



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

NATÁLIA VASCONCELOS RODRIGUES

DIDO E A VIAGEM NÁUTICA NA *ENEIDA* E NA ESPÍSTOLA 7 DAS *HEROIDES*

FORTALEZA

2015

NATÁLIA VASCONCELOS RODRIGUES

DIDO E A VIAGEM NÁUTICA NA *ENEIDA* E NA ESPÍSTOLA 7 DAS *HEROIDES*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito final à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Francisco Edi de Oliveira Sousa

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- R696d Rodrigues, Natália Vasconcelos.
Dido e a viagem náutica na *Eneida* e na epístola 7 das *Heróides* / Natália Vasconcelos Rodrigues. – 2015.
91 f. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2015.
Área de Concentração: Literatura Comparada.
Orientação: Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa.
1. Gêneros literários. 2. Literatura épica. 3. Poesia épica latina. I. Título.

NATÁLIA VASCONCELOS RODRIGUES

DIDO E A VIAGEM NÁUTICA NA *ENEIDA* E NA ESPÍSTOLA 7 DAS *HEROIDES*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito final à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Francisco Edi de Oliveira Sousa

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa (Orientador)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Matheus Trevizam
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Profª. Dra. Ana Maria César Pompeu
Universidade Federal do Ceará – UFC

A Deus, minha bússola,
à minha família, meu porto seguro,
a meu esposo, meu companheiro de viagem.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da sabedoria.

Aos meus pais, por sempre apoiarem meus estudos e por valorizarem cada pequena ou grande conquista.

Ao meu querido esposo, David, pela paciência, pelo companheirismo e pelo amor concreto nesse período exigente de estudos.

Aos meus irmãos, por sempre estarem por perto, pela amizade e pelo apoio.

Aos familiares e amigos, por acreditarem no meu sucesso.

Aos colegas do mestrado, por dividirem comigo um período tão especial de aprendizado, amadurecimento, apuros e realizações.

Ao professor Francisco Edi de Oliveira Sousa, pela impecável orientação, pela tranquilidade e confiança transmitidas, pela dedicação e paciência no desenvolvimento desse estudo e pelo exemplo de profissional responsável e apaixonado pelo que faz.

Aos professores Orlando Luiz de Araújo e Roberto Arruda de Oliveira, pelas críticas e sugestões durante a qualificação.

À professora Pauliane Targino da Silva Bruno, por ter despertado o meu interesse pelos Estudos Clássicos, incentivando-me desde a graduação ao estudo do Latim.

Aos professores participantes da banca examinadora, Matheus Trevizam e Ana Maria César Pompeu, pela contribuição para o enriquecimento desse estudo.

À FUNCAP, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

À Universidade Federal do Ceará (UFC) e ao Programa de Pós – graduação em Letras da UFC, por tornarem possível minha formação.

“Nada mais digno de compaixão do que o infeliz que derrama lágrimas pela morte de Dido, originada no amor de Eneias, sem se compadecer de si mesmo nem chorar a própria morte por falta de amor para convosco, ó meu Deus, Luz de minha alma, pão da boca interior de meu espírito, poder fecundante de minha inteligência e seio de meu pensamento!”

S. Agostinho – *Confissões* (XIII, 38)

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo a análise da personagem Dido e do tema da viagem náutica a partir de duas obras da poesia latina: a *Eneida* de Virgílio e as *Heroides* de Ovídio. O mito da rainha de Cartago e seu fim trágico como consequência de uma paixão desmedida por Eneias é um ponto convergente das duas obras. A personagem Dido, após a morte de seu marido, Siqueu, mantém-se fiel a ele, não se entregando a nenhum outro homem. Essa condição de viúva casta muda com a chegada de Eneias a Cartago. O romance de Eneias e Dido, na *Eneida*, acontece no canto 4 e chega às extremas consequências: a morte de Dido. Dialogando com essa versão épica de Virgílio, a história de Dido reaparece no seio da elegia: o desespero da rainha “abandonada” por Eneias ganha uma nova versão na carta 7 da obra *Heroides* de Ovídio. O poeta elegíaco se utiliza dos monólogos da fenícia, retirados do canto 4 da *Eneida* (v. 305-330; v. 365-387; v. 534-552 e v. 590-629) para compor a missiva de lamentos. Tanto na *Eneida* como nas *Heroides* percebemos que a viagem náutica incide diretamente no episódio de Dido: a chegada de Eneias a Cartago provoca o encontro amoroso, e a partida do herói que segue sua missão resulta na separação dos amantes. A personagem e a viagem náutica são abordadas de formas diferentes nos dois autores, os assuntos são adequados ao gênero e ao estilo de cada poema (*gravis* para a épica; *humilis* para a elegia amorosa). Investigaremos a apropriação feita por Virgílio e Ovídio do tema da viagem náutica: o primeiro em favor da épica, sendo essa uma temática essencial do gênero elevado; e o segundo em favor da elegia, utilizando a viagem em alto mar também como uma metáfora elegíaca. Examinaremos esse *corpus* com base na teoria dos gêneros e na análise da elocução dos dois textos, levando em consideração o processo alusivo como elemento de construção do texto ovidiano.

Palavras-chave: épica, elegia, gênero poético, Dido, viagem náutica.

ABSTRACT

This study aims to analyze the character of Dido and the nautical trip from two works of Latin poetry: Virgil's *Aeneid* and Ovid's *Heroides*. The myth of the queen of Carthage and her tragic end as a result of an inordinate passion for Aeneas is a converging point of the two works. The character Dido, after the death of her husband Siqueu, remains faithful to him, not giving herself to any other man. This condition as a caste widow changes with the arrival of Aeneas in Carthage. The romance of Dido and Aeneas in the *Aeneid* happens in the 4th chapter and goes to its extreme consequences: the death of Dido. Dialoguing with this epic version of Virgil, the story of Dido reappears within the elegy: the desperation of the "abandoned" Queen by Aeneas gets a new version in letter 7 of Ovid's work *Heroides*. The elegiac poet uses Phoenician monologues, taken out of the 4th chapter of the *Aeneid* (v. 305-330, v. 365-387; v. 534-552 and v. 590-629) to compose the letter of laments. Both in the *Aeneid* as in the *Heroides* we realize that the boating trip focuses directly on the episode of Dido: the arrival of Aeneas in Carthage causes the tryst and the leaving of the hero following his mission results in the separation of the lovers. The character and the nautical trip are addressed in different ways in the two authors, the subjects are appropriated to the genre and style of each poem (*gravis* for the epic; *humilis* for the loving elegy). We will investigate the appropriation made by Virgil and Ovid about the subject of the nautical trip: the first in favor of the epic, being an essential theme of the high genus; and the second in favor of the elegy, using the trip on the high seas equally as an elegiac metaphor. We will examine this *corpus* on the basis of the genre theory and the utterance analysis of the two texts, taking into account the allusive process as construction element of the Ovidian text.

Keywords: epic, elegy, poetic genre, Dido, nautical trip.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 DIDO ENTRE A ÉPICA E A ELEGIA	15
2.1. Caracterização da elegia amorosa latina	15
2.1.1. O dístico elegíaco – uma estrutura que transita com os próprios pés.....	15
2.1.2. As figuras femininas na elegia amorosa latina	17
2.1.3. O <i>Amor</i> – uma milícia, um serviço.....	20
2.1.4. Considerações.....	23
2.2. Os contornos elegíacos em uma personagem épica	24
2.2.1. Heroínas que influenciaram o canto 4 da <i>Eneida</i>	24
2.2.2. O trágico no canto 4 da <i>Eneida</i>	29
2.2.3. Os sintomas de amor e os aspectos elegíacos no canto 4 da <i>Eneida</i>	32
2.3. Dido e a Epístola 7 – <i>Dido Aeneae</i>	41
2.3.1. Considerações.....	48
3 A VIAGEM NÁUTICA NA ÉPICA E NA ELEGIA	50
3.1. A viagem náutica na épica	50
3.1.1. <i>Retornos</i>	52
3.1.2. <i>Odisseia</i>	54
3.1.3. <i>Argonáuticas</i>	57
3.1.4. Poema 64 de Catulo.....	61
3.1.5. <i>Eneida</i>	64
3.1.6. Considerações.....	68
3.2. A viagem náutica na elegia latina	68
3.2.1. O <i>Amor</i> – uma viagem náutica.....	68
3.2.2. A viagem náutica e as <i>Heroides</i>	72
3.3. A viagem náutica e a Epístola 7 – <i>Dido Aeneae</i>	75
3.3.1. Considerações.....	81
4 CONCLUSÃO	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	88

1 INTRODUÇÃO

“*Quis tibi tum, Dido, cernenti talia sensus,
 quosue dabat gemitus, cum litora feruere late
 prospiceres arce ex summa totumque uideres
 misceri ante oculos tantis clamoribus aequor!
 Improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis!*”¹
 (Eneida, 4.408-412)

O presente estudo trata da personagem Dido e do tema da viagem náutica em duas obras da Literatura clássica latina: na *Eneida* de Virgílio e nas *Heroides* de Ovídio. O mito da rainha de Cartago e o seu suposto envolvimento amoroso com o troiano Eneias serviram de inspiração para a poesia latina, sendo matéria do canto 4 da épica virgiliana e da epístola 7 das cartas de heroínas compostas por Ovídio. Partimos desse ponto convergente da obra dos dois poetas latinos para iniciar o nosso estudo, a fim de comparar os tratamentos dados à mesma figura mitológica em obras que se distinguem em estilo e gênero (*grauis* para a épica, *humilis* para a elegia amorosa). A história de amor de Dido e Eneias acontece a partir da chegada de Eneias a Cartago e é interrompida pela partida do herói, desse modo a viagem náutica aparece como um segundo tema do estudo, destacando-se em ambos os poemas.

Como dois poemas tão distintos exploraram a mesma narrativa? Considerando essa primeira questão, percebemos que tanto Virgílio como Ovídio, nos poemas em análise, apropriam-se de elementos de outros gêneros para compor o episódio de Dido, assim a mescla genérica é um artifício fundamental para o trabalho dos dois poetas latinos.

O debate genérico no episódio de Dido, em Virgílio e Ovídio, já foi bastante explorado. Muitos estudiosos reconheceram o diálogo entre épica, elegia e tragédia presente na história de amor da rainha de Cartago e do herói troiano. É indiscutível o valor da tragédia para o episódio, de modo que citaremos em nosso estudo a influência desse gênero para a composição de Dido em Virgílio, que conseqüentemente toca também a obra de Ovídio. No entanto, o nosso recorte restringir-se-á ao diálogo entre épica e elegia, tendo em vista os pontos de nossa discussão: Dido e a viagem náutica.

