
 Então, do alto do leito, o pai Enéias assim começou:
 “Ordenas-me, rainha, relembrar uma dor infanda,
 Como os dânaos destruíram as forças troianas
 E um reino digno de comiseração; calamidades que eu próprio vi 5
 E das quais fui grande parte. Quem, ao dizer tais desgraças,
 Mirmídones ou dólopes ou soldado do cruel Ulisses,
 conteria as lágrimas? E já a noite úmida do céu
 Se precipita, e os astros cadentes convidam ao sono.
 Mas, se tanto desejo tens de conhecer nossos infortúnios 10
 E brevemente ouvir os últimos sofrimentos de Tróia,
 Embora minh’ alma se atemorize ao lembrar-me, e já se recusasse à dor,
 Iniciarei. Alquebrados pela guerra e pelos fados repelidos,
 Os chefes dos dânaos, depois de perdidos tantos anos,
 Um cavalo do tamanho de um monte, pela arte divina de Palas, 15
 Constroem, e de abeto cortado os flancos formam-lhe;
 Simulam um voto pelo regresso; esta é a notícia que corre.
 Encerram os guerreiros mais valentes, escolhidos pela sorte,
 Aqui, no flanco escuro, às escondidas, e enchem completamente
 As cavidades enormes e o bojo com soldados armados. 20
 Está à vista Tênedos, ilha de fama muito conhecida,
 Fértil em recursos, enquanto os reinos de Príamo subsistiam,
 Agora é somente uma enseada e um porto pouco seguro para as naus;
 Para lá impelidos, no litoral deserto escondem-se.
 Persuadimo-nos de que partiram e se dirigiam com o auxílio do vento a Micenas. 25
 Logo, toda Têucria desprende-se do luto;
 Abrem-se as portas, agrada sair e ver os acampamentos dóricos
 E os lugares desertos e o litoral abandonado.
 Aqui o exército dos dólopes, ali o irascível Aquiles acampava;
 Lá ficavam as naus; acolá as hostes costumavam combater. 30

Parte se espanta com o presente funesto dado à casta Minerva
 E se admiram do tamanho do cavalo; e, antes de todos, Timetes
 Aconselha que seja conduzido para dentro das muralhas e colocado na cidadela,
 Seja por dolo, seja porque os fados de Tróia assim determinavam.
 Mas Cápis e aqueles de melhor parecer, 35
 Ou no pélagos as insídias do dânaos e as dádivas suspeitas
 Ordenam lançar, ou queimar com chamas sotopostas,
 Ou fender e examinar os profundos esconderijos do bojo.
 A multidão indecisa divide-se em opiniões contrárias.
 Então, primeiro dentre todos, seguindo grande comitiva, 40
 Laocoonte, colérico, precipita-se do cimo da cidadela,
 E de longe: “Ó infelizes cidadãos, que insânia tamanha é esta?
 Credes que se retiraram os inimigos? Ou pensais
 Que algum presente dos dânaos está livre de dolo? É assim que conheceis Ulisses?
 Ou neste lenho encerrados os aqueus escondem-se, 45
 Ou esta máquina foi construída contra as nossas muralhas,
 Para observar nossas casas e investir sobre a cidade,
 Ou qualquer outra cilada oculta-se. Não confieis no cavalo, teucros.
 O que quer que seja isto, temo os dânaos até mesmo oferecendo presentes.”
 Assim que falou, com forças viris, uma ingente hasta, 50
 Contra o flanco e o bojo do animal abaulado pelas juntas,
 Arremessou. Ela se fixou tremendo e, abalado o bojo,
 Retumbaram as ocas cavidades e um gemido soltaram.
 E, se os fados divinos, se o espírito não fosse contrário,
 Ter-nos-ia impelido com ferro a destruir os esconderijos argivos, 55
 Agora Tróia estaria em pé e subsistirias, alta cidadela de Príamo.
 Entretanto, eis que um jovem com as mãos atadas às costas,
 Os pastores dardânios ao rei com grande alarido
 Traziam; ele, desconhecido, de livre e espontânea vontade aos que passavam,
 Para tramar este ardil e Tróia abrir aos aqueus,

Apresentara-se, com espírito confiante e preparado para uma e outra coisa, 60
 Seja para engendrar traições, seja para sucumbir a morte certa.
 E, de toda parte, pelo desejo de vê-lo, a juventude troiana
 Amontoa-se ao seu redor e insultam à porfia o prisioneiro.
 Ouve agora as insídias dos dânaos e, por um só crime, 65
 Conhece-os todos.
 Pois, logo que se encontrou em meio ao olhar de todos,
 Perturbado, desarmado, e viu a sua volta toda a turba frígia,
 Diz: “Ai! agora que terra”, “que mares podem
 Acolher-me? Ou o quê, afinal, ainda resta a mim, infeliz, 70
 Para quem não há lugar algum dentre os dânaos e, além disso,
 Os próprios dardânidas irados um castigo sangrento pedem?”
 Com esta lamúria, mudaram-se os ânimos e conteve-se
 Todo ímpeto. Exortamo-lo a falar de que sangue descende,
 Ou o que traz e diga que segurança é essa que tem um prisioneiro. 75
 (Ele, finalmente deposto o receio, diz estas coisas):
 “Sem dúvida a ti, rei, aconteça o que acontecer, confessarei
 Toda verdade”, diz, “e nem negarei que descendo do povo argólico:
 Isto primeiramente; se a Fortuna fez Sinão infeliz,
 Ao menos não o fará, a perversa, pérfido e mentiroso. 80
 Talvez, por ser notório, chegou aos teus ouvidos
 O nome de Palamedes de Belo e sua glória célebre
 Pela fama, a quem, diante de uma falsa traição,
 Inocente condenaram à morte, por uma infame acusação,
 Porque se opunha às guerras, agora choram-no privado de luz: 85
 A ele, como companheiro e parente consanguíneo,
 Pobre, meu pai enviou-me aqui, para as armas, nos meus primeiros anos de juventude.
 Enquanto estava incólume no reino e muito importava às decisões
 Dos reis, também nós algum nome e honra
 Tivemos. Depois, por inveja do pérfido Ulisses, 90

(Não digo coisas ignoradas) partiu deste mundo.
 Arruinado, arrastava a vida em trevas e luto
 E me indignava comigo mesmo da morte de um amigo inocente.
 Fora de mim, não me calei, e prometi, se o acaso permitisse,
 Se um dia retornasse vencedor à pátria argólica, 95
 Ser o vingador; com estas palavras, ódios terríveis incitei.
 Daí, meu primeiro passo para a ruína, desde então, Ulisses
 Com novas acusações sempre a me perseguir, desde então, a espalhar rumores
 Ambíguos entre o povo e a procurar consciente armas contra mim,
 Pois não descansou até que, com o auxílio de Calcas... 100
 Mas, por que eu inutilmente relembro estes fatos desagradáveis?
 Ou, por que me alongo? Se todos os Aqueus tratais de um só modo,
 E isto é o bastante para se ouvir, o quanto antes infligi-me os castigos:
 Isto Ítaco desejaria e os Atridas pagariam alto preço.”
 Então, realmente, ardemos em vontade de saber e perguntar as causas, 105
 Ignaros de tantos crimes e artimanha pelasga.
 Prossegue atemorizado e com o espírito dissimulado diz:
 “Muitas vezes os dânaos desejaram arquitetar a fuga,
 Abandonada Tróia, retirar-se cansados da longa guerra.
 Oxalá o tivessem feito! Muitas vezes uma áspera invernada do mar 110
 Deteve-os e o Austro atemorizou os que partiam.
 Sobretudo, depois que este cavalo, construído de madeira de bordo,
 Já estava de pé, por todo o éter retumbaram as nuvens.
 Perplexos, Eurípilo, para consultar os oráculos de Febo,
 Enviamos, e ele do santuário estas tristes palavras nos traz: 115
 “Com o sangue e o sacrifício de uma virgem aplacastes os ventos,
 Quando, pela primeira vez, dânaos, aportastes nos litorais de Ílion.
 Com sangue deve-se obter a volta e deve-se sacrificar a vida
 De um argivo.” Logo que esta notícia chegou aos ouvidos da multidão,
 Os ânimos agitaram-se e um gélido temor correu 120

Pelo imo peito: a quem os destinos reservaram, a quem reclamará Apolo.
Então o Ítaco, com grande tumulto, ao vate Calcas
Arrasta ao meio; manda dizer quais são as vontades
Dos deuses. E, a mim, já muitos vaticinavam o crime
Cruel do ardiloso e, Tácitos, previam o que estava por vir. 125
Durante dez dias ele se cala e, resguardado, recusa-se
A eleger com sua voz alguém ou a expor à morte.
Custosamente, afinal, pelos incessantes brados do Ítaco,
Conforme o combinado, irrompe a voz e destina-me ao altar.
Aprovaram todos e as coisas que cada um temia para si 130
Admitiram voltarem-se à desgraça de um único infeliz.
E já o dia nefando chegara; o sacrifício era-me preparado
E farinha salgada e as fitas em volta das têmporas.
Fugi, confesso, à morte e rompi os liames,
E durante a noite, dissimulado, no junco de um lago pantanoso, 135
Escondi-me até darem às velas, se é que deram.
Nem me resta ainda alguma esperança de rever minha antiga pátria,
Nem meus queridos filhos e meu saudoso pai,
Aos quais talvez eles exijam uma punição devido a minha
Fuga e esta culpa expiarão com a morte de infelizes. 140
Por isso, a ti, pelos deuses celestes e numes cômicos da verdade,
Pela, se é que ainda resta entre os mortais alguma -
Intemerata confiança, peço que te compadeças de infortúnios
Tamanhos e que tenhas compaixão duma alma que padece coisas indignas.”
Por estes lamentos lhe damos a vida e ainda mais compadecemos-nos. 145
Príamo mesmo, antes de todos, ordena que os grilhões e os liames atados
Sejam retirados do homem e, assim, com palavras amigas diz:
“Quem quer que sejas, esquece já, desde agora, os gregos abandonados
Serás um dos nossos, e a mim que te peço profere toda a verdade.
Por que construíram cavalo tão gigantesco, tão monstruoso? Quem é o autor? 150

Ou o que pretendem? É religião? Ou uma máquina de guerra?”
 Dissera. Ele, iniciado nos dolos e no ardil pelas go,
 Ergueu as mãos livres dos liames aos astros:
 “A vós, fogos eternos, e a vossos invioláveis numes
 Invoco”, diz; “a vós, altares e espadas nefandos, 155
 Aos quais fugi, e a vós, fitas divinas, que trouxe como vítima;
 Seja-me permitido violar os sagrados juramentos dos gregos,
 Seja-me permitido odiar os homens e trazer todas as coisas à luz,
 Tudo o que ocultam: não estou mais sujeito à lei alguma da pátria.
 Ao menos tu mantendas as promessas e, salva, Tróia, 160
 Guardes tua palavra, se disser verdades, se prestar grandes serviços.
 Toda esperança dos dânaos e a confiança na guerra empreendida
 Nos auxílios de Palas sempre estive. Mas, na verdade, desde que
 O ímpio Tidides e o inventor de crimes, Ulisses,
 Tendo empreendido arrancar do templo sagrado o fatal 165
 Paládio, mortos os guardas da elevada cidadela,
 Roubaram a sagrada efígie, e com as mãos cruentas
 Ousaram tocar as fitas virginais da diva,
 Desde então, desvaneceu-se e decaiu arruinada
 A esperança dos dânaos: as forças estavam alquebradas; o espírito da deusa, contrário. 170
 Tritônia deu sinais disso com prodígios não duvidosos;
 Apenas a estátua foi colocada no acampamento, chamas coruscantes
 Arderam em seus olhos abertos, e um suor salgado pelos membros
 Correu-lhe, e três vezes ela mesma no solo (coisa admirável de dizer!)
 Saltou, empunhando o escudo e a hasta a tremer. 175
 Imediatamente Calcas vaticinou que o pélogo se devia tentar para a fuga
 E que Pérgamo não podia ser destruída pelas armas argólicas,
 Se não consultassem novamente os presságios em Argos e reconduzissem o nume
 Que pelo oceano e nas curvas naus trouxeram consigo.
 E agora que se dirigiram com o vento à pátria Micenas, 180

As armas e os deuses como companheiros preparam e, atravessado novamente o oceano,
 Estarão aqui de improviso: assim Calcas interpreta os presságios.
 Advertidos, em lugar do Paládio, em lugar do nume ofendido,
 Construíram este simulacro, que expiasse nefasto crime.

Calcas, porém, levantar esta enorme estrutura 185
 Com carvalhos bem unidos e ao céu erguê-la, ordenou,
 Para que não se possa passar pelas portas, nem ser conduzido para dentro das muralhas,
 Nem o vosso povo, segundo o ritual antigo, proteger.
 Pois, se vossas mãos violassem o presente de Minerva,
 Então uma grande calamidade (que os deuses antes este agouro contra ele próprio 190
 Voltem!) para o império de Príamo e para os frígios haveria;
 Mas, se pelas vossas mãos entrasse na vossa cidade,
 Livremente a Ásia viria até as muralhas de Pélope
 Para uma grande guerra, estes fados estavam reservados para nossos netos.”
 Com tais insídias e com a astúcia do perjuro Sinão, 195
 Deu-se crédito ao dito e foram enganados pelas fraudes e lágrimas fingidas
 Os que nem o Tidides, nem o larisseeu Aquiles,
 Nem dez anos, nem mil embarcações domaram
 Nisto, outro fato tremendo e muito mais terrível
 Apresenta-se aos miseráveis e perturba os corações impróvidos. 200
 Laocoonte, sacerdote de Netuno escolhido pela sorte,
 Imolava um grande touro nos altares solenes.
 Mas, eis que duas serpentes gêmeas (ao contar estremeço)
 De imensos anéis, de Tênedo pelas tranqüilas profundezas
 Lançam-se e lado a lado avançam para a praia; 205
 Seus peitos levantados em meio às vagas e as cristas
 Sangüíneas sobressaem às ondas, a outra parte do corpo
 Fende o oceano atrás e curva os enormes dorsos em espiral.
 Faz-se um estrondo no espumoso e salgado mar; já alcançavam
 A costa e, tendo os olhos ardentes tintos de sangue e fogo, 210

Lambiam as bocas sibilantes com línguas vibrantes.
 Fugimos exangues ante a aparição. Elas, em marcha certa,
 Aproximam-se de Laocoonte; primeiramente, uma e outra serpente,
 Tendo abraçado os corpinhos dos dois filhos,
 Os enlaça e devora com dentadas os míseros membros; 215
 Depois, a ele próprio que vinha em auxílio carregando lanças,
 Atacam e prendem nos ingentes anéis; e já
 Duas vezes tendo-o abraçado na cintura, duas vezes lançado em torno do pescoço
 Os escamosos dorsos, ultrapassam-no com a cabeça e com as altas cervizes.
 Ele, simultaneamente, esforça-se para desfazer os nós com as mãos, 220
 Banhando as fitas em baba e em veneno atroz,
 Ao mesmo tempo, eleva gritos horrendos aos céus:
 Tal qual o mugido de um touro ferido quando foge
 Do altar e sacode da cerviz a machadinha que quase o acertou.
 Mas, rastejando, os dois dragões gêmeos para o alto templo 225
 Fogem e alcançam o santuário da cruel Tritônia,
 Aos pés da deusa e sob o disco de seu escudo escondem-se.
 É então que um novo pavor, pelos corações atemorizados,
 Apodera-se de todos, e dizem que Laocoonte, merecendo,
 Foi punido pelo crime, ele que com um dardo o sacro carvalho 230
 Profanou e que contra o dorso uma hasta sacrílega arremessou.
 Conclamam que se deve conduzir o simulacro ao templo da diva
 E orar aos deuses.
 Destruímos os muros e escancaramos as muralhas da cidade,
 Todos se dedicam ao trabalho, e sob os pés colocam 235
 Rodas deslizantes, e cordas de estopa ao pescoço
 Lançam. A máquina fatal atravessa as muralhas
 Prenhe de armas; jovens e donzelas ao redor
 Cantam hinos sacros, e a corda com a mão alegam-se de tocar.
 Ela avança e ameaçadora desliza até o meio da cidade. 240

Ó pátria, ó Ílion, morada dos deuses, e muralhas dardânidas,
 Afamadas pela guerra! Quatro vezes no próprio limiar da porta
 Pára, e quatro vezes no ventre as armas um barulho fazem.
 Insistimos, porém, esquecidos e cegos pela loucura,
 E o monstro fatal colocamos na cidadela sagrada. 245
 Então, também Cassandra abriu a boca aos fados futuros,
 Por ordem de um deus jamais acreditada pelos teucros.
 Nós, infelizes, a quem este seria o último dia,
 Os templos dos deuses pela cidade adornamos com ramos festivos.
 Nesse intervalo, o céu gira e a noite deixa o Oceano, 250
 Envolvendo com espessa sombra a terra e o céu
 E os ardis dos mirmídones; os teucros deitados
 Através dos muros calam-se, o sono profundo abraça os corpos cansados.
 E já a argiva falange partia de Tênedo com as naus equipadas
 Através do silêncio amigo da lua tácita 255
 Em busca dos litorais conhecidos, quando a nau régia as chama
 Levantaram e, pelos fados iníquos dos deuses defendido,
 Sinão sorrateiramente abre os claustros de pinho e os dânaos
 Escondidos do ventre solta. O cavalo escancarado aos ares
 Devolve-os, e felizes retiram-se do cavo carvalho 260
 Tessandro e Estênelo, generais, e o terrível Ulisses,
 Descendo por uma corda pendurada, e Acamante, e Toante,
 E o Pelida Neoptólemo, e Macáone
 E Menelau, e o próprio Epeu, artesão do dolo,
 Invadem a cidade em sono e vinho sepultada; 265
 Matam-se as sentinelas, e pelas portas abertas
 Acolhem todos os companheiros e à tropa aliada unem-se.
 Era o momento em que o primeiro repouso para os desventurados mortais
 Começa e por dom dos deuses insinua-se gratíssimo:
 Eis que, em sonhos, ante meus olhos Heitor, abatidíssimo, 270