O sofrimento amoroso de Dido (mais pertinente à elegia) é evidente no canto 4 da

¹ Que sentimentos eram então os teus, ó Dido, diante de tal espetáculo? Que gemidos soltavas quando, do alto do teu palácio, descobrias ao longe a praia em efervescência e vias, sob teus olhos, a líquida planície retumbar com todos aqueles clamores? Maldito Amor, a que não obriga os corações mortais! (Todas as traduções da *Eneida* são de Tassilo Orpheu Spalding, 1992.).

Eneida, assim como a viagem náutica de Eneias (mais pertinente à épica) faz parte do cenário da epístola 7 das *Heroides*. Analisar esse trânsito genérico a partir dos dois temas (Dido e a viagem náutica) é o objetivo específico da nossa investigação.

Dido é uma personagem de destaque na *Eneida*. No canto 1, Vênus nos apresenta a história da fenícia, que, fugida de sua cidade e do irmão, reina em Cartago (1.340-364). Eneias conhece Dido em pleno trabalho de construção de uma cidade, a história de um exílio forçado e a necessidade de erguer uma nova cidade são fatos que tornam Dido e Eneias semelhantes em seus percursos.

No canto 4, Dido ganha mais evidência, o romance da rainha de Cartago e do herói dardânio ocupa o centro da narrativa. Alguns aspectos chamam nossa atenção nos versos que findam com o suicídio da fenícia abandonada por Eneias: os contornos elegíacos da rainha apaixonada; a decisão de Eneias em seguir sua missão épica, deixando Dido para trás; a viagem épica que resulta em um sofrimento tipicamente elegíaco. Nos versos escolhidos para a epígrafe desta introdução, Virgílio descreve o sofrimento de Dido ao ver os preparativos da partida de Eneias em uma mescla de vocábulos que destacam tanto os sentimentos da rainha apaixonada como os aspectos da viagem náutica. No último verso da epígrafe, quase uma máxima, o poeta relembra a força do *Amor*: *Improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis!*. Esses aspectos que denotam a riqueza do poema épico, em uma mescla de assuntos e gêneros, são retomados por Ovídio na carta 7 das suas *Heroides*. O poeta elegíaco se utiliza dos monólogos da fenícia no canto 4 da *Eneida* (v. 305-330; v. 365-387; v. 534-552 e v. 590-629) para compor uma das suas missivas de lamentos.

Ainda que a *Eneida* e as *Heroides* se enquadrem em categorias genéricas diferentes, o mito proporciona elementos que atendem às exigências das convenções épicas assim como das elegíacas: o contexto do encontro e desencontro de Dido e Eneias pode ser explorado em um poema de caráter elevado e em um poema amoroso.

Na *Eneida*, o aportamento em Cartago, um desvio da rota dos troianos, insere no trajeto épico do herói o episódio elegíaco em que Dido e Eneias consumam o amor; mas se separam, gerando o sofrimento amoroso. Eneias se ausenta da sua missão de fundar uma nova Troia, desígnio divino, e vive uma união ilegítima com a viúva de Siqueu; Dido, ao unir-se a Eneias, parece ter regressado a sua condição anterior de esposa, esquecendo o seu estatuto de rainha. Observamos que ambos deixam de lado as prioridades cívicas em função do *Amor*. A intervenção do deus *Amor* e da deusa *Vênus* para que Dido se prenda num grande amor por Eneias é clara na *Eneida* (1.664-722). O desfecho do canto 4 é interessante para o nosso

estudo, pois Eneias reassume seu papel épico quando Mercúrio, por ordem de Júpiter, o relembra da missão de fundar uma nova Troia (4.265-276), todavia Dido não aceita o desígnio do herói e se queixa como uma *puella* elegíaca que sofre a separação do amante. Para Dido o episódio continua elegíaco, desenrolando-se em um fim trágico; para Eneias a épica continua.

Ovídio explora esse quadro elegíaco da *Eneida* transportando as queixas de Dido da épica para a carta 7 das *Heroides*. A missiva elegíaca não pode excluir o cenário épico que envolve a separação dos amantes, para tanto, o poeta inventivo apropria-se de cada elemento épico em favor da elegia. Mais uma vez encontramos na poesia latina o “embate” entre épica e elegia – assim como Propércio, Tibulo e o próprio Ovídio em seus poemas, para negar a glória da bela morte, levantam a bandeira de que mais vale morrer de amor do que no campo de batalha, num exercício de apropriação dos assuntos épicos em afirmação da elegia. Também nas *Heroides* ecoam essas características que constituem a elegia amorosa.

As *Heroides* constituem uma obra que em sua completude já merece destaque no que tange ao diálogo genérico. Ovídio recupera personagens, na maior parte femininas, da épica, da tragédia, para compor missivas de lamento, nas quais dá voz especialmente a heroínas que sofreram por amor. Apenas três das missivas são acompanhadas de respostas, essas são escritas pelos heróis e respondidas pelas heroínas. Os sentimentos e as decepções das personagens das *Heroides* são apresentados à maneira elegíaca, com toda a carga de erotismo e sofrimento peculiar ao gênero. Podemos observar que Ovídio coloca nos lamentos de figuras elevadas uma linguagem não muito distante do que é comum no discurso e no comportamento de uma mulher que sofre por amor.

A mescla genérica nas *Heroides* não reside apenas no fato de o dístico elegíaco dar forma a epístolas, vai além: a escolha dos interlocutores das missivas é que eleva a poesia amorosa de Ovídio. Na carta 7, o canto 4 de Virgílio é a referência para o leitor, não encontramos uma outra Dido, mas aquela cantada no poema de Virgílio, a alusão é imediata, deparamo-nos com o modelo épico ao ler Ovídio. No entanto, por meio da epístola, Ovídio dissimula a voz do poeta, pois é Dido quem narra o próprio sofrimento.

Na epístola 7, a rainha lamenta a partida de Eneias e tenta convencer o herói a permanecer em Cartago, alegando os riscos da viagem náutica. A argumentação para persuadir o herói, que caracteriza o discurso das personagens das *Heroides*, na missiva de Dido a Eneias, chama a nossa atenção, pois se apropria de uma temática épica.

Ainda que o recorte da nossa investigação tenha sido bastante explorado por estudiosos, uma vez que se trata da mesma personagem na obra de dois célebres poetas

clássicos, a relevância do nosso estudo está nas questões que tentaremos responder com a investigação. Quais contornos elegíacos podemos localizar no episódio de Dido na *Eneida*? Quais elementos épicos podemos localizar na carta de Dido nas *Heroides* de Ovídio? Para tentar responder essas questões, traçamos um caminho de estudo que se organiza em três capítulos: dois analíticos acerca dos tópicos de nossa investigação (o primeiro referente à Dido e o segundo à viagem náutica) e um terceiro com nossas considerações finais sobre a pesquisa.

No primeiro capítulo, trataremos da personagem Dido entre a épica e a elegia. Considerando os aspectos elegíacos que permeiam o episódio de Dido e Eneias, iniciaremos com um estudo do gênero elegíaco para melhor delinear o perfil da personagem no nosso recorte. Investigaremos quais são as convenções da elegia, como se caracteriza a figura feminina nesse tipo de poema e como, em um exercício de recusa (*recusatio*) da poesia heroica, os poetas elegíacos se apropriam de temáticas épicas. A partir desse estudo inicial, retomaremos o canto 4 da *Eneida* de Virgílio, tentaremos explorar as influências que incidem na criação da Dido virgiliana, a fim de identificar a confluência genérica presente no episódio amoroso da épica do poeta. Por conseguinte, analisaremos o canto 4 buscando elementos da poesia elegíaca nos versos virgilianos investigados, objetivando ressaltar a interferência elegíaca na composição da *Eneida*. Em seguida, analisaremos a Dido ovidiana na carta 7 das *Heroides*.

No segundo capítulo, trataremos da viagem náutica na épica e na elegia. Investigaremos como essa temática é abordada nos dois gêneros. Iniciaremos a nossa investigação tomando a temática em sua essência: a missão épica. Antes de contemplarmos a *Eneida*, parte do nosso *corpus*, investigaremos a viagem náutica no gênero épico analisando os poemas de assunto épico que antecederam a obra virgiliana: *Retornos*, *Odisseia*, *Argonáuticas* e o poema 64 de Catulo. Os elementos convergentes dessas obras irão nos ajudar a perceber o significado da viagem náutica para esse gênero. A fim de estudar a carta 7 de Ovídio, ampliaremos o nosso olhar para a elegia, na qual o tema da viagem náutica é percebido como uma metáfora amorosa. Inicialmente comentaremos a incidência do tema como metáfora nos poemas de Propércio, Tibulo e nos versos amorosos de Ovídio anteriores às *Heroides*. Em seguida, analisaremos também outras epístolas das *Heroides* que contemplam o ir e vir sobre o alto mar como elemento simbólico e concreto, uma vez que os interlocutores das epístolas, por vezes, são personagens épicos que sofrem a partida de um amante. Por fim, chegaremos ao nosso objeto de estudo, a carta 7, em que a temática da

viagem náutica tem um grande valor metafórico e ao mesmo tempo é o cenário real da separação de Dido e Eneias. Nesse ponto da pesquisa, analisaremos a carta de Dido a Eneias, que concentra um intenso diálogo entre épica e elegia.

No terceiro capítulo, retomaremos a discussão do primeiro e do segundo capítulo e faremos a nossas considerações finais sobre o estudo.

Para a investigação da *Eneida*, utilizaremos as citações da edição de Gian Biagio Conte para a Bibliotheca Teubneriana e a tradução em prosa de Tassilo Orpheu Spalding da editora Cultrix. Para a investigação da carta 7 das *Heroides*, utilizaremos as citações da edição de Henri Bornecque para a editora Les Belles Lettres e a nossa tradução.

Esperamos esclarecer as questões propostas sobre o trânsito genérico entre o canto 4 da *Eneida* e a carta 7 das *Heroides*, no que tange à personagem Dido e à viagem náutica, e favorecer com a nossa pesquisa uma boa leitura e um contributo concreto para os estudos de literatura clássica.

2 DIDO ENTRE A ÉPICA E A ELEGIA

No primeiro capítulo de nossa pesquisa, analisamos o perfil de Dido na épica e na elegia. Nosso *corpus* se restringe à representação da personagem na *Eneida* e na carta 7 das *Heroides*, por isso salientaremos o percurso de Dido da poesia *gravis* para a *humilis*.² Quando retomamos o canto 4 da *Eneida*, em que o sofrimento amoroso de Dido toma relevo, já podemos contemplar muitos elementos elegíacos; supomos que esses elementos em muito favorecem Ovídio para compor sua Dido nas *Heroides*. Mas que elementos são esses? O que convém para a poesia elegíaca amorosa? Quais características são próprias da elegia amorosa? A fim de identificar os contornos desse gênero na personagem em estudo, seja na *Eneida* ou nas *Heroides*, tentaremos elencar aquilo que merece destaque na elegia amorosa. Esse fazer poético está intrinsecamente ligado à épica, pois a elegia se constitui em “oposição” aos ideais heroicos, isso torna nossa investigação ainda mais interessante no que tange à Dido na épica e na elegia.