Surgiu-me, a derramar copioso pranto,
 Tal como outrora, negro de sangrenta poeira e arrastado por bigas
 Pelos pés inchados atravessados por correntes.
 Ai de mim! em que estado, quão mudado daquele
 Heitor que retorna revestido pelos espólios de Aquiles, 275
 Ou após ter lançado nas popas dos dânaos tochas frígias,
 Barba esquelética, cabelos colados de sangue
 E aquelas numerosas feridas que recebeu
 À volta dos muros pátrios! Parece-me que eu mesmo, a chorar,
 Tomei a iniciativa de dirigir-me ao herói e proferir palavras lamentosas: 280
 “Ó luz da Dardânia, ó esperança inabalável dos teucros,
 Que demoras tamanhas detiveram-te? De que margens, ó esperado Heitor,
 Chegas? Após tantos funerais dos teus,
 Após os vários sofrimentos dos homens e da cidade,
 Em que estado te vemos! Que causa indigna teu semblante 285
 Sereno desfigurou? Ou, por que vejo estas tuas feridas?”
 Ele, nada, nem se importa com minhas vãs indagações,
 Mas, a custo, soltando um gemido do imo peito, diz:
 “Ai, foge, filho da deusa, e livra-te destas chamas,
 O inimigo ocupa nossas muralhas, rui do alto de seu esplendor Tróia. 290
 Assaz deu-se à pátria e a Príamo: se Pérgamo pela minha destra
 Pudesse ser defendida, ainda agora seria defendida.
 A ti confia Tróia seus objetos sacros e os Penates:
 Toma-os como companheiros de teus fados, busca-lhes grandes muralhas,
 Que edificarás finalmente depois de percorrido o mar.” 295
 Assim diz e traz com as mãos, do interior do santuário,
 As fitas sagradas, Vesta potente e o fogo sagrado.
 Neste ínterim, perturbam-se as muralhas com lamentos diversos,
 Mais e mais, embora a casa de meu pai Anquises
 Fosse retirada, secreta e cercada de árvores, 300

Tornam-se distintos os ruídos e o terror da armas é iminente.
Sou despertado do sono e ao ponto mais alto do elevado teto
Subo e, em pé, os ouvidos atentos:
Como, quando a chama, enfurecido o Austro, numa seara
Cai, ou uma torrente aumentada por um rio montanhoso 305
Alaga os campos, arruina as alegres sementeiras e o trabalho dos bois,
As matas arrancadas arrasta; do cimo dum elevado rochedo,
Espanta-se, íncio, o pastor ao ouvir o ruído.
Então, certamente, torna-se evidente a verdade, e as insídias dos dânaos
Revelam-se. Então a ampla casa de Deífobo desfez-se em ruínas, 310
Devorando-a Vulcano; então, a de Ucalegonte foi a próxima
A Arder, o vasto mar do Sigeu com o fogo reluz.
Eleva-se o grito dos homens e o som das trombetas.
Fora de mim, tomo as armas; não há em mim lucidez suficiente para as armas,
Mas, por reunir um exército à guerra e acorrer à cidadela 315
Com meus companheiros, ardem meus ânimos; a fúria e a ira precipitam-se
Em meu espírito e me ocorre que é nobre morrer nas armas.
Eis que Panto, fugido das lanças aquiwas,
Panto Otríades, sacerdote de Febo e da cidadela,
Com as mãos, os objetos sacros, e os deuses vencidos, e o pequeno neto 320
Ele mesmo carrega, e, enlouquecido, dirige-se, numa corrida, a minha casa:
“Qual o estado da pátria? Que cidadela ocupamos?”
Apenas eu dissera isso, quando, com um gemido, tais coisas responde:
“Chegou o último dia, e o tempo inelutável para
Dardânia. Fomos troas, foi-se Ílion, e a ingente 325
Glória dos teucros. O fero Júpiter todas as coisas para Argos
Transferiu; os dânaos imperam na cidade incendiada,
O elevado cavalo, em pé no meio das muralhas,
Homens armados expele, e o vitorioso Sinão espalha o incêndio
Zombando. Uns, pela portas bipatentes, 330

Chegam e aos milhares, como quando vieram da grande Micenas;
 Outros cercaram as ruas estreitas com armas
 Opostas; está o gume férreo de ponta brilhante
 Empunhado, preparado para a morte; apenas as primeiras sentinelas das portas
 Tentam o combate e, com cego Marte, resistem” 335
 Por tais palavras do Otrida e pela vontade dos deuses,
 Às chamas e às armas sou impelido, para onde me chama a triste Erínis,
 Para onde, o fragor e o clamor elevado ao éter.
 Juntam-se, como companheiros, Rifeu e Ífito,
 Ilustre nas armas, reconhecidos pelo luar, e Hipanis e Dimas 340
 Agrupam-se ao nosso lado, juntamente com o jovem Corebo
 Migdônida - naqueles dias, por acaso, a Tróia
 Viera, abrasado de amor insano por Cassandra,
 E, como genro, auxílio a Príamo e aos frígios trazia.
 Infeliz, que as advertências da noiva inspirada 345
 Não escutou!
 Quando vi que, reunidos, ousavam combater,
 Com estas palavras, inicio: “Jovens, corações em vão
 Fortíssimos, se em vós existe desejo certo de seguir a mim,
 Que ousou coisas extremas, vedes qual é a fortuna das coisas: 350
 Abandonados os santuários e os altares, retiraram-se todos
 Os deuses, pelos quais este império se mantivera em pé; socorreis uma cidade
 Incendiada: morramos e para o meio das armas nos lancemos.
 Há uma única salvação para os vencidos, nenhuma salvação esperar.”
 Assim o furor é lançado no peito dos jovens. Então, tal como lobos 355
 Rapinadores que, por densa névoa, cegos, o insaciável
 Furor do ventre impeliu, enquanto os lobinhos abandonados,
 Com as fauces sequiosas esperam, através dos inimigos,
 Caminhamos para morte não duvidosa e seguimos caminho
 Pelo meio da cidade; atra noite nos circunda com sua cava sombra. 360

Quem poderia contar a desgraça daquela noite, as mortes,
 Ou quem poderia igualar os sofrimentos com lágrimas?
 A cidade antiga rui, dominada por muitos anos.
 Numerosos corpos inertes aqui e ali se estendem,
 Tanto pelas vias, quanto pelas casas e moradas sagradas 365
 Dos deuses. Não só os teucros são castigados com sangue,
 Às vezes também retorna ao coração dos vencidos o vigor,
 E caem os vitoriosos dânaos. Por toda parte o cruel
 Luto, por toda parte o pavor e a imagem multiplicada da morte.
 Primeiramente, acompanhado de uma grande tropa, 370
 Andrógeo apresenta-se a nós; ignaro, julga-nos tropas
 Aliadas e espontaneamente com palavras amigas interpela-nos:
 “Apressai-vos homens; por que tamanha lentidão vos retarda?
 Outros pilham e devastam a incendiada
 Pérgamo; só agora vós vindes das elevadas naus.” 375
 Disse e, imediatamente, (porque nem respostas bastante seguras
 Eram dadas) percebeu que caíra em meio aos inimigos.
 Ficou estupefato e o passo, assim como a voz, conteve.
 Como aquele que, em ásperas silvas, uma cobra inesperada
 Pisou ao tocar o chão, e, trépido, repentinamente fugiu 380
 Da que alça iras e incha o cerúleo colo,
 Assim, Andrógeo, assustado, recuava ante a nossa aparição.
 Lançamo-nos e os cercamos com armas cerradas,
 E os desconhecedores do lugar, tomados pelo pavor,
 Prostramos; a Fortuna sopra favoravelmente a nosso primeiro trabalho. 385
 E então, Corebo, exultante pelo sucesso e coragem, diz:
 “Ó companheiros, por onde a primeira Fortuna
 Mostra o caminho da salvação, por onde se mostra favorável, sigamos.
 Troquemos os escudos, e a nós as insígnias dos dânaos
 Adaptemos. Dolo ou virtude, quem do inimigo o exigiria? 390

As armas, eles próprios darão.” Assim falando, então, o emplumado
Elmo de Andrógeo e o insigne ornato do escudo
Veste e ao lado cinge a espada dos argivos.
Isso faz Rifeu, isso o próprio Dimas e toda a juventude
Alegre: e cada um se arma dos recentes espólios. 395
Seguimos misturados aos dânaos, sem serem os numes favoráveis,
E, confrontando-os, pela cega noite muitos combates
Travamos; muitos dos dânaos enviamos ao Orco.
Uns fogem para as naus e, numa corrida, para o litoral
Seguro dirigem-se; parte, com torpe medo, o ingente 400
Cavalo, novamente, escalam e escondem-se no ventre conhecido.
Ai! Não é permitido a ninguém confiar, sendo os deuses contrários.
Eis que, com cabelos desgrenhados, a virgem Cassandra, filha de Príamo,
Era arrastada do templo e dos santuários de Minerva,
Em vão dirigindo ao céu os olhos ardentes, 405
Os olhos, porque as mãos lhe prendiam os liames.
Com a alma enfurecida, não suportou Corebo este espetáculo
E lançou-se ao meio do exército disposto a morrer.
Todos o seguimos e com armas cerradas investimos.
Então, pela primeira vez, do elevado cimo do templo, somos cobertos 410
Pelas lanças dos nossos, e começa uma misérrima carnificina,
Por causa do aspecto das armas e do disfarce dos penachos graios.
Então os dânaos, com lamentos e ira por causa da virgem reconquistada,
Por todos os lados, em grupos, atacam: o acérrimo Ajax,
Os dois Atridas e todo o exército dólope; 415
Assim como ventos contrários num turbilhão desencadeado,
Lutam Zéfiro, Noto e o altivo Euro
Com os cavalos orientais; estrondam as florestas e se enfurece, com o tridente,
O espumoso Nereu e revolve as águas das profundezas do mar.
Também aqueles, todos que, na escura noite pela sombra, 420