2.1. Caracterização da elegia amorosa latina

A poesia elegíaca amorosa, em um exercício de afirmação de seu *leitmotiv*, utiliza como parâmetro a poesia épica. Desde a sua composição formal ao conteúdo presente em suas narrativas amorosas, podemos observar e analisar uma conversão de elementos épicos em favor de assuntos amorosos. A poesia elegíaca amorosa se opõe à poesia heroica, os elegíacos apresentam como temáticas principais dos seus poemas a paz e o amor. Faz parte do ideal elegíaco a recusa do engajamento político e militar (*inertia*) e das glórias e honras (*infamia*). Amar e ser amado é mais glorioso do que morrer no campo de batalha; a recusa da vida militar se apresenta como uma nova forma de serviço, o serviço de Vênus (*militia Veneris*). Partiremos desse tráfego metafórico para abordar características da elegia amorosa que se consolidam pelo uso e se tornam convenções do gênero.

2.1.1. O dístico elegíaco – uma estrutura que transita com os próprios pés

Quando nos propomos a caracterizar a poesia elegíaca amorosa, de imediato, tomamos

² Sobre a mudança de tratamento de uma mesma personagem, no que confere ao gênero, em obras de autores diferentes, vale salientar que é possível encontrar essa mudança em obras de um mesmo autor, como vemos em Ovídio: a Medeia nas *Heroides*, poema de características elegíacas, e a Medeia nas *Metamorfoses*, poema de características épicas, (c.f. TREVIZAM, 2010; DE LA TORRE, 2006).

em consideração a sua estrutura formal: o dístico elegíaco. No início do poema do livro 1 da obra *Amores* de Ovídio, o próprio poeta explica a formação do dístico elegíaco como uma travessura do deus do amor. A personificação da divindade, Cupido, interveio para que Ovídio não seguisse o que se propunha inicialmente: “cantar armas e combates violentos”, um conteúdo que se adequava ao hexâmetro, metro da épica. Ao tirar um pé do metro, tornando-o um pentâmetro, o conteúdo do poema segue a mudança da forma (1.1-4):

*Arma graui numero uiolentaque bella parabam
edere, materia conueniente modis.
par erat inferior uersus – risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.*

Armas, em ritmo pesado, e combates violentos, estava eu prestes a cantá-los — o assunto assentava bem no metro; era igual o segundo verso [ao primeiro]; Cupido soltou uma gargalhada, diz-se, e surrupiou-lhe um pé.³

De início, Ovídio se apresenta como decidido a ser um poeta épico, utilizando inclusive o hexâmetro em seu primeiro verso e ecoando as primeiras palavras da *Eneida* (*arma uirumque cano*); temos, portanto, em seu verso, metro e conteúdo épicos, mas por culpa do *Amor*⁴ esse poema que vinha sendo escrito como épico transforma-se em elegíaco em forma, com o desaparecimento de um pé, e em conteúdo, com o controle das ações do poeta pela divindade, conforme observamos na continuação (1.21-30):

*Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta
legit in exitium spicula facta meum,
lunauitque genu sinuosum fortiter arcum,
'quod' que 'canas, uates, accipe' dixit 'opus!'
Me miserum! certas habuit puer ille sagittas.
uror, et in uacuo pectore regnat Amor.
Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat:
ferrea cum uestris bella ualete modis!
cingere litorea flauentia tempora myrto,
Musa, per undenos emodulanda pedes!*

Acabava eu de queixar-me, quando ele, de pronto, abriu a aljava, escolheu os dardos aprontados para me arrasar, dobrou com vigor sobre o joelho o arco recurvo e disse: “Toma lá, ó poeta, assunto para cantares!”. Desgraçado de mim! Certeiras foram as setas daquele menino! Todo eu me inflamo, e no coração vazio passa a reinar o Amor. Com seis pés há de começar o meu trabalho, em cinco há de assentar; adeus, ó feros combates, com vossos ritmos! Cinge têmporas loiras com o mirto que cresce nas praias, ó Musa, tu, que deves ser cantada por meio de onze pés.

Percebemos que a ação do *Amor* não só altera a forma do verso como também dá um

³ Todas as traduções de *Amores* de Ovídio são de Carlos Ascenso André, 2011.

⁴ Quando utilizarmos a forma *Amor* (com inicial maiúscula e em itálico), estamos nos referindo à divindade.

assunto para ser cantado (*quod canas, uates, accipe opus!*, v. 24). Atingido pela flecha do Cupido, o coração do poeta se encontra inflamado pelo amor, que conduzirá a temática desse gênero.

Antes mesmo de Ovídio, Propércio em suas elegias já denunciava a intervenção do *Amor* que controlara a ação do poeta (1.1.1-6):

*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante cupidinibus.
Tum mihi constantis deiecit lumina fastus
et caput impositis pressit Amor pedibus,
donec me docuit castas odisse puellas
improbis, et nullo uiuere consilio.*

Cíntia, a primeira, me prendeu com seus olhinhos,
um coitado intocado por Cupidos.
Então Amor tirou-me a altivez do olhar
e esmagou minha testa com seus pés
até que me ensinou sem pejo a odiar
moça casta e a viver em desatino.⁵

No quarto verso de Propércio, encontramos a palavra *pes* em referência à ação do *Amor* sobre o próprio poeta, o deus atinge um “*miserum contactum nullis ante cupidinibus*” com os pés. É relevante a ambiguidade presente nesse verso, que não por acaso é um pentâmetro: o mesmo verbete que se refere aos membros inferiores da divindade dá nome à unidade de medida de um verso, permitindo a dupla significação da construção “*impositis pedibus*”. Mais uma vez, podemos salientar que a forma característica da elegia, o dístico elegíaco, é apresentada como uma mudança resultante da ação do deus *Amor*, que impôs ao poeta o pentâmetro, com a quantidade de pés necessária para dar ritmo à elegia. Novamente observamos que a alteração do metro é acompanhada da do conteúdo dos versos que se seguirão: “*donec me docuit castas odisse puellas*”. Um novo perfil feminino ocupará os versos do autor. É nítida a oposição entre as figuras que serão cantadas na elegia e as figuras elevadas cantadas na épica.

Inferimos que o uso do dístico elegíaco na prática de um novo gênero que “contesta” a forma da poesia épica é justificado pelos poetas como uma artimanha divina: o *Amor*, assunto elegíaco, não só domina o conteúdo, mas primeiramente prepara a estrutura desse poema para o que será dito.

2.1.2. As figuras femininas na elegia amorosa latina

Podemos considerar que a mulher é uma figura relevante na elegia amorosa. Essa

⁵ Todas as traduções das *Elegias* de Propércio são de Guilherme Gontijo Flores, 2014.

forma poética trata do amor de um amante por uma bela; a Lésbia de Catulo, a Licóride de Galo, a Nêmesis de Tibulo, a Cíntia de Propércio e a Corina de Ovídio ocupam um lugar de destaque nas elegias dos poetas e são abordadas como *domina, puella, uita, lux*.

Nos versos em que os amantes celebram a *puella*, supostamente identificada como uma amada real dos poetas⁶, não há precisão do *status* social e conjugal dela. Videau-Delibes (1991, p. 219-221) afirma que os poetas cantam as qualidades físicas das mulheres amadas; seus talentos são aludidos, como a arte de entender poesia e até de escrevê-las. Para Videau-Delibes, não se pode definir na elegia amorosa se a amada é uma esposa, sustentada por um nobre, um governante ou um homem de guerra, ou se é uma mulher livre que escolhe seus amantes; mas ambas tornam-se lendárias. A *puella* não é estável, a ela são atribuídas mudanças positivas e negativas, a cada nova aparição.

Acerca das personagens femininas na elegia, Veyne (1983, p. 109) as descreve como figuras típicas tão vagas e tão incoerentes que nada se pode tirar delas; matronas adúlteras, cortesãs libertas, mulheres do teatro, mulheres mantidas por homens, não se sabe e não se pode saber, uma vez que o poeta não se propôs a representar uma mulher que conheceu e a contar seus amores; ele figura um gênero de vida e certo meio.

Em *Amores* de Ovídio, um episódio de Corina, a qual engana o guardião e recebe uma missiva às escondidas, deixa subentendida a relação não legítima que existe entre ela e o amante (3.1.49-58):

*Per me decepto didicit custode Corinna
liminis adstricti sollicitare fidem,
delabique toro tunica uelata soluta
atque inpercussos nocte mouere pedes.
A quotiens foribus duris infixis pependi,
non uerita a populo praetereunte legi!
Quin ego me memini, dum custos saeuus abiret,
ancillae miseram delituisse sinu.*

Foi com os meus conselhos que Corina aprendeu a enganar o seu vigia e a ganhar a confiança de uma porta bem fechada e descer do leito coberta de uma túnica ligeira e a mover seus passos na noite, sem ruído. Quantas vezes, gravada como mensagem, fiquei pendurada nas portas inclementes, sem medo de ser lida pelas gentes que passavam! Mais ainda, lembro-me bem: quando o malvado vigia virava as costas, mandavam-me, escondida, no regaço da criada.

O cenário do poema citado agrega temas tradicionais à poesia elegíaca: o amante

⁶ Existem especulações acerca da identidade das mulheres que estariam por trás dos pseudônimos, a crença de que a *puella* aluda a uma mulher real começa na Antiguidade aparentemente incentivada pelos próprios poetas (cf. KEITH, 2012, p. 285).

impedido de entrar na casa da *puella*, a troca de recados por meio de um (a) escravo (a), a infidelidade, a servidão amorosa, os esporádicos encontros amorosos.

O verbo *discere* (v. 49) aparece em uma sequência de ensinamentos do jogo amoroso: *liminis astricti sollicitare fidem* (v. 50); *delabi toro* (v. 51); *mouere pedes impercussos nocte*⁷ (v. 52). O lamento do amante à porta trancada (*limen astrictus*, v. 50) é uma imagem convencional da poesia elegíaca (*paraklausíthyron*) e revela a situação instável da *puella* que nem sempre está disponível ao amante. O paralelo entre as artimanhas da amada e as do amante, suportando muitas coisas (*ferendo multa*, v. 53-54) por ela, retoma a imagem da porta (*foribus duris*, v. 55), referente ao limite que separa os amantes.

O tema da instrução da *puella* na arte da sedução e da dissimulação e a imagem do *exclusus amator* diante da porta fechada (*obducta sera*) também se destacam no poema 4.5 de Propércio (v. 45-48):

*In mores te uerte uiri: si cantica iactat,
i comes et uoces ebria iunge tuas.
Ianitor ad dantis uigilet: si pulsat inanis,
Surdus in obductam somniet usque seram.*

Adapta-te ao amante! Se ele cantarola,
companheira de copo, cantes junto.
Que o porteiro vigie quem dá: sem presentes,
Que reste mudo e sonhe junto à tranca!