Com insídias afugentamos e perseguimos por toda cidade,
 Aparecem-nos; os primeiros, os escudos e as lanças enganadoras
 Reconhecem, e os acentos destoantes da fala notam.
 Imediatamente, somos aniquilados pela turba, e, primeiro, Corebo,
 Às mãos de Peneleu, junto ao altar da diva armipotente, 425
 Sucumbe, e cai Rifeu, o mais justo
 Dentre os teucros e mais observador da eqüidade.
 Aos deuses pareceu bem ser diferente! Perecem Hipanis e Dimas
 Trespassados pelos companheiros e a ti, Panto, nem a tua imensa
 Piedade, nem a insígnia de Apolo protege. 430
 Cinzas ilíacas e chama última dos meus,
 Tomo-vos por testemunhas na vossa ruína, nem os dardos, nem
 Golpes dos dênaos teria evitado e se o meu fado fosse
 Morrer à mão dos dênaos, teria merecido. Arrancamo-nos dali,
 Ífito e Pélias comigo (dos quais Ífito já lento 435
 Por causa da idade, e Pélias retardado pela ferida de Ulisses),
 Logo somos chamados pelo clamor ao palácio de Príamo.
 Lá, verdadeiramente, um ingente combate, como se em nenhum outro lugar
 Guerras houvesse, como se ninguém morresse por toda cidade,
 Assim, Marte indomável e os dênaos lançando-se ao teto 440
 Vemos e a porta sitiada por testude.
 Encostam-se escadas à parede e, junto aos próprios umbrais,
 Sobem os degraus e, protegidos, os escudos aos dardos com a sinistra
 Opõem, com destra se agarram às ameias.
 Os dardânidas, por seu lado, as torres e todas as coberturas 445
 Das casas destroem; com estas armas, quando as percebem únicas,
 Já no extremo da morte, preparam-se para se defender
 E áureas traves e os valiosos ornatos dos velhos antepassados,
 Jogam abaixo; outros, desembainhadas as espadas,
 Cercaram as portas inferiores e defendiam-nas com densas fileiras. 450

Renovam-se os ânimos para socorrer o palácio do rei,
 Levar auxílio aos homens e avigorar os vencidos.
 Havia uma entrada por uma porta secreta, e um corredor usado
 Para interligar as casas de Príamo, e uma porta abandonada
 Atrás, pela qual, enquanto o reino subsistia, 455
 A infeliz Andrômaca, freqüentemente, costumava transportar-se desacompanhada
 À casa dos sogros e ao avô o menino Astíanax levava.
 Subo ao cume do mais elevado teto, donde
 Os infelizes teucros os írritos projéteis lançavam com as mãos.
 Atacando em volta com ferro, uma torre construída num declive 460
 E aos astros alçada pelos elevados tetos, donde toda Tróia,
 As naus dos dânaos e o acampamento dos aqueus
 Costumavam ser vistos, por onde os telhados
 Apresentavam juntas enfraquecidas, arrancamos da alta posição
 E lançamos por terra; ela, despenhando-se repentinamente, a ruína, 465
 Com estrondo, arrasta e sobre o exército dos dânaos ao longe
 Cai. Mas seguem-se outros, nem pedras, nem tipo algum
 De projéteis, entretanto, deixam de ser atirados.
 Ante o próprio vestibulo e na porta de entrada, Pirro
 Agita-se, cintilando com as armas e o resplendor do bronze, 470
 Qual uma serpente quando surge à luz, tendo comido ervas venenosas,
 A qual, tímida, o frio inverno, sob a terra, ocultava,
 Agora, com pele nova, despidos os despojos, e brilhando de juventude,
 Estendida ao sol, as lúbricas costas serpenteia
 Com o peito elevado, e, com a língua tripartida, vibra a boca. 475
 Com ele o ingente Perifante e o condutor dos cavalos de Aquiles,
 O escudeiro Automedonte, juntamente com todos os jovens círios,
 Marcham ao palácio e chamas ao cume lançam.
 Ele mesmo, dentre os primeiros, segurando um machado, a dura
 Porta arromba e os batentes de bronze das couceiras 480

Arranca; e já, cortada a travessa, o forte carvalho
 Cavou e uma ingente fenda abriu na larga porta.
 Aparece o interior do palácio e os longos átrios revelam-se,
 Aparecem os aposentos de Príamo e dos antigos reis
 E vêem homens armados em pé no primeiro limiar. 485
 Mas o interior do palácio pela dor e infeliz tumulto,
 É perturbado e os aposentos mais íntimos com gritos
 Femininos ressoam; fere os áureos astros o clamor.
 Então, apavoradas, as mães pelo imenso palácio vagam,
 Abraçam-se às portas e cobrem-nas de beijos. 490
 Com a mesma violência paterna, ataca Pirro; nem as barreiras, nem os próprios
 Guardas podem contê-lo; sob os golpes contínuos do aríete, desmorona
 A porta e, separados da couceira, caem os batentes.
 Abre-se caminho à força; os dênaos, invadindo, rompem as entradas,
 Trucidam os primeiros e todos os lugares de soldados enchem. 495
 Nem o rio é assim, quando espumante, rompidos os diques,
 Lança-se e vence os obstáculos com a correnteza,
 É levado, enfurecido, para as searas pela cheia, e, por todos os campos,
 Os rebanhos com estábulos arrasta. Eu mesmo vi, ébrio de sangue,
 Neoptólemo e os dois Atridas no limiar; 500
 Vi Hécuba e cem noras e Príamo pelos altares,
 Manchando de sangue os fogos que ele mesmo consagrara.
 Aqueles cinqüenta aposentos, tantas esperanças de netos,
 As portas enriquecidas pelo ouro dos bárbaros e despojos
 Caíram por terra; os dênaos ocupam o que fogo poupou. 505
 E talvez perguntes quais foram os fados de Príamo.
 Quando viu da cidade capturada a ruína, e arrancados
 Os limiães da casa, e o inimigo ao meio dos aposentos íntimos,
 Armas, há muito em desuso, o pobre velho, em vão, lança ao redor
 Dos ombros trementes pela idade e o inútil ferro 510

Cinge, e, disposto a morrer, lança-se aos numerosos inimigos.
 No meio da casa e sob o eixo nu etéreo
 Uma ingente ara havia e junto a ela um loureiro antiquíssimo,
 Inclinado sobre a ara e cobrindo com a sombra os Penates.
 Aqui Hécuba e as filhas, inutilmente em volta do altar, 515
 Como pombas arrebatadas pela atra tempestade,
 Aconchegadas e abraçadas aos simulacros dos deuses, postavam-se.
 Mas, quando o próprio Príamo com as armas juvenis cingidas
 Viu: “Que mente tão dira, miserando esposo,
 Impeliu a te cingires com estas armas? Ou para onde corres?”, disse; 520
 “Nem de tal auxílio nem dessas proteções a situação carece,
 Não, mesmo que o meu querido Heitor aparecesse agora.
 Aqui, finalmente, refugia-te; esta ara olhará por todos,
 Ou morrerás conosco. Tendo falado, levou-o
 Consigo e na sacra sede o longevo colocou. 525
 Mas, eis que, fugido da carnificina, Polites,
 Um dos filhos de Príamo, entre armas, entre inimigos,
 Pelos longos pórticos fuge e os átrios vazios percorre
 O ferido. Ele, o ardente Pirro, com uma arma mortal,
 Persegue e já já o reterá nas mãos e o vazará com a hasta. 530
 Assim que, finalmente, ante os olhos e a face de seus pais chegou,
 Caiu e, num jorro de sangue, esvaiu-se a vida.
 Então Príamo, embora em meio à morte já se encontrasse,
 Não se conteve, todavia, nem a voz e a ira poupou:
 “Mas, por este crime”, exclama, “por tais ousadias, 535
 Que os deuses, se há no céu alguma piedade que com tais coisas se importe,
 Concedam dignos agradecimentos e devolvam os prêmios
 Devidos a ti, que, perante mim, a morte de meu filho me fizeste
 Ver e a face paterna manchaste com sua morte.
 Ora, aquele Aquiles, do qual mentes ser filho, 540

Tal não foi para com o inimigo Príamo; mas os direitos e a lealdade
 Do suplicante respeitou e o corpo exangue de Heitor
 Ao sepulcro restituiu e a mim, para meu reino enviou de volta”.
 Assim falando, o velho o dardo imbele e sem golpe
 Lançou, o qual de pronto pelo rouco bronze foi rebatido 545
 E da superfície central do escudo pendeu.
 A quem Pirro: “Dirás, pois, isto e, nuncio, irás
 Ao Pelida, meu genitor. A este meus cruéis feitos
 E que Noptólemo dele degenera, lembra-te de narrar.
 Agora morre”. Ao dizer isso, aos próprios altares o tremente 550
 Arrastou, escorregando no copioso sangue do filho,
 E agarrou a coma com a esquerda e a destra a coruscante
 Espada alçou e cravou, até os copos, no flanco.
 Esse, o fim dos fados de Príamo; essa, a morte
 Que o levou, segundo sua sorte, vendo Tróia incendiada e Pérgamo 555
 Em queda, outrora, de todos os povos e terras, soberbo
 Rei da Ásia. Jaz à beira-mar o ingente tronco,
 Separada do colo a cabeça e sem nome o corpo.
 Mas de mim, então, pela primeira vez, um sevo horror apoderou-se.
 Fiquei estupefato; surgiu-me a imagem de meu caro genitor, 560
 Logo que o rei eqüevo, com a cruel ferida, vi
 Exalando a vida; surgiu-me a desamparada Creúsa
 E a saqueada cidade e o infortúnio do pequeno Iulo.
 Olho para trás e que companheiros estão ao meu redor examino.
 Desertaram todos fatigados e os corpos débeis, 565
 Num lance, por terra atiraram ou às chamas deram.
 E só restava eu, quando, os limiães de Vesta
 Guardando e, calada, no secreto santuário escondendo-se
 Vejo a Tindárida; dão, os claros incêndios, luz
 E, errante, aqui e ali, por todos os lugares, dirijo os olhos. 570

Ela, os teucros hostis a si por causa de Pérgamo arruinada
 E os castigos dos dânaos e as iras do esposo abandonado
 Temendo, Erínis comum à Tróia e à pátria,
 Escondia-se e nos altares, oculta, estava sentada.
 Arderam os fogos em meu espírito; incita-me a ira a vingar 575
 A pátria arruinada e infligir penas aos criminosos.
 “Então, esta, incólume, Esparta e a pátria Micenas
 Verá e, rainha, irá com o triunfo alcançado,
 E o marido e a casa, os pais e os filhos verá,
 Acompanhada de uma turba de Ilíadas e de escravas frígias? 580
 E terá sucumbido ao ferro Príamo? Tróia ardido em chamas?
 Terá, tantas vezes, suado sangue o litoral dardânio?
 Não, não assim. Pois, ainda que nenhum memorável nome
 Para a punição feminina exista nem tenha a vitória honras,
 Por ter aniquilado um monstro, todavia, por ter infligido penas 585
 Aos mercedores, serei louvado e consolar-me-á ter satisfeito o desejo
 De uma vingadora chama e saciado as cinzas dos meus.”
 Tais coisas dizia e era levado pela mente enfurecida,
 Quando a mim, não antes tão clara aos meus olhos, para ser vista
 Ofereceu-se e, de noite, numa pura luz, resplandeceu 590
 A alma mãe, revelando-se deusa, tal e qual
 Costuma ser vista pelos celícolas, com a destra,
 Conteve-me e, além disso, com sua rósea boca falou:
 “Filho, que intensa dor excita iras indômitas?
 Por que te enfureces ou para onde foram teus cuidados para conosco? 595
 Não olharás primeiro onde o pai Anquises, fatigado
 Pela idade, deixaste e se ainda vive a esposa Creúsa
 E o menino Ascânio? Em torno deles, de todos os lados,
 Vagueiam os exércitos graios e, se meu cuidado não se opusesse,
 Já as chamas os teriam devorado e a espada inimiga, trespassado. 600

Não te seja odiosa a face da lacena Tindárida
 Nem culpado Páris, a inclemência dos deuses, dos deuses,
 Estas grandezas destruiu e, do topo, derrubou Tróia.
 Olha (pois toda nuvem, que agora, colocada ante ti que me contemplos,
 Embota teus olhos mortais e, úmida, envolve-te 605
 Em trevas, dissiparei; tu não temas quaisquer ordens
 De tua mãe nem às recomendações recuses obedecer):
 Aqui, onde construções desmoronadas e pedras arrancadas
 De pedras vês, e o fumo ondeante com o pó misturado,
 Netuno, com o ingente tridente, os muros sacode 610
 E os fundamentos abalados e toda cidade, desde os alicerces,
 Arruína. Aqui Juno, sevíssima, as portas Céias
 Primeiro ocupa e, enfurecida, cingida pelo ferro, das naus
 O exército aliado chama.
 Já a Palas Tritônia, repara, sobre as mais elevadas cidadelas 615
 Está sentada, resplandecente em meio à nuvem e com a seva Górgona.
 O próprio pai, nos dânaos, ânimo e forças favoráveis
 Incute ele próprio suscita os deuses contra as armas dárdanas.
 Apressa, filho, a fuga e põe termo ao teu labor.
 Em parte alguma estarei ausente e a ti, seguro, no pátrio limiar colocarei.” 620
 Dissera e, nas espessas sombras da noite, ocultou-se.
 Aparecem as diras faces e os grandes numes dos deuses,
 Inimigos de Tróia.
 É então que vi abismar-se nas chamas
 Ílion e, da base, ser destruída a netúnia Tróia. 625
 Assim como o antigo orno, nos mais altos montes,
 Com ferro é cortado e, com freqüentes machadadas, instam
 Por arrancar à porfia os agrícolas: ele sempre ameaça cair
 E, tremendo a copa, balança, sacudido o cume,
 Até que, paulatinamente, pelos golpes vencido, dá o último 630

Gemido e, arrancado do topo, cai por terra.
 Desço e, conduzindo-me a divindade, por entre as chamas e inimigos
 Escapo-me: dão passagem os dardos e as chamas recuam.
 Mas, quando já havia chegado ao limiar do lar paterno
 E às antigas casas, o genitor, a quem desejava levar 635
 Aos altos montes primeiro e a quem primeiro procurava,
 Recusa prolongar a vida com Tróia destruída
 E padecer o exílio. “Ó vós”, diz, “aos quais o sangue
 É robusto pela idade e as sólidas forças se sustentam pelo seu vigor,
 Preparai vós a fuga. 640
 Se os celícolas desejassem prolongar-me a vida,
 Ter-me-iam conservado estes lares. Basta, e já é demais, termos visto
 Uma destruição e sobrevivido à cidade capturada.
 Depois de saudar meu corpo assim, assim prostrado, parti.
 Eu mesmo, com minhas mãos, a morte encontrarei; compadecer-se-á o inimigo 645
 E os espólios procurará. É fácil a privação da sepultura.
 Já há muito odioso aos deuses e, inútil, os anos
 Retardo, desde que o pai dos deuses e rei dos homens
 Bafejou-me com o sopro do raio e tocou-me com fogo.”
 Persistia e, memorando tais coisas, permanecia imóvel. 650
 Nós, pelo contrário, debulhados em lágrimas, a esposa Creúsa,
 Ascânio e toda a casa, para que o pai não quisesse destruir
 Tudo consigo e agravasse o fado que nos acossava.
 Recusa e fica preso à primeira resolução e àqueles mesmos lugares.
 Novamente às armas me precipito e, infelicíssimo, escolho a morte. 655
 Pois que alternativa, que fortuna se oferecia então?
 “Acaso, pai, acreditaste que eu pudesse arredar pé
 Deixando-te, tamanha blasfêmia saiu da boca paterna?
 Se apraz aos deuses que nada reste de tão grandiosa cidade,
 Se isto está decidido em teu espírito e agrada-te que tu e os teus 660

Juntem-se a Tróia moribunda, a porta para essa morte está aberta,
 E já chegará, do copioso sangue de Príamo, Pirro,
 Que mata o filho ante os olhos do pai e o pai nas aras.
 É para isto, alma mãe, que, por entre dardos e chamas,
 Arrancas-me, para que o inimigo dentro de meus aposentos 665
 E para que Ascânio e meu pai e, junto, Creúsa,
 Veja, um no sangue do outro imolados?
 Armas, homens, trazei armas; a última luz chama pelos vencidos.
 Reconduzi-me aos dânaos; deixai que torne a ver os combates
 Restabelecidos. Jamais morremos hoje todos inultos.” 670
 Daí, cinjo-me novamente com o ferro e, ajustando,
 Introduzia a sinistra no escudo e me encaminhava para fora da casa.
 Mas, eis que, abraçando-me os pés, no limiar a esposa
 Detinha-se e o pequeno Ascânio estendia ao pai:
 “Se estás prestes a ir para a morte, leva-nos contigo para onde fores; 675
 Mas se, experiente, alguma esperança ainda depositas nas armas tomadas
 Cuida primeiro desta casa. A quem o pequeno Iulo,
 A quem o pai e eu, que outrora era nomeada tua esposa, sou confiada?”
 Gritando tais coisas enchia toda a casa com os gemidos,
 Quando um súbito prodígio, admirável de dizer, surge. 680
 Pois, entre os braços e os olhos dos pais aflitos,
 Eis que, do alto da cabeça de Iulo, uma branda língua de fogo
 Pareceu verter luz e, inofensiva ao tato, lamber
 As delicadas comas com a chama e nutrir-se em volta das têmporas.
 Nós, apavorados, tremíamos de medo, o cabelo em brasa 685
 Sacudíamos e extinguíamos com água os sacros fogos.
 Mas, ledos, o pai Anquises aos astros os olhos
 Levantou e, ao céu, as mãos estendeu, suplicando:
 “Júpiter onipotente, se te abrandam algumas preces,
 Olha-nos, somente isso, e, se pela piedade merecemos, 690