Nos versos de Propércio, podemos observar que a *puella* escolhe seus amantes por interesse, o amor da amada funciona como moeda de troca. O amante, rendido ao *Amor*, deixa-se dominar pelo rigor da amada. Essa relação de domínio (*uincula Amoris*) fica evidente também nos primeiros versos da elegia 2.4 de Tibulo (v. 1-2):

*Hic mihi seruitium uideo dominamque paratam:
iam mihi, libertas illa paterna, uale.*

Sim, vejo que me foram preparadas a escravidão e uma senhora:
já para mim, antiga liberdade de meus pais, adeus.⁸

Ainda que a volubilidade da figura feminina tenha maior evidência nos estudos sobre a elegia, podemos também encontrar no *corpus* elegíaco lamentações de uma *puella* que sofre pela ausência e por possíveis infidelidades do amante. Em Propércio 1.3, deparamo-nos com as queixas de Cíntia (v. 35-40):

Tandem te nostro referens iniuria lecto

⁷ Mais uma vez encontramos o vocábulo *pedes* como uma *sinédoque* para a estrutura característica da elegia, o dístico elegíaco.

⁸ Tradução de João Batista Toledo Prado, 1990.

*alterius clausis expulit e foribus?
 Namque ubi longa meae consumpsti tempora noctis,
 languidus exactis, ei mihi, sideribus?
 O utinam talis perducas, improbe, noctes,
 me miseram qualis semper habere iubes!*

Por fim a injúria devolveu-te ao nosso leito
 depois de te expulsarem de outra porta?
 Pois onde consumiste inteira a minha noite,
 Chegando exausto quando os astros somem?
 Safado! Eu quero que tu sofras noites como
 As que sempre impuseste a uma coitada!

Cíntia supõe que o desprezo de outra fez o amante retornar ao leito dela; a porta fechada (*clausis foribus*, v. 36), imagem elegíaca, mais uma vez simboliza a rejeição de uma *puella*. É pertinente observarmos que o poeta dá voz à figura feminina em um quadro no qual ela se distancia do papel de *domina* e se sujeita à condição de *miser*a (v. 40), reclamando a fidelidade do amante. Todavia, como destacamos, a *puella* é instruída para dissimular, a fim de seduzir o seu amante. Desse modo, podemos supor que o lamento da *puella* seja um discurso de fingimento.

Na elegia amorosa, a promessa de fidelidade e as queixas por infidelidade pertencem ao jogo amoroso entre os amantes, ambos sofrem e fazem sofrer. As provas de fidelidade nada mais seriam do que uma estratégia de sedução, a voz de um amante que quer conquistar e, para esse fim, não se preocupa com a verdade de suas palavras, mas com o efeito que elas podem causar, conforme notamos nas promessas a Cíntia, em Propércio (1.8.21-22):

*Nam me non ullae poterunt corrumpere de te
 quin ego, uita, tuo limine uerba querar;*

Pois nenhuma mulher poderá me impedir
 De lamentar, querida, à tua porta;

Consideramos, portanto, que na elegia amorosa a figura feminina seja ambígua, indefinida e por isso complexa. Ela não nos permite exatificar um perfil; em suas múltiplas aparições, o poeta elegíaco deixa claro um modelo que não se enquadra nas normas ditadas pela sociedade. Desse modo, como afirma Flores (2014, p. 16), a condição da amada “põe em xeque qualquer pretensão séria de laços oficiais para um cidadão romano; e assim a elegia ocupa um lugar claramente imoral no comportamento social”.

2.1.3. O Amor – uma milícia, um serviço

Na poesia elegíaca, encontramos um eu-elegíaco que se coloca a serviço do *Amor*,

identificando na sua amada (*puella*) uma razão para viver e morrer, motivo pelo qual deve lutar e sofrer. Em uma atitude de estranheza ao *negotium* e de crítica ao militarismo, exaltado na épica, à expansão e à ganância de dinheiro, os elegíacos assumem o papel de intelectuais à contracorrente (PINOTTI, 2011, p. 72)⁹.

Para criar um *corpus* poético em que declaram a incapacidade para celebrar o épico e os grandes ideais pátrios (*recusatio*), os elegíacos se apropriam da linguagem épica, das temáticas submetidas a um herói que se afasta de sua pátria, enfrenta tempestades, busca exílio e pode até chegar à morte. Esse mesmo caminho é trilhado pelo amante quando se entrega à batalha amorosa, disposto a travar todos os embates necessários na busca por prazeres.

Como bem julga Trevisam (2006, p. 143-144) quanto à milícia amorosa (*militia amoris*), “trata-se de aproximar, por analogia, o desgaste físico e psicológico sofrido por ocasião da conquista ou durante a difícil convivência com as *puellae* das agruras enfrentadas em campanha por soldados reais”. Em um período em que a *pax* augustana predominava, a *militia* tomava novos moldes, os do serviço amoroso, como constatamos nos versos ovidianos em *Amores* (1.9.1-2):

*Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido;
Attice, crede mihi, militat omnis amans.*

É um combatente todo amante e possui Cupido seus campos de batalha;
ó Ático, acredita em mim, é um combatente todo amante.

A paixão amorosa é descrita como uma escravidão, fonte de amargura e de tormentos, mas também de prazeres e alegrias. O amor elegíaco é desonroso para um homem livre, pois o coloca na condição de escravo: os elegíacos designam a mulher amada como “*domina*”, a senhora, o que implica uma condição servil. A palavra *domina* do latim denota uma mulher no comando da casa (*domus*) (HALLETT, 2012, p. 287). Quando Veyne (1983, p. 233) discute escravidão elegíaca, afirma que um homem apaixonado não é autossuficiente, e nada pode ser mais contrário à moral antiga, pois essa agrupa um imperativo de civismo e virilidade; tornar-se escravo de uma mulher era o cúmulo da infelicidade e da vergonha. Para os elegíacos, por outro lado, o *seruitium amoris* não é motivo de vergonha, eles proclamam que uma vida sem amor, sem o sofrimento amoroso não vale à pena se viver (MARTIN; GAILLARD, 1990, p. 364).

⁹ Pinotti (2011, p. 72), ao falar do contexto histórico em que esse grupo de intelectuais se afirma, explica que, ao passo que eles se opõem a essa realidade militar e econômica, sem esse contexto, essa poesia não encontraria inspiração nem público, pois a guerra externa foi o que garantiu a paz Augusta, proporcionando o desenvolvimento do comércio, da cultura, das relações estreitas, dando condições ao nascimento do livre poeta.

Ainda na elegia 1.9 de *Amores*, Ovídio retoma a temática da milícia amorosa fazendo um paralelo entre a vida do militar e a do amante, em seus últimos versos explicita o serviço ao *Amor* (v. 43-46):

*Impulit ignauum formosae cura puellae
iussit et in castris aera merere suis.
Inde uides agilem nocturnaue bella gerentem.
Qui nolet fieri desidiosus, amet!*

Espicou-me a moleza o amor por uma formosa jovem
e ordenou-me que ganhasse o meu soldo nos seus campos.
Desde então tu me vês sem parança e a travar noturnos combates.
Quem não quiser tornar-se indolente, entregue-se ao amor!

Na elegia 1.7 de Propércio, a *dura domina* (v. 6) mais uma vez representa a ordem do serviço do poeta-amante. O poeta enfatiza que para ele é no renome de sua poesia amorosa que está a fama. É clara a oposição que Propércio faz ao renome heroico pela fama dos feitos bélicos (v. 5-10):

*Nos, ut consuemus, nostros agitamus amores,
atque aliquid duram quaerimus in dominam;
nec tantum ingenio quantum seruire dolori
cogor et aetatis tempora dura queri.
Hic mihi conteritur uitae modus, haec mea fama est,
hinc cupio nomen carminis ire mei.*

Eu, como de costume, fico em meus Amores
e busco combater a dura dona,
Mais escravo da dor do que do meu talento,
e lamento o infortúnio desta idade.
Assim eu passo a vida, assim é minha Fama,
Aqui desejo a glória do meu canto.

No segundo livro da *Ars Amatoria*, Ovídio ilustra seu poema com os desafios da milícia amorosa, como a inadequação dessa milícia a homens medrosos (*timidi uiri*, v. 234) e a valorização dos riscos sofridos pelo amante, o que agrada a *domina* (v. 233-248):

*Militiae species Amor est: discedit, segnes;
Non sunt haec timidis signa tuenda uiris.
Nox et hiems longaeque uiae saeuique dolores
Mollibus his castris et labor omnis inest.
Saepe feres imbrem caelesti nube solutum
Frigidus et nuda saepe iacebis humo.
Cynthus Admeti uaccas pauisse Pheraei
Fertur et in parua delituisse casa.
Quod Phoebum decuit, quem non decet? Exue fastus,
Curam mansuri quisquis Amoris habes.
Si tibi per tutum planumque negabitur ire
Atque erit opposita ianua fulta sera,
At tu per praeceps tecto delabere aperto,
Det quoque furtiuas alta fenestra uias.
Laeta erit et causam tibi se sciet esse pericli;*

Hoc dominae certi pignus Amoris erit.

O Amor é uma espécie de serviço militar. Batei em retirada, gente indolente!
Tais estandartes não são para ser confiados a homens medrosos.
A noite e o Inverno e jornadas sem fim e dores terríveis
E toda a sorte de padecimentos, eis o que nos espera nos campos da doçura;
Muitas vezes terás de suportar a chuva que cai das nuvens do céu
E muitas vezes vais dormir, enregelado, sobre a terra nua.
Cíntio, diz-se que guardou a manada de Admeto, de Feras,
E que ficava abrigado numa reles choupana;
aquilo que ficou bem a Febo, a quem não há de ficar bem? Despe-te de orgulho,
tu, se tens por cuidado conservar o amor.
Se te não for consentido caminhar por sítio seguro e livre de obstáculos,
e diante de ti se erguer uma porta cerrada, a horas tardias,
desce, sem hesitação, pela abertura do telhado,
ou seja, mesmo, uma alta janela a franquear-te um caminho furtivo;
ela há de ficar contente, ao saber que é ela o motivo do perigo que correste;
este será, para a tua amada, a garantia de um amor verdadeiro.¹⁰

Os termos *segnes* (v. 233), *longae viae* (v. 235), *saevi dolores* (v. 235), *castris* (v. 236) remetem ao cenário bélico; tal um soldado, o amante se submete a um líder (*domina*, v. 248) e enfrentará as exigências de um *Amor* nem sempre cômodo, colocando à prova não só o corpo mas também a mente, sujeitando o amante a problemas que exigem agilidade e esperteza (TREVIZAM, 2006, p. 150-151). Portanto, encontramos nesse esquema metafórico o amante que se ausenta de qualquer engajamento cívico ou até político, mas paradoxalmente se devota ao serviço amoroso, tão severo quanto o primeiro. Kennedy (2012, p. 190) afirma que as relações entre amor e guerra, amor e escravidão não são idênticas, mas ao analisá-las percebemos que termos como “agressão”, “dominação” e “submissão”, que lhes são comuns, também fazem parte da dinâmica erótica; a perda da liberdade de dizer o que se quer é uma marca tanto do amante quanto do cativo e do escravo.