Dá-nos, então, auxílio, pai, e estes presságios confirma.”
Mal tinha falado estas coisas o velho, e, com um súbito fragor,
Trovejou à esquerda e, do céu, uma estrela cadente,
Pelas sombras arrastando uma cauda, correu luminosa.
Ela, deslizando sobre os pontos mais altos do telhado, 695
Vimos, brilhante, na floresta idéia ocultar-se,
Assinalando o caminho; então, ao longo do percurso, o sulco
Espalha luz e, num largo raio, os lugares fumegam enxofre.
Então agora, vencido, o pai ergue-se ao céu
E invoca os deuses e o santo astro adora. 700
“Já não há tempo para demora; sigo-vos e, aonde me conduzis, vou,
Ó deuses pátrios; guardai a casa, guardai o neto;
Este é vosso augúrio e, sob vosso nume, está Tróia.
Sim, eu cedo, e não recuso, filho, seguir-te como companheiro.”
Ele dissera e já, pelas muralhas, o fogo mais claro 705
Ouve-se e bem perto os incêndios rolam turbilhões ardentes.
“Pois vamos, caro pai, sobe às nossas costas;
Eu mesmo te levarei nos ombros e este peso não me agravará.
Para onde quer que as coisas caminhem, um único e comum perigo
E uma única salvação para ambos haverá. Que o pequenino Iulo 710
Seja-me companheiro e, de longe, siga-me os passos a esposa.
Vós, fâmulos, o que direi, gravai em vossos espíritos.
Apresenta-se, a quem sai da cidade, uma colina e um vetusto templo
Da abandonada Ceres e, perto, um antigo cipreste,
Conservado por muitos anos pelo culto de nossos pais: 715
De pontos diversos, a este único lugar chegaremos.
Tu, pai, toma nas mãos os sacros objetos e os pátrios Penates;
A mim, vindo de tão grande batalha e de uma recente carnificina,
Seria ímpio tocá-los, enquanto não me purificar
Em água corrente.” 720

Assim falando, os largos ombros e o curvado pescoço,
 Com um manto e com a pele de um fulvo leão, cubro
 E submeto-me ao fardo; à destra o pequeno Iulo
 Agarrou-se e acompanha o pai com passos desiguais;
 Atrás segue-me a esposa. Conduzimo-nos por lugares escuros, 725
 E a mim, a quem há pouco nenhum dos dardos arremessados
 Abalavam nem os aglomerados graios do exército inimigo,
 Agora, até a mais leve brisa atemoriza e qualquer ruído deixa-me
 Assustado e temendo, igualmente, pelo companheiro e pelo fardo.
 E já me aproximava dos portões e parecia ter percorrido 730
 Todo caminho, quando, de repente, um crebro som de pés
 Pareceu-me chegar aos ouvidos, e o pai, pelas sombras
 Divisando, exclama: “Filho, fuge, filho, aproximam-se.
 Ardentes broquéis e metais cintilantes vejo.”
 Então, a mim, trépido, não sei que nume pouco amigo 735
 Deixou com a mente confusa. Pois, durante o percurso, por atalhos
 Sigo e saio da direção conhecida dos caminhos.
 Ai! se a esposa Creúsa, pelo fado arrancada de mim, infeliz,
 Parou, se se perdeu pelo caminho ou se, cansada, sentou-se,
 É incerto; nunca mais foi restituída aos nossos olhos. 740
 Não voltei-me para ela, desaparecida, ou volvi o pensamento
 Antes de, à colina da antiga Ceres e ao templo sagrado,
 Chegarmos: lá, reunidos todos, somente ela
 Faltava, e aos companheiros, ao filho e ao marido escapou.
 Quem dentre os homens e os deuses, demente, não acusei 745
 Ou o que de mais cruel vi na cidade arruinada?
 Ascânio, o pai Anquises e os teucros Penates
 Confio aos companheiros e no vale profundo escondo;
 Eu mesmo à cidade volto e cinjo-me com as fulgentes armas,
 Firme em correr novamente todos os riscos e em tornar por toda 750

Tróia e em expor de novo a cabeça ao perigo.
Primeiro, às muralhas e aos escuros limiares da porta,
Por onde saíra, retorno e, voltando, as pegadas
Observadas sigo pela noite e com os olhos as procuro;
Em toda parte, o terror me toma e também os próprios silêncios atemorizam. 755
De lá à minha casa retorno, talvez para lá ela tivesse
Regressado; os dânaos a invadiram e ocupavam-na até o teto.
Sem demora, o fogo devorador, até o mais alto teto, pelo vento
Ateia-se; vence-o as chamas e as labaredas sobem aos ares com furor.
Prossigo e a sede de Príamo e a cidadela revejo; 760
E já, desertos os pórticos, no templo de Juno,
Fênix e o cruel Ulisses, escolhidos para guardas,
Vigiavam a presa. Lá, de todos os lados, o tesouro troiano,
Arrebatado aos incendiados áditos, as mesas dos deuses
E as taças maciças de ouro e a indumentária tomada, 765
Empilhou-se. As crianças e as pávidas mães, numa longa fila,
Permaneciam em volta.
Ousei até soltar gritos pela escuridão
E enchi os caminhos com clamores e, aflito, repetindo
Em vão, Creúsa uma vez e outra mais chamei. 770
A mim, que procurava e percorria sem fim as casas da cidade,
Um triste simulacro, a sombra da própria Creúsa
Apareceu ante os olhos, uma imagem maior que a conhecida.
Estupefato, os cabelos eriçaram-se e a voz ficou presa nas fauces.
Então, assim falou e tirou minhas aflições com estas palavras: 775
“Por que te entregas a uma dor tão insana,
Ó doce esposo? Sem a vontade dos deuses nada disto
Acontece; levar Creúsa daqui como companheira
Não é permitido, ele, o rei do celeste Olimpo, não consente.
Longos exílios te esperam e a vasta imensidão do mar debes sulcar, 780

E chegarás à terra Hespéria, onde o Tibre lídio,
Num suave curso, corre entre os férteis campos dos homens:
Lá, coisas felizes, um reino e uma régia esposa
Esperam-te. Repele as lágrimas da dileta Creúsa.
Eu, as soberbas sedes dos mirmídones ou dos dólopes 785
Não verei e nem irei servir às graias matronas,
Eu, descendente dos dárdanos e nora da diva Vênus;
Mas, a mim, a grande mãe dos deuses retém nestes litorais.
E agora, adeus, e guarda o amor ao nosso filho.”
Mal proferiu estas palavras e, a mim, chorando e desejando dizer 790
Muitas coisas mais, abandonou e sumiu-se nas tênues auras .
Três vezes, ali, tentei lançar em volta do colo os braços
Três vezes, inutilmente retida, fugiu-me das mãos a imagem,
Igual aos ventos leves e muito semelhante ao sono alado.
Assim, finda a noite, finalmente os companheiros revejo. 795
E aqui, surpreso, encontro um incalculável número de novos
Companheiros que afluíram, mães e homens,
Jovens reunidos para o exílio, um vulgo miserando.
De todos os lados vieram, com o espírito e as forças preparados
Para quaisquer terras a que eu desejasse levá-los pelo mar. 800
E já Lúcifer surgia nos cumes do altíssimo Ida
E conduzia o dia, e os dánaos já tinham cercado
Os limiares das portas, nenhuma esperança de resistência nos restava.
Cedi e, carregando meu pai, a montanha demandei.

Apêndice III
Comentário das demais elegias do livro I

Apresentação

Neste apêndice serão apresentados breves comentários acerca das demais elegias que compõem o livro I dos *Tristes*. Esses comentários serão de cunho sobretudo temático, uma vez que se espera apenas relatar o conteúdo de tais textos. Este capítulo encontra-se dividido em dois subitens: o primeiro discutirá a elegia I, que funciona como o prólogo do livro, e a 11, que, por sua vez, caracteriza-se por ser o epílogo; o segundo apresentará as demais, separadas conforme sua numeração.

1. *Propemptikon e epilogon*

Na elegia I, Ovídio dirige-se ao próprio livro, desejando que este parta para Roma e leve consigo informações de seu infortúnio, bem como suas súplicas. Como ele narra somente desgraças e tristezas, não deve apresentar ornatos nem ser polido pela pedra-pomes, pois seu aspecto tem que condizer com a presente desventura sofrida pelo exilado. Ademais, deve chegar em Roma com muita cautela, haja vista que foram os escritos do poeta que o arrebataram ao exílio. Deve, contudo, procurar por aqueles que se compadeçam com sua leitura, para que possa apresentar as súplicas de seu autor, pois somente assim conseguirá uma provável ajuda para ele. Caso alguém se queixe da falta de engenho na composição dos versos, deve expor o contexto em que foram escritos. Ovídio também pede ao livro que, caso vá até sua casa, veja os volumes antigos, mas que se mantenha longe da *Ars Amatoria*, causa principal de sua desgraça. Por fim, apressa o livro, pois é longo o caminho que percorrerá até chegar em Roma.

Essa elegia caracteriza-se por ser o prólogo do livro I e, como todo primeiro poema de qualquer livro para os antigos, possui valor programático, pois apresenta um anúncio do que seguirá. Além disso, essa elegia é caracterizada por ser um *propemptikon*, uma vez que o locutor, Ovídio, faz recomendações, dá conselhos a um interlocutor, no caso, o próprio livro, que está de partida. Ao descrever o aspecto do livro objeto, Ovídio parece fazer referência às características estéticas (tanto

a forma quanto o conteúdo) da poesia que contém a obra dos *Tristes*. Essa suposição se reforça através do valor programático da primeira elegia, pois o objeto livro estaria prenunciando o caráter dos escritos que seguirão, funcionando, assim, como um tipo de libelo estético. Essa descrição do objeto livro, contudo, deixa no leitor uma expectativa que não se confirma pela leitura das demais elegias, a de que essas pecam pela falta de engenho. Como se viu nas análises apresentadas no capítulo II, Ovídio, ao contrário do que anunciou, compõe uma obra muito bem acabada poeticamente.