2.1.4. Considerações

A partir dessa investigação inicial, observamos a estreita relação entre o gênero elegíaco e o épico, uma vez que há uma conversão do gênero maior para uma finalidade amorosa no que tange à forma, às figuras e ao conteúdo. O dístico elegíaco, estrutura poética da elegia, alterna hexâmetro e pentâmetro, a mudança do metro usado na épica evidencia um contínuo exercício de recusa da poesia que canta os feitos heroicos. Os poetas elegíacos se apropriam não só do metro mas também do assunto épico em um cenário metafórico, em que a milícia é somente a do *Amor*. Em oposição à épica bélica nacional, a poesia elegíaca afirma que amar é também combater, o amante nega a carreira bélica a fim de travar suas lutas na cama com a

¹⁰ Tradução de Carlos Ascenso André, 2011.

amada.

Nesse contexto, evidenciamos o olhar elegíaco para a figura feminina, a *puella*. Na elegia, o perfil da amada se contrapõe a qualquer modelo exato, ela sofre e faz sofrer; reclama fidelidade, mas é infiel; é uma *dura domina* mas também aparenta estar entregue ao *Amor*. Essas características que encontramos na *puella* também fazem parte do perfil do amante (*amator*), ou seja, a *puella* assume posturas semelhantes às do *amator*. O jogo amoroso dos amantes na elegia não diz respeito ao masculino ou ao feminino, mas está à disposição de ambos.

Após pontuar as características do gênero elegíaco, pretendemos analisar o tratamento da personagem Dido na *Eneida*, buscando identificar o diálogo entre épica e elegia no episódio amoroso que se destaca no canto 4.

2.2. Os contornos elegíacos em uma personagem épica

Quando nos propomos a estudar a construção de Dido por Virgílio e Ovídio nas duas obras latinas do nosso *corpus*, percebemos que é fundamental para essa investigação o diálogo genérico que o episódio amoroso vivido pela rainha de Cartago proporciona ao leitor. Virgílio, na *Eneida*, recorre a outros gêneros para falar de uma mulher apaixonada. Como afirma Paratore (1983, p. 401), “o episódio de Dido e Eneias nos revela quantos outros reflexos mais modernos, além do homérico, Virgílio sentiu na composição da *Eneida*”.

O canto 4 da *Eneida*, em que o amor de Dido por Eneias ganha força e se concretiza, destaca-se como um quadro trágico e elegíaco dentro da obra de Virgílio. Para compor essa personagem, percebemos que os elementos do conhecido mito não bastaram ao poeta, um percurso por narrativas de outros mitos de heroínas que sofreram por amor foi capital para a construção de sua Dido. Tentaremos explicar neste estudo as influências que cercaram a composição de Virgílio no que tange à personagem Dido, ampliando o valor genérico e alusivo da *Eneida*.

O diálogo entre os gêneros épico e elegíaco, já destacado no início da investigação será o enfoque da análise dos versos do canto 4 da *Eneida*. Tentaremos identificar os contornos elegíacos presentes na Dido virgiliana, os quais favoreceram a criação da carta 7 de Ovídio.

2.2.1. Heroínas que influenciaram o canto 4 da *Eneida*

Quando investigamos a Dido de Virgílio, percebemos uma série de modelos femininos que se confrontam nessa criação, figuras míticas cujos nomes remetem a contextos amorosos sugerem um rico repertório literário utilizado para o episódio amoroso do canto 4.

Para Heinze (1993, p. 102), apesar de muitas obras da literatura antiga não terem sobrevivido, praticamente não há uma característica essencial de Virgílio na representação das emoções de Dido que não possamos encontrar em seus antecessores. Heinze ainda enfatiza que o material que estava disponível para Virgílio era rico e suficiente. A tristeza de uma mulher abandonada foi assunto da poesia grega de todos os gêneros e estilos, no entanto, a partir dessa quantidade de material, desde o início, Virgílio rejeitou qualquer coisa que fosse incompatível com a dignidade do seu estilo.

Griffin (1985, *apud* FARRON, 1993, p. 92) observa que a orientação da literatura para as temáticas amorosas se deve ao fato de os mitos oferecerem uma fonte inesgotável de heroínas apaixonadas que sofrem. Para ele, no que se refere à literatura latina, a mitologia ofereceu uma alternativa para o mundo prosaico de Roma, uma vez que as belas donzelas do mito realmente poderiam estar apaixonadas, vivendo e traindo por amor.

Ao tratar da riqueza de histórias eróticas na antiga mitologia, De Witt (1907, p. 17) retoma uma série de personagens que, assim como Dido, se consagraram na literatura, segundo ele: os nomes de Europa, Pasífae, Fedra e Ariadne são amplamente espalhados pela literatura; menos famosas são as Danaides, e Medeia superou todas elas em popularidade.

Mas essa riqueza de material serviu principalmente à poesia lírica e à trágica. Na elegia verificamos o uso das figuras mitológicas como parte de argumentos ilustrativos. Na poesia de Propércio (1.15.9-22), por exemplo, encontramos figuras femininas mitológicas apaixonadas como um modelo de amor que o poeta contrasta com a indiferença de sua amada Cíntia:

*At non sic Ithaci digressu mota Calypso
desertis olim fleuerat aequoribus:
multos illa dies incomptis maesta capillis
sederat, iniusto multa locuta salo,
et quamuis numquam post haec uisura dolebat
illa tamen longae conscia laetitiae.
Alphesiboea suos ulta est pro coniuge fratres,
sanguinis et cari uincula rupit Amor.
Nec sic Aesoniden rapientibus anxia uentis
Hypsipyle uacuo constitit in thalamo:
Hypsipyle nullos post illos sensit Amores,
ut semel Haemonio tabuit hospitio.
Coniugis **Euadne** miseris elata per ignes
occidit, Argiuae fama pudicitiae.¹¹*

¹¹ Todos os grifos nos textos latinos analisados são nossos.

Mas não chorava assim às águas solitárias
 Calipso quando o Ítaco partiu:
 Durante dias, tão descabelada e triste,
 sentou-se a reclamar ao mar injusto,
 então por não poder mais vê-lo ela penava,
 porém lembrava as longas alegrias.
 Vingou Alfesibeia o esposo nos irmãos
 e Amor rompeu os vínculos de sangue.
 Aflita pelos ventos a levar o Esônida,
 Hipsípila ficou a sós no tálamo,
 Hipsípila depois não teve mais Amores
 e consumiu-se pelo Hemônio hóspede.
 Na pira fúnebre do seu esposo, Evadne
 morreu – glória da Argiva castidade.

Esse catálogo de personagens míticas que sofreram por amor foi um patrimônio reconhecido por poetas dos mais variados gêneros e períodos. Desse modo, não podemos deixar de valorizar o episódio de Dido e Eneias na *Eneida* e de contemplá-lo como uma das mais ricas apropriações do mito para a literatura e como um recorte que recupera outras leituras, nas quais o encontro amoroso também incidiu sobre o percurso heroico. Em uma investigação das influências que possam ter interferido na criação do canto 4 da *Eneida*, três obras da literatura greco-latina destacam-se como antecedentes que teriam servido de modelo para o poeta augustano: o encontro de Jasão e Medeia nas *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes; a história de Ariadne abandonada por Teseu no poema 64 de Catulo e a história de amor de Dido e Eneias na *Guerra Púnica* de Névio.

Estêves (2014, p. 3) afirma que os fragmentos que restaram da obra de Névio permitem compreender que o episódio amoroso de Dido e Eneias teve uma função etiológica e patriótica. Ainda que a *Guerra Púnica* recapitule com o episódio a épica grega, lembrando a história de Ulisses e Calipso, e ainda apresente elementos da poesia alexandrina, deixando subentendida a influência do casal Medeia e Jasão das *Argonáuticas* para a criação do poema, segundo Estêves, o principal objetivo de Névio era contar o passado lendário das relações entre Cartago e Roma, simbolizada por Dido e Eneias, a fim de reunir a nação romana e restaurar a sua esperança em um momento de dura supremacia militar dos cartagineses. A raiz ideológica do poema e o tratamento lírico dos modelos maiores encontrados em Névio são essenciais para a compreensão do texto de Virgílio, ressalta Estêves. A ausência de mais fragmentos da *Guerra Púnica* não nos permite um estudo mais apurado dessa influência, dessa forma, iremos nos deter à análise da relação do poema virgiliano com as *Argonáuticas* e com o poema 64 de Catulo.

Assim como Apolônio de Rodes, Virgílio escolheu uma estrangeira de sangue real para o seu episódio amoroso: Dido rainha de Tiro, Medeia princesa da Cólquida. Nas duas

narrativas, a paixão entre as personagens é fruto de um estratagema divino, Virgílio segue os passos de Apolônio: tal como acontece com Medeia nas *Argonáuticas*, também na *Eneida* o Cupido, atendendo ao pedido da deusa mãe, é responsável pelo ardente amor que floresce em Dido. Podemos também destacar como um ponto semelhante das narrativas o papel de confidente da irmã: Ana está para Dido como Calíope está para Medeia. No poema grego, Jasão e Medeia casaram-se numa gruta, a escolha do mesmo espaço é feita por Virgílio para a consumação do amor de Dido e Eneias no poema latino.

Todos os paralelos referidos chamam a nossa atenção para a estreita relação entre os dois poemas, a sequência de semelhanças entre os poemas deixa clara a reprodução feita por Virgílio. No entanto, para McMahon (1945, p. 26-46), Dido não pode ser vista como uma mera cópia de Medeia, uma vez que Dido foi uma madura rainha de Cartago, uma esposa viúva e deteve poder no trono de Tiro, enquanto Medeia foi uma jovem solteira enfrentando questões morais pela primeira vez. Os empréstimos foram feitos com toda justiça à genialidade alexandrina de Apolônio, mas o caráter de Dido foi mais poderosamente elaborado do que o de Medeia, ressalta o autor. Paratore (1983, p. 401), acerca da influência das *Argonáuticas*, argumenta que, à diferença de Medeia, “Dido é a mulher, a matrona, que expia, voluntariamente, com a morte o amor que lhe abrasou a vida e que, a princípio, ela não julgava culpável”. Mas não há dúvida de que o poema de Apolônio de Rodes foi um dos estímulos para a fantasia de Virgílio, ressalva Paratore. Ainda sobre a relação entre as duas obras, segundo De Witt (1907, p. 63), pode-se dizer que Virgílio foi extremamente familiarizado com Apolônio, reproduzindo algumas características das *Argonáuticas*, mas no tratamento essencial, o autor latino seguiu modelos trágicos e uma história erótica à maneira da Ariadne de Catulo. O autor ainda afirma que Virgílio, como um poeta épico usando o erótico, convida à comparação com Apolônio, porém em relação à técnica o autor da *Eneida* está muito mais em débito com Catulo. Para De Witt (1907, p. 69), os três poetas em questão contam histórias semelhantes de mulheres que se apaixonam por heróis, todavia apenas Ariadne e Dido terminaram desertas; nas *Argonáuticas*, Jasão se manteve como um verdadeiro marido.

Ao retomarmos o poema 64 de Catulo e o canto 4 de Virgílio, deparamo-nos com uma vasta semelhança linguística entre os textos¹². O abandono é o ponto comum das narrativas, assim como Dido, Ariadne é deixada pelo herói amado. Ambas maldizem o desertor, e existe uma profunda ligação entre os pensamentos e a linguagem das personagens no que se refere à

¹² De Witt (1907) dedica um capítulo do seu estudo sobre o episódio de Dido e Eneias na *Eneida* (*The Dido Episode in the Aeneid of Virgil*) ao estilo e à linguagem de Virgílio em paralelo com o poema 64 de Catulo.

reação ao abandono. Acerca desse paralelo entre os textos de Catulo e Virgílio, De Witt (1907, p. 66) assinala:

Catulo percorre toda a série de ideias da sentença, a interrogação retórica, o indicativo de fato, a pergunta indignada ou com raiva, o desejo, o subjuntivo de desamparo, e, por último, a imprecação. É o mesmo com Virgílio, e, geralmente, a correspondência é perfeita. Um dispositivo curioso, o de responder a uma pergunta com uma pergunta, é especialmente notável. Ela ocorre em ambos os autores em situações semelhantes.¹³

E.K. Rand (1931, p. 26-27, *apud* McMAHON, 1945, p. 72) chama atenção para o exercício de *imitatio* e *aemulatio* de Virgílio:

Virgílio, na preparação para sua história de Dido, estudou e absorveu o sexagésimo quarto poema de Catulo e o tempo todo, com a imitação intencional, ele convida o leitor a comparar as duas heroínas e as duas histórias. Isto é, em parte, um sinal de homenagem ao seu antecessor, em parte, um desafio para ele. Virgílio não tem nada a perder com a comparação.¹⁴

Um terço do poema de Catulo é tomado pelo monólogo com as queixas de Ariadne a Teseu; na *Eneida*, as queixas de Dido aparecem não apenas em monólogos, mas também no diálogo com Eneias, prestes a fugir. Diferentemente do poema de Catulo, no canto 4 da épica, o discurso de Dido e as imprecações contra o destino de Eneias retomam o tom nacionalista do poema, o legado de ódio que segue entre os dois povos, cartagineses e romanos, na *Eneida*, a partir da separação dos amantes, relaciona o romance de Dido e Eneias à história. Salientamos que a influência de Catulo está para a técnica da poesia erótica, mas a conclusão do poema de Virgílio, em que Eneias segue sua missão deixando Dido, recapitula também a tradição homérica. Para De Witt (1907, p. 18), é a partida de Ullisses da ilha de Calipso que subentende o quadro homérico essencial e garante a coerência do padrão épico em Virgílio.

No poema 64, encontramos também a imagem do herói que parte e abandona a amada. Em Catulo, Teseu quebra a promessa de união feita a Ariadne e a deixa após realizar sua missão gloriosa, matar o Minotauro e sair do labirinto. Segundo Brown (2008, p. 31), Teseu representa o conceito tradicional de herói da épica, uma vez que no poema de Catulo as virtudes de Teseu são motivadas pelo desejo de glória. O autor defende a tese de que Ariadne, como uma vítima da épica, apresenta outro tipo de virtude heroica, motivada pelo amor, não

¹³ Catullus runs the whole gamut of the sentence, rhetorical interrogative, indicative of fact, the indignant or angry question, the wish, the subjunctive of helplessness, and, lastly, the imprecation. It is the same with Virgil, and generally the correspondence is perfect. One curious device, that of answering a question by a question, is especially noteworthy. It occurs in both authors in similar situations.

¹⁴ Virgil in preparation for his story of Dido, had studied and absorbed the sixty-fourth poem of Catullus and all along by intentional imitation he invites the reader to compare the two heroines and the two stories. This is, in part, a sign of homage to his predecessor, in part a challenge to him. For Virgil has nothing to lose by the comparison.

pela glória, assim o poema de Catulo seria uma crítica ao ideal heroico, em que Ariadne é recompensada pela *fides* a Teseu, recebendo o amor de Baco. Desse modo, podemos compreender que ainda que Teseu recupere a tradição do herói homérico, no poema de Catulo, as virtudes de Ariadne, como uma heroína amorosa, são postas em relevo e são reconhecidas não pela glória, mas pelo suposto casamento com Baco.¹⁵

Ainda sobre as influências de Virgílio, Heinze (1993, p. 96) enfatiza que a épica homérica não diz muito sobre amor, nos episódios de Calipso e Circe, segundo o autor, não há palavras afetuosas de despedida; nem Apolônio toca nas emoções envolvidas, não indo muito além do tom comedido do antigo épico. Para o autor, os infortúnios de consumir-se pela paixão, o que levou Dido à tristeza, à vergonha e ao suicídio, são temas que quase nunca foram assunto épico.

Devemos salientar que, na épica homérica, a figura de Calipso evoca a imagem da *puella* elegíaca. A deusa-ninfa promete a Ulisses a juventude eterna e prazeres, em uma união não legítima, privando-o de exercer sua missão cívica. Podemos considerar que Virgílio serve-se dessa simbologia de Calipso para compor o quadro elegíaco da *Eneida*.

Para o episódio de Dido e Eneias, Virgílio buscou auxílio também no trágico. Para uma compreensão mais específica dos reflexos do trágico na obra virgiliana, no próximo tópico, levaremos em consideração a influência desse gênero para a criação do episódio de Dido e Eneias.

2.2.2. O trágico no canto 4 da *Eneida*

A utilização de um modelo trágico para a composição do episódio de Dido e Eneias é um consenso para os estudiosos. A semelhança entre os dois gêneros, épico e trágico favoreceu indubitavelmente o trabalho de Virgílio de inserir no seu poema heroico um evento de ordem trágica. A linguagem elevada, as personagens retiradas de mitos ou de fatos históricos, submetidas a um destino de ordem divina, aproximam os dois gêneros na maneira de imitar seres superiores, como define Aristóteles (*Poética* VI). Dido se apresenta na *Eneida* como uma rainha que distribui justiça, dá leis e tarefas a seu povo (1.507), a primeira imagem da personagem não a distancia de um modelo épico. Todavia, as etapas da trama da rainha de Cartago na *Eneida* facilmente trazem à memória heroínas trágicas, como a Medeia e a Fedra de Eurípedes. Para Muecke (1983, p. 134), a história de Dido é trágica em dois sentidos da

¹⁵ C.f. Catulo, 64.251-253.

palavra, primeiro porque sua vida termina em um *pathos* e segundo porque sua história é contada como uma tragédia.

No canto 1, o diálogo entre Vênus e Eneias sobre Cartago e o passado de Dido pode ser visto como o prólogo de uma tragédia; segundo Teixeira (2006, p. 43), “a curta narrativa de Vênus constitui o elemento que vai abrir espaço para a inserção de um episódio trágico em contexto épico”. No canto 4, as etapas vividas por Dido se conectam aos cinco atos de uma tragédia, Stroppini (2003, p. 116) destaca que cada acontecimento desse canto revela o desenvolvimento de um drama trágico: o nascimento da paixão, a aceitação e a concretização da paixão, a paixão traída e a morte prevista, a morte decidida e o suicídio.

Para além da estrutura narrativa do episódio protagonizado por Dido, Muecke (1983, p. 136) retoma como Aristóteles definira o herói trágico, que passa da fortuna ao infortúnio vitimado pela ignorância. A mudança de sorte é acompanhada de uma peripécia ou de um reconhecimento ou de ambos. Dessa forma, é a tragédia a imitação de ações que geram pena ou medo. A peripécia é um ponto relevante do canto 4, a consumação do amor entre Dido e Eneias se revela como o início do infortúnio da rainha, a união dos amantes é contraditória (4.169-170): *ille dies primus leti primusque malorum causa fuit*. (“Aquele dia foi para Dido a primeira causa da sua morte e das suas desgraças”). Para Muecke (1983, p. 155), a ironia dramática sublinha o papel fundamental da peripécia na trama e incentiva o leitor a ler o episódio como uma tragédia.

Ainda na poética aristotélica (*Poética* XIII) temos que o herói trágico cai no infortúnio em consequência de um erro (*hamartia*). A quebra da promessa de *fides* feita a Siqueu pode sinalizar esse erro trágico no percurso de Dido, ela mesma, após a decisão de morrer, rememora sua falta cometida (4.552): *Non seruat fides cineri promissa Sychaeo*. (“Por que não guardei a fé prometida às cinzas de Sique!”). Teixeira (2006, p. 50-51) supõe, em seu estudo sobre o episódio de Dido, que a *hamartia* da rainha ultrapassa um fato individual, pois se estende a uma falta coletiva, uma vez que o abandono da construção de Cartago é uma das consequências do enamoramento da rainha pelo troiano (4.86-89):

*non coeptae adsurgunt turres, non arma iuuentus
exercet portusue aut propugnacula bello
tuta parant: pendent opera interrupta minaeque
murorum ingentes aequataque machina caelo.*

As torres começadas não mais se elevam; a juventude não mais se exercita nas armas; o porto e as muralhas de defesa militar estacionam; os trabalhos interrompidos estão suspensos: muros que se alteavam ameaçadores, máquinas que se elevavam até o céu.

Segundo Teixeira (2006, p. 54), “a catástrofe que se abate sobre Dido, porquanto não traduz apenas o seu fim, mas também o da sua missão, vive de uma dualidade de causas correlativas e que acabam por relacionar os dois gêneros presentes no episódio”, o épico e o trágico.

Em seu estudo sobre Dido na *Eneida*, Estèves (2014, p. 9-11) a define como uma figura de sofrimento, marcada por uma contínua dor. A autora se apoia nos conceitos da tragédia romana para definir o quadro trágico da *Eneida*, em que a dinâmica da ação é construída em torno das três fases: *dolor-furor-nefas*¹⁶. Para Estèves, a *dolor* pessoal, ligada à decepção amorosa e à vergonha social, é por conseguinte acompanhada de uma *dolor* que tem também um senso político, na medida em que resulta de uma nova queda inevitável da nação em construção. Percebemos que a mescla de gêneros na composição do canto 4 se reflete também na falta de Dido, a qual se adéqua ao contexto trágico e épico que envolve a personagem.