Além das características citadas, também é possível observar referências, ainda que puramente temáticas, à épica. Nos versos 47 e 48, Ovídio apela a Homero para fechar de forma contundente suas explicações relativas à possível inferioridade dessa obra. Nasão diz que os versos nascem de um espírito sereno e de uma situação de ócio, não entre tormentas e o medo da morte e, por isso, até mesmo Homero, se tivesse caído em desgraça, não escreveria com tanto engenho. Dessa forma, pode-se sugerir que o poeta elegíaco confronta seu engenho ao de Homero. Além dessa referência, Ovídio, nos versos 83 a 86, compara o receio de sua nau de retornar aos lugares em que foi apossada pela tempestade ao da frota argólica em passar pelos mares da Eubéia. Também estabelece, nos versos 99 e 100, uma comparação entre Aquiles e Augusto: o imperador é a única pessoa que pode livrá-lo do exílio, já que foi ele que o decretara, assim como Aquiles é a única pessoa que pode curar a ferida de Télefo, pois foi ele mesmo quem a fez. Assim, vê-se que Ovídio estabelece uma ligação entre Augusto e Aquiles e, conseqüentemente, entre si e Télefo.

A elegia 11, por sua vez, caracteriza-se por ser o epílogo do livro I. Como comenta Della Corte (1973, 236) e G. Ferrara (1944, 64), Ovídio a escreve para pedir desculpas ao leitor se seus versos forem indignos do engenho do autor. Ela começa narrando que tal livro foi escrito ao longo de uma agitada viagem, entre o gélido inverno de dezembro e as tormentas marítimas. O poeta prossegue dizendo que, ainda agora, enquanto escreve a última elegia, vê-se impelido pelos ventos e pelas ondas. Diz, também, temer chegar à terra a que foi destinado, pois nela vivem povos bárbaros, acostumados a guerras. Então, através da descrição dos reveses que padece, Ovídio tenta justificar as possíveis imperfeições de sua poesia. Ovídio fecha o livro I dos *Tristes* retomando os infortúnios marítimos de sua viagem, bem como sua tristeza de ver-se confinado em uma terra longínqua e inóspita.

2. Demais elegias

I,5

A quinta elegia é a primeira do livro I a apresentar características de uma correspondência. É dirigida a um amigo íntimo, cujo nome não é expresso. Estudiosos levantam várias hipóteses: Lechi (1993, 98) e André (1987, 18) sugerem que pode ter sido dirigida ao poeta Caro, a quem também é endereçada a *ex Pont.* IV, 13, ou ao poeta Celso, de quem Ovídio chora a morte na *ex Pont.* I,9. Além dessas possibilidades, G. Ferrara (1944, 34) apresenta a sugestão de Lorentz (*De amic. in Ov. trist. pers.* pag. 17 sg.), o qual adota a opinião de Loers, expressa na sua edição dos *Tristia*, sustentada também por Koch (*Prosop. Ovid. Elem.* p.27), que diz ser essa dirigida a Sesto Pompeu; contudo, G. Ferrara propõe que ela é dirigida a Celso.

Mesmo desconhecida a identidade do amigo, percebe-se pela leitura que Ovídio nutria por ele uma grande amizade, tendo em vista toda a lealdade que lhe é atribuída. Nos versos 1 a 34, o protagonista dos *Tristes* louva o amigo através da descrição de sua *fides* e *pietas*: este foi um dos poucos a ficar ao lado do desterrado quando caiu em desgraça. Sua lealdade é tanta que Ovídio recorre a exemplos miticamente consagrados em Homero e em Virgílio para exprimi-la. O poeta diz que, graças às suas desventuras, pôde perceber quão forte é a *fides* de seu amigo. Assim como Teseu demonstrou sua amizade a Piríto, quando o acompanhou até os Infernos, como Foceu se mostrou exemplo de verdadeira amizade, ajudando Orestes com sua vingança, e, finalmente, como Niso provou sua lealdade para com Euríalo, morrendo para vingá-lo, assim o amigo de Ovídio se mostrou fiel, ao não abandoná-lo em suas desgraças.

Depois de tecer louvores e elogios ao amigo, descrevendo toda sua *fides* e *pietas*, Ovídio inicia uma *suasoria* (vv.35-84). O poeta intercede para que o amigo busque auxílio e para que não tema sofrer represálias, pois a César agrada a lealdade até mesmo entre os inimigos. Para tornar a súplica mais contundente apela para a gravidade de sua situação. Mostra quão desafortunado é, comparando-se a Ulisses: enquanto o herói homérico erra por um breve e familiar trajeto, pois é curto o caminho de Tróia a Ítaca, acompanhado de amigos fiéis e auxiliado pelos deuses, ele padece sozinho, sem ajuda divina nenhuma, o longo itinerário até Tomos. Ulisses é um guerreiro, acostumado com situações difíceis e perigosas, ao passo que ele é um poeta, por isso, fraco e

acostumado com situações amenas. Ademais, o herói homérico irá aportar em Ítaca, sua pátria, enquanto ele em um país bárbaro que se encontra muito longe da sua terra natal. Por causa desses motivos, diz que sua "estória" é tão ou mais digna de ser narrada pelos poetas que a do Odisseu, pois suas desventuras são muito mais difíceis de suportar. Ovídio, então, encerra esta elegia com um contundente pedido de auxílio ao amigo.

I,6

A elegia 6 é a primeira que Ovídio oferece exclusivamente a sua esposa Fábia. Nessa elegia, Ovídio não se cansa de lhe tecer elogios e de expressar o imenso carinho que nutre por ela. Já nos dois primeiros versos diz ser sua esposa muito mais querida e amada que Lide, mulher do poeta grego Antímaco, e Bátis, esposa do poeta grego Filetas. Segue, agradecendo-a por ficar em Roma tomando conta de seus bens e intercedendo junto a Augusto para que sua pena seja apaziguada. Ovídio, ainda, a compara a Andrômaca, Laodamia e Penélope. Afirma ser Fábia muito mais pia que todas essas mulheres, tanto que, se Homero a tivesse conhecido, sua fama seria superior a de Penélope. Termina, dizendo que, através desses versos, sua *pietas* e virtude serão imortalizadas.

G. Ferrara (1944, 40), citando Boissier, (*L'oppos. sous les Césars*, pp. 152 e ss.), põe em dúvida a sinceridade do afeto de Ovídio nesta elegia. Acha difícil serem desinteressados os elogios que tece à Fábia, uma vez que ela possui amizades muito importantes em Roma. Era parente de P. Fábio Máximo, amigo íntimo de Augusto, bem como seu parente, pois a esposa de Fábio, Márcia, era prima do imperador. Ademais, Fábia era amiga íntima de Lívvia, tanto que Ovídio, nos versos 25 a 28, a compara à mulher do imperador, de quem aprendeu todos os seus bons hábitos. Assim, também nesta elegia, ainda que de forma sutil, percebe-se que Ovídio suplica por ajuda, pois, ao engrandecer Fábia, a motiva a continuar auxiliando-o. Além disso, com tais elogios, Nasão sugere a sua esposa que se mantenha sempre fiel e a seu lado.

I,7

Nesta elegia, Ovídio escreve a um amigo, conhecido por portar no dedo seu retrato. Esse destinatário é o mais enigmático, uma vez que muitas pessoas em Roma na época poderiam portar tal anel. Nasão agradece sua fidelidade, mas tenta convencê-lo de que mais importante que ter o seu retrato é manter viva a sua obra. Convida-o, então, à leitura de seus versos, mais especificamente, das *Metamorfoses*. Desculpa-se pelos defeitos que venha a ter, pois a esse livro, como comenta nos versos 13 a 40, faltou a última lima, interrompida pelo exílio. Termina, pedindo também ao amigo que acrescente seis versos na frente do primeiro livro, os quais expressam um pedido de aceitabilidade do livro, bem como apresentam suas desculpas por algum retoque que tenha faltado (vv.35-40).

I,8

A elegia 8 é dirigida a um amigo que traiu a confiança de Ovídio, pois que abandonou o poeta no momento de seus infortúnios. Também nessa elegia é difícil precisar a identidade do destinatário. G. Ferrara (1944, 48) comenta que Merkel (*Trist.* I. 8.33) e Graeber (*Unters. ü. Ov. Brief.* p. 9) dizem ser essa dirigida a Macro, companheiro de Ovídio na viagem para a Sicília e Ásia (*ex P.* II. 10. 21 e seg.), como também cogita a possibilidade de ser o poeta Pompeu Macro, a quem é endereçada a elegia 18, do livro II dos *Amores*.

Ovídio inicia essa elegia descrevendo fatos impossíveis de acontecer, uma vez que são contrários às leis naturais, para expressar seu espanto frente à traição do amigo: as águas dos rios retornarem do mar à nascente, o sol mudar de curso, a terra guardar as estrelas e o céu ser sulcado pelo arado, bem como as ondas lançarem chamas e o fogo água (vv.1-8). Para o poeta elegíaco, a deslealdade do amigo é tão inverossímil quanto os fatos citados, no entanto, se ela aconteceu, nada há em que não se deva acreditar. Ovídio segue a narração apresentando os favores que fez ao amigo, os lugares que visitaram juntos, enfim, descreve todo o bom convívio que tiveram, para mostrar quão absurda é sua deslealdade. Todavia, no final de sua elegia (vv. 47-50), apresenta-se disposto a esquecer sua falta, desde que ele o ajude a livrar-se de sua desgraça.