Não podemos deixar de considerar os elementos externos que motivaram a ação de Dido no episódio amoroso, a intervenção divina é palpável em todos os acontecimentos, como argumenta Muecke (1983, p. 154), os deuses são influentes em três momentos cruciais da história: a paixão de Dido, o “casamento” na caverna e a partida de Eneias. O papel dos deuses, presentes na tradição épica e trágica, é fundamental para o desfecho do episódio de Dido, pois o desígnio heroico de Eneias, lembrado por Mercúrio, é a causa do destino trágico de Dido. Stroppini (2003, p. 114) salienta:

a força implacável do destino e da natureza que pesa inexoravelmente sobre Eneias e Dido; o confronto de dois personagens, chamados a um resultado brilhante se não tivessem se encontrado, mas privados de toda a liberdade individual e por isso condenados ao sofrimento e à morte.¹⁷

Um elemento determinante para a distinção da épica e da tragédia, segundo as definições aristotélicas (*Poética* V), é a extensão do poema. Se atentarmos para esse aspecto, a duração do episódio de Dido, compreendendo um canto da épica, atende essa exigência. Para Estèves (2014, p. 17), o que Virgílio trabalha no canto 4 é a dimensão trágica do destino de Dido, no entanto, o poeta limita essa evolução: a destruição trágica opera na *Eneida* apenas dentro do universo cartaginês, e se encerra (na ordem da história) nas guerras púnicas profetizadas por Dido. Para a autora, Eneias escapa dessa dinâmica trágica porque deixa Dido,

¹⁶ Para fundamentar a tragédia romana, Estèves se utiliza dos estudos de Florence Dupont (*Les monstres de Sénèque*, coll. L'Antiquité au présent, Paris, Belin, 1995).

¹⁷ La force implacable du destin et de la nature qui pèse inexorablement sur Enée et sur Didon; la confrontation de deux personnages, appelés à un brillant succès s'ils ne s'étaient pas rencontrés, mais privés de toute liberté individuelle et voués par là-même à la souffrance et à la mort.

a fuga do troiano de Cartago é uma maneira dramática de reintegrá-lo ao seu destino épico.

Percebemos que o tom trágico que Virgílio exalta no canto 4 de nenhuma forma muda a orientação épica do poema, já que a tragédia de Dido se desenvolve na obra à medida que a épica de Eneias ganha força. O trânsito entre tragédia e épica que caracteriza o canto 4 é um aspecto essencial ao nosso estudo, pois reflete o potencial genérico desse episódio. Desse modo, continuaremos nossa investigação do canto 4 buscando agora elementos que sinalizem a presença do gênero elegíaco na construção do episódio de Dido. Tentaremos explicar de maneira mais cuidadosa a profunda relação entre o gênero *humilis* e o *gravis* no delinear das emoções de Dido.

2.2.3. Os sintomas de amor e os aspectos elegíacos no canto 4 da *Eneida*

No canto 4 da *Eneida*, são revelados os sintomas da rainha apaixonada, os sentimentos pelo dardânio e a morte resultante da separação dos amantes. Porém, como vimos, a apresentação de Dido se dá no início da épica (1.343-364). No canto 1, ficamos sabendo que Dido é uma viúva vítima da crueldade do próprio irmão, os infortúnios vividos por ela e a coragem com a qual transformou sua própria situação de desventura, sendo capaz de governar um nascente reino (*dux femina facti* v. 364), são motivos de admiração e simpatia pela heroína. Para De Witt (1907, p. 18), a finalidade da introdução da heroína é predispor o leitor em seu favor.

O despontar da paixão da rainha pelo herói troiano, fruto de um artifício divino, é descrito no final do canto 1. Auxiliada pelo filho, Cupido, Vênus abrasa o coração da rainha com um grande amor por Eneias. A escolha de Virgílio por tornar Dido vulnerável a essas divindades sinaliza o quadro elegíaco que o poeta introduzirá na sua épica. Dido torna-se uma vítima do *Amor*, o enamoramento pela ação do Cupido é bastante elaborado no poema virgiliano. Seguindo as ordens da mãe, o deus toma as formas de Ascânio para se aproximar da rainha e envolvê-la, a artimanha divina serve-se das fragilidades de Dido, pois o *Amor* na forma de um menino não pretende contagiar o coração de uma jovem inocente, mas de uma viúva sem filhos.

Na poesia elegíaca, o Cupido é caracterizado como um menino capaz de travessuras em favor do amor. Ovídio utiliza essa imagem em *Amores* (1.25-26):

*Me miserum! certas habuit puer ille sagittas.
uror, et in uacuo pectore regnat Amor.*

Desgraçado de mim! Certeiras foram as setas daquele menino!
 Todo eu me inflamo, e no coração vazio passa a reinar o Amor.

A figura do Cupido tal um menino travesso que atira flechas, representando o início do amor, ganha um novo tratamento em Virgílio. Ainda que personificado como um *puer* (1.714), na *Eneida*, as setas certeiras do deus são substituídas por um aspecto psicológico, pois na forma de Ascânio o deus consegue rapidamente a atenção de Dido, uma mulher desejosa de filhos. A metáfora usual da poesia elegíaca é preservada e enriquecida pelos pormenores da narrativa.

Em Virgílio, Dido é tomada pelo *Amor* primeiramente por meio do olhar (1.717-719):

[...] *Haec oculis, haec pectore toto
 haeret et interdum gremio fouet inscia Dido
 insidat quantus miserae deus.* [...]

Esta dirigi-lhe seus olhares e toda a sua alma; aperta-o às vezes ao seio e não sabe, a infeliz! que deus poderoso está assentado em seus joelhos!

Na poesia de Propércio, logo no poema de abertura, encontramos o contágio elegíaco pelos olhos, Cíntia prende o amante por meio do olhar (1.1.1): *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis* (“Cíntia, a primeira, me prendeu com seus olhinhos”). E em 1.19.5-6, encontramos a mesma metáfora para o despontar do *Amor*, o menino chama atenção pelo olhar:

*Non adeo leuiter nostris puer haesit ocellis
 ut meus oblito puluis Amore uacet.*

Cupido não pousou tão leve os meus olhinhos,
 para que a cinza apague o meu Amor.

A aproximação da linguagem dos poemas nos leva a supor que a utilização de metáforas de um repertório tipicamente elegíaco sugere o desenvolvimento de um episódio amoroso e já antecipa a confluência genérica dessa composição.

Os cantos 2 e 3 transcorrem com a narrativa das viagens de Eneias e seus companheiros, e apenas no canto 4 retoma-se o tom elegíaco do poema. Nos dois primeiros versos desse canto, já encontramos, na descrição das emoções de Dido tomada pelo *Amor*, três vocábulos que remetem diretamente a metáforas elegíacas: *saucius*, *uulnus* e *ignis*. O amor comparado à ferida e ao fogo é comum à linguagem do amor elegíaco. Na narração de Virgílio temos os seguintes versos (4.1-2):

*At regina graui iamdudum saucia cura
 uulnus alit uenis et caeco carpitur igni.*

Entretanto a rainha, há muito ferida por intenso amor,
alimenta uma chaga nas suas veias e é consumida por oculto fogo.

Segundo Harrison (2007, p. 211), o aparecimento da ferida e do fogo no início do canto 4 é fortemente programático, pois são imagens que se tornam literais com a espada do suicídio de Dido e sua pira. Para ele, o elemento genérico também é programático, uma vez que as imagens são facilmente associadas ao gênero contemporâneo do amor elegíaco. Podemos recuperar os mesmos termos em poemas de Ovídio, Propércio e Tibulo, ao se referirem aos sintomas do *Amor* (cf. Harrison, 2007, p. 211). O amor como *saucius*, por exemplo, encontramos em Tibulo 2.5.109 (*et mihi praecipue, iaceo cum saucius annum* – “e para mim especialmente, permaneço ferido há mais de um ano”) e em 2.1.7 dos *Amores* de Ovídio (*atque aliquis iuuenum quo nunc ego saucius arcu* – “e que algum jovem, ferido das mesmas setas com que eu sou, agora, ferido”). O amor como *uulnus*, encontramos em 1.2.29 dos *Amores* de Ovídio (*ipse ego, praeda recens, factum modo uulnus habebō* – “Eu mesmo, a tua presa mais recente, hei de padecer da ferida sofrida há pouco”) e em Propércio 2.12.12 (*nec quisquam ex illo uulnere sanus abit* – “nem há quem saia são de tal ferida”). Por fim, o amor como *ignis*, encontramos em Propércio 1.9.17 (*necdum etiam palles, uero nec tangeris igni* – “não estás pálido, não viste ainda o fogo”) e em 1.2.9 dos *Amores* de Ovídio (*Cedimus, an subitum luctando accendimus ignem?* – “Devo ceder ou, à força de lutar, ateio ainda mais este fogo inesperado?”).

Essa linguagem na abertura do canto 4 orienta para quais caminhos genéricos o poema segue. A insônia pela perturbação que o *Amor* causa na rainha é outro sintoma assinalado no início do canto 4.3-5:

*multa uiri uirtus animo multusque recursat
gentis honos; haerent infixi pectore uultus
uerbaque nec placidam membris dat cura quietem.*

Ocorre-lhe à mente o grande valor do herói e a grande glória da sua estirpe; seus traços e suas palavras permanecem fixados em seu coração e a perturbação na qual ela se encontra não deixa a seus membros repouso tranquilo.

Tal característica podemos recuperar também na poesia elegíaca, por exemplo, nos versos de Tibulo (2.4.11) e Propércio (2.7.11), em que o amante não repousa, permanece inquieto em consequência do *Amor*. A ausência de sono como um sintoma imediato de um ardente amor é bem clara nestes versos de Ovídio em *Amores* (1.2.1-8):

*Esse quid hoc dicam, quod tam mihi dura uidentur
strata, neque in lecto pallia nostra sedent,
et uacuis somno noctem, quam longa, peregi,*

*lassaque uersati corporis ossa dolent?
nam, puto, sentirem, siquo temptarer amore.
an subit et tecta callidus arte nocet?
sic erit; haeserunt tenues in corde sagittae,
et possessa ferus pectora uersat Amor.*

Por que razão digo eu que tão rija me parece
a cama, e que se não aguenta em cima do leito a colcha,
e que passei em branco e sem dormir a noite (tão longa foi ela!),
e que, de tanto revolver o corpo, me doem os ossos?
Verdade seja que havia de sentir, penso eu, se algum amor me atormentasse.
Porventura vem ele por cima de mim para, com suas manhas escondidas, me danar?
Assim será; no coração me atingiram as setas finas,
e a alma, já dominada, vira-a do avesso o Amor.