De acordo com G. Ferrara (1944, 48) e Della Corte (1973, 232) a elegia 8 imita o poema XXX de Catulo, do qual utiliza até as mesmas palavras. Ovídio, assim como Catulo, fala sobre a deslealdade de seu amigo, encerrando com a esperança de que a antiga amizade que os unia seja resgatada pelo traidor.

I,9

Esta elegia também apresenta características epistolares, bem como suasórias. É dirigida a um amigo muito dileto do poeta, cuja identidade também é impossível assegurar. De acordo com G. Ferrara (1944, 52), autores como Lorentz (*De am. Ov.*, p. 47 sg) e Henning (*De Ov. poet. sod.*, p. 26) dizem ter sido dirigida a Caro, poeta que cantou os feitos de Hércules. Ovídio a inicia desejando ao amigo que não padeça dos mesmos sofrimentos. Relata quão difícil é manter as amizades nas desventuras, pois, enquanto a Fortuna está por perto, todos vêm-se rodeados de amigos, contudo, quando a desgraça acomete, encontram-se sozinhos (vv.5-22). Prossegue caracterizando o valor da lealdade para César, virtude louvável até mesmo entre os inimigos. Faz referência a amizades consagradas pela mitologia grega e romana para exemplificar o valor da lealdade para o imperador, principalmente em situação de adversidade. Cita a amizade que Toante nutria por Orestes, aprovada pelo rei Pílades, a que Pátroclo sentia por Aquiles, louvada até mesmo por Heitor, a de Teseu e Pirítoo, a qual afligira o deus do Tártaro e, finalmente, a de Niso e Euríolo, que comoveu até mesmo Turno. Ovídio, ao argumentar que a *fides* deve ser mantida mesmo em situação adversa, visto ser ela um dos valores mais caros aos homens justos, tenta fazer com que o amigo não se intimide em continuar a ajudá-lo.

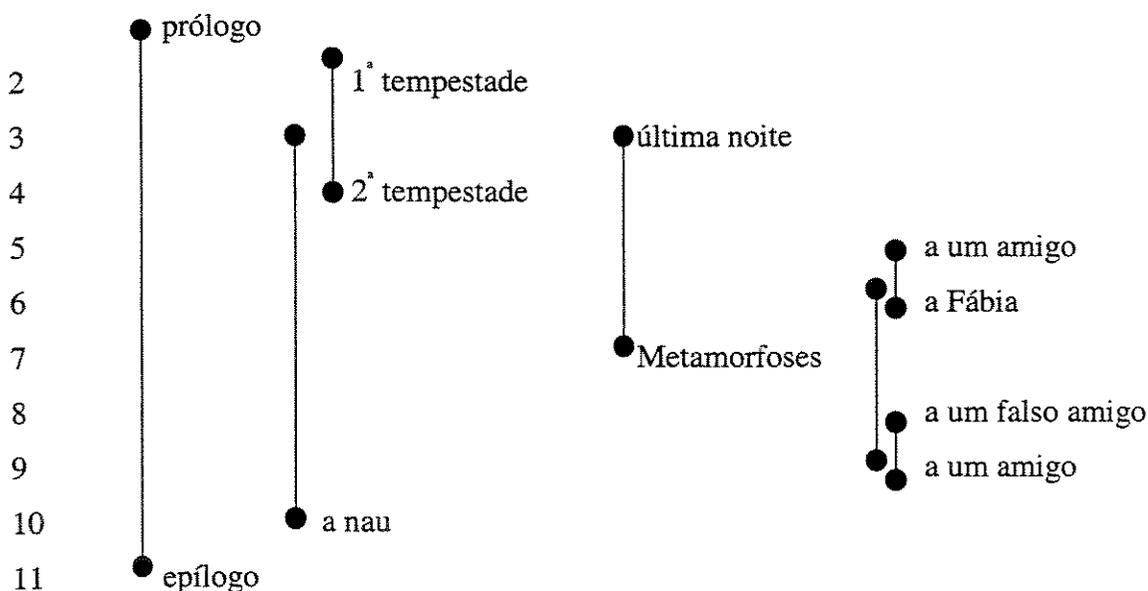
I,10

A elegia 10 inicia com a descrição da nau do poeta. Essa, pelo que diz Ovídio, era pequena e veloz e trazia pintada na popa o elmo, simbolizando, assim, Minerva, sua deusa protetora. Depois da descrição da nau, o poeta expõe o trajeto percorrido até o local do desterro. O itinerário apresentado nesta elegia é o da segunda nau, pois ele começa em Cêncreas de Corinto. Conforme informações

pinceladas no livro I, Ovídio saiu do porto de Brindes e foi até Corinto, de lá partiu a pé para Cêncreas, onde embarcou em uma segunda nau. Essa o levou a Tróia, de lá para a Samotrácia e, finalmente, Tempira, de onde o poeta seguiu a pé até Tínia. Enquanto seguia a pé, a nau voltou a Tróia de onde foi para o estreito do Helesponto, dali seguiu pelo mar Propôntis até as ilhas Ciâneas, de onde rumou até Tínia para pegar Ovídio e levá-lo a Tomos. Durante o último trecho do percurso, Ovídio passou por várias cidades antes de chegar ao local do desterro¹.

De acordo com G. Ferrara (1944, 58) e Della Corte (1973, 234), essa elegia se parece com o poema IV de Catulo, no qual o poeta elogia sua nau e o longo caminho por ela percorrido. Também lembra o canto III da *Eneida*, pois nesse livro é apresentado o itinerário de Enéias depois de ter partido de Tróia até ser lançado em Cartago. Essa semelhança, que pode muito bem ser uma mera coincidência, somente foi aventada, porque já foram encontradas outras alusões à *Eneida* nas elegias I, 2, 3 e 4, bem como algumas referências temáticas observadas nas elegias 5, 6 e 9.

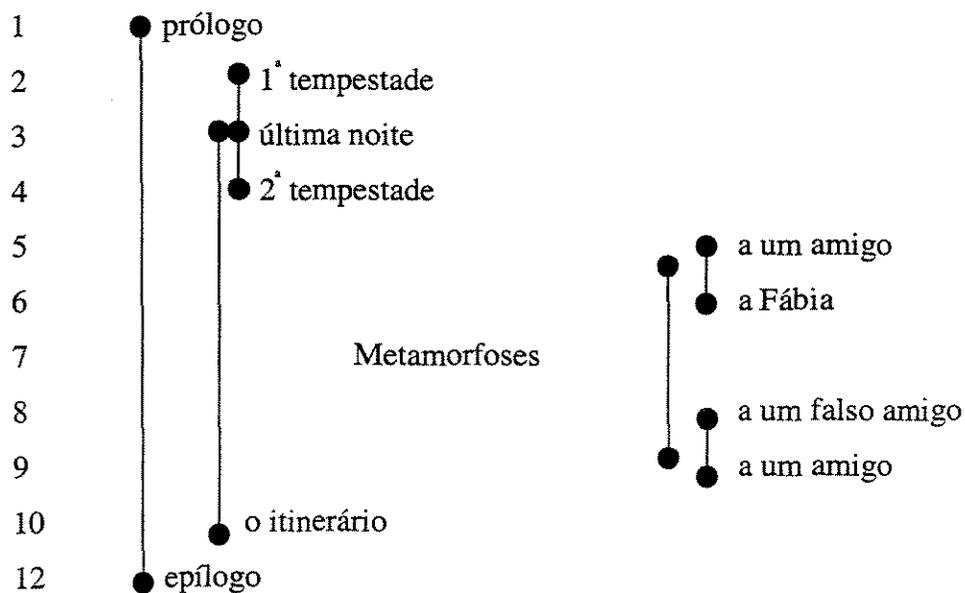
Depois de apresentar as elegias que compõem o livro I, em análises mais detalhadas em alguns casos, em breve comentário e análise temática nos outros, utilizar-se-á o quadro proposto por Della Corte (1973, 201), para esquematizar a estruturação de tal livro²:



¹ Todo o trajeto descrito aqui está sistematizado no mapa que consta do Apêndice I, como já havia sido dito no Prefácio. No mapa aparece em detalhes as cidades por que passou a segunda nau após ter deixado Ovídio em Tempira.

² Fiz duas modificações em tal esquema: no lugar de 'a Celso' da elegia 5, escrevi 'a um amigo' e, ao invés de 'a Macro (?)' na elegia 8, coloquei 'a um falso amigo'.

As elegias 1 e 11 fazem parte de um mesmo bloco, porque possuem funções específicas - iniciar e finalizar o livro. As elegias 2, 4 e 10, por descrevem a viagem para o exílio, forma outro subgrupo, assim como as elegias 5, 6, 8 e 9, todas endereçadas a pessoas familiares ao poeta. As elegias 3 e 7 encontram-se no mesmo grupo, por apresentarem características muito particulares. Se se modificar esse esquema, levando em conta as análises realizadas no capítulo II deste trabalho, tem-se:



A elegia 3 passa, então, a fazer parte do segundo bloco, que não se caracteriza mais por apresentar a nau e as tempestades que enfrentou ao longo da viagem, mas sim por apresentar as peripécias do "herói" elegíaco.