Na sequência dos versos do canto 4, Dido começa a declarar à sua irmã, Ana, a admiração que sente por Eneias. A rainha apaixonada confessa que, depois do destino infeliz de Siqueu, o líder dos troianos foi o único que dominou os seus sentidos e comoveu o seu ânimo, Dido reconhece os vestígios da chama do *Amor* (v. 9-23). Dido inicia um discurso em que expressa os seus sentimentos mais íntimos, a personagem revela em primeira pessoa o que sente por seu amado. Podemos observar o destaque que é concedido ao eu dentro do poema épico, ou seja, mais uma vez fica explícito o diálogo entre os gêneros épico e elegíaco, pois o espaço para a narração de sentimentos em primeira pessoa é uma característica também da poesia elegíaca romana, em que os amantes discorrem sobre as mais profundas inquietações causadas pelo *Amor*.

Na confissão de Dido, compreendemos que o grande conflito da viúva de Siqueu é a ideia de quebrar o voto feito ao marido para render-se ao recente amor (v. 24-27). Seguindo os conselhos da irmã, Dido, com o coração ardendo de amor, está disposta a romper os laços do pudor (v. 54-55). Para a rainha de Cartago, desprezar o juramento que a manteve casta desde a morte de Siqueu equivale a uma traição. São essas as circunstâncias nas quais surge o romance de Dido e Eneias.

Tal cenário nos faz lembrar que o amor fora do casamento foi celebrado na elegia. Em Ovídio (1.4.1-2), por exemplo, o amante pragueja contra o marido da amada, é clara a alusão ao amor ilícito:

*Vir tuus est epulas nobis aditurus easdem —
ultima coena tuo sit, precor, illa uiro!*

O teu marido há de estar presente no mesmo banquete que nós;
seja essa a última ceia para teu marido, é a praga que lhe rogo.

A condição de Dido em relação a Siqueu, fiel às cinzas do marido, torna uma possível união com Eneias ilícita. Desse modo, mais um elemento aproxima o episódio épico da poesia amorosa. Dido ainda questiona o valor dos votos feitos diante das forças do *Amor*,

novamente, para descrever o estado emocional da rainha apaixonada, Virgílio utiliza um vocabulário elegíaco (v. 65-67):

*heu uatum ignarae mentes! quid uota furentem,
quid delubra iuuant? est mollis¹⁸ flamma medullas
interea et tacitum uiuit sub pectore uulnus.*

Ai! espíritos ignaros dos advinhos! Para que servem os votos e os santuários para uma mulher em delírio? Sutil flama devora, entretanto, sua medula e uma chaga silenciosa vive no fundo do seu coração.

Os deuses Vênus e Cupido foram encarregados de despertar o amor em Dido, porém o auxílio de Juno é necessário para a união dos amantes (v. 125-126). Movidos pela trama divina, Dido e Eneias, fugindo de uma tempestade simulada, chegam à mesma gruta onde se entregam ao *Amor*. Juno afirma que será autora de um “*hymenaeus*” (v. 127), porém a consumação do amor dos amantes não garante a legitimidade da união. Não há elementos que assegurem a aliança proposta pela deusa, o espaço celeste é a única testemunha (v. 167). Ainda assim, Dido chama a união com Eneias de “*coniugium*” (v. 172), ou seja, para ela não existem dúvidas quanto à seriedade do compromisso entre os dois.

Na relação amorosa da poesia elegíaca, o “compromisso dos amantes” se concretiza apenas com as palavras e as promessas. Flores (2014, p.16) afirma que “o jovem apaixonado cobra de sua amada fidelidade, como se entre eles houvesse um laço oficial; é comum vermos os elegíacos invocando termos jurídicos do casamento para descrever um relacionamento que é exatamente o oposto disso”. Em Propércio (2.9.41-44), por exemplo, o poeta assevera seu compromisso com a amada tendo como testemunhas as estrelas, o frescor matinal e a porta que o separa dela:

*Sidera sunt testes et matutina pruina
et furtim misero ianua aperta mihi,
te nihil in uita nobis acceptius umquam:
nunc quoque eris, quamuis sic inimica mihi.*

Os astros, a geada matinal e a porta
aberta ao meu tormento testemunham
que nada me valeu na vida mais que tu:
e nada vale – mesmo se me odeias.

Ainda na *Elegia* de Propércio (2.15.25-26), o desejo de uma relação duradoura com Cíntia é manifestado com a imagem de um laço que jamais os separem:

Atque utinam haerentis sic nos uincire catena

¹⁸ Os termos *grauis* e *mollis* são em geral usados para caracterizar respectivamente o gênero épico e o elegíaco amoroso.

uelles ut numquam solueret ulla dies!

Quem dera me quisesses preso por um laço
E nenhum dia ao fim nos desatasse!

Nos *Amores* de Ovídio (1.3.17-18), as juras de um amor que dure até o fim da vida são feitas à *puella*:

*tecum, quos dederint annos mihi fila sororum,
uiuere contingat teque dolente mori.*

contigo, quantos anos me concederem os fios tecidos pelas Irmãs,
esses me caiba em sorte vivê-los, e, perante a tua dor, morrer.

Virgílio não faz nenhuma menção aos sentimentos de Eneias em relação à união com Dido, é ela quem chama a união de aliança. Para Harrison (2007, p. 211), há um elemento de inversão na apropriação de uma trama elegíaca no quadro épico de Virgílio, pois na elegia quase sempre o amante masculino é quem sofre os sintomas de amor, enquanto na *Eneida* é Dido que é descrita suportando uma gama de emoções, já Eneias mantém seus sentimentos sob controle.

No entanto, podemos observar que, após o episódio da caverna, não só Dido deixa de lado seus deveres cívicos mas também Eneias se ausenta de sua missão. Como bem argumenta Heinze (1993, p. 98), se um herói como Eneias pode esquecer sua missão divina por causa do amor de uma mulher, mesmo que por um curto período de tempo, quão esmagadora deve ser sua paixão. Para o autor, Virgílio permite que os fatos falem por si, o poeta preparou o terreno emocional tanto quanto os sentimentos de Eneias de admiração, simpatia e compaixão por Dido, combinados com a gratidão do herói à rainha. Dessa maneira, não podemos supor que somente Dido estava a serviço do *Amor*. Grande parte das metáforas elegíacas está em torno dela e de seu discurso, o que a aproxima do perfil do amante elegíaco; todavia, percebemos que ambos deixam seus compromissos cívicos em favor do *Amor*.¹⁹ Na advertência de Mercúrio, enviado por Júpiter a Eneias, a condição do herói se assemelha bastante a dos amantes elegíacos (4.265-267):

*tu nunc Karthaginis altae
fundamenta locas pulchramque uxorius urbem
exstruis? heu, regni rerumque oblite tuarum!*

És tu agora que lanças os fundamentos da altiva Cartago, tu que, escravo de uma mulher, lhe ergues uma tão formosa cidade, esquecido, ai! esquecido do teu reino e do teu destino!

¹⁹ Acerca dos sentimentos de Eneias na *Eneida*, c.f. VASCONCELLOS, 2014, p.54.

O substantivo *uxorius*, referente a Eneias, significa “a serviço da esposa” (cf. GAFFIOT, 2001); e a ideia de deixar-se escravizar por uma mulher, omitindo-se de tarefas cívicas, é semelhante à presente nos poemas de amor elegíaco. O amante, tomado pelo *Amor*, serve, tal qual um escravo, a uma *dura domina*. Essa relação fica evidente neste verso de Tibulo (2.4.1): *Hic mihi seruitium uideo dominamque paratam* (“Sim, vejo que me foram preparadas a escravidão e uma senhora”). E também nos *Amores* de Ovídio (1.9.43-44):

*Impulit ignauum formosae cura puellae
iussit et in castris aera merere suis.*

Espicou-me a moleza o amor por uma formosa jovem
e ordenou-me que ganhasse o meu soldo nos seus campos.

Com a advertência divina, Eneias programa a partida de Cartago. O pressentimento do dolo por parte da rainha é referido como a sagacidade de uma amante, que não pode ser enganada (4. 296): *quis fallere possit amantem?* (“quem pode enganar uma amante?”). A questão colocada pelo narrador enfatiza o caráter de amante de Dido dentro do episódio. Podemos supor que o termo utilizado para qualificar a rainha no verso 296 introduza a sequência de interpelações que ela dirige a Eneias acerca da súbita partida (4.305-330). As queixas de Dido refletem novamente o tom elegíaco do poema, a rainha se comporta como uma *puella* traída, um argumento que persiste em sua defesa é a quebra da *fides* por parte de Eneias.

O vocabulário utilizado por Dido ao dirigir-se a Eneias é relevante para o cenário elegíaco, ela inicia o discurso chamando o troiano de pérfido (4. 305): *dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum / posse nefas tacitusque mea decedere terra?* (“Esperaste pois, pérfido, poder dissimular tão grande crime e abandonar minha terra sem me dizer palavra?”). No poema 64 de Catulo, encontramos o mesmo termo nas lamentações de Ariadne ao ser abandonada por Teseu (64.132-133): *sicine me patriis auectam, perfide, ab aris perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?* (“é assim que a mim, ó pérfido, levada dos altares da minha pátria, ó pérfido, abandonaste no litoral deserto, Teseu?”²⁰).

No decorrer do discurso, Dido utiliza o *amor* dos amantes como o primeiro argumento para que Eneias permaneça, antes mesmo de exigir a presença dele como recompensa pelo auxílio dado (4.307): *nec te noster amor nec te data dextera quondam [...]* (“nem nosso amor, nem esta mão que outrora te foi dada”). A personagem se apresenta em situação de miséria, termo bastante utilizado na poesia elegíaca, como se sem Eneias não lhe restasse nada (4.

²⁰ Todas as traduções de *Catulo 64* são de Celina Figueiredo Lage e Maria Teresa Dias, 2003.

315): *quando aliut mihi iam miserae nihil ipsa reliqui*. (“pois na minha desgraça não há nada mais que me reste”). O mesmo termo referente ao infortúnio de Dido (*miserae*) aparece no canto 1, quando é tomada pelas forças do Cupido na forma de Ascânio (1.717-719):

[...] *haec oculis, haec pectore toto
haeret et interdum gremio fouet inscia Dido
insidat quantus miserae deus [...]*

Esta dirigi-lhe seus olhares e toda a sua alma; aperta-o às vezes ao seio e não sabe, a infeliz! que deus poderoso está assentado em seus joelhos!

Dido em seu discurso no canto 4 utiliza o *noster amor* como uma primeira garantia da permanência do amado, a ausência de Eneias seria a razão da sua miséria. O amor de Eneias é para a rainha a certeza de prosperidade. No entanto, no canto 1, percebemos que o amor, tal um deus, aparece como uma ameaça, como a causa da miséria de Dido. Percebemos que a ignorância de Dido acerca dos males do amor faz dela uma *puella misera*. Para Stroppini (2003, p. 72-74) existe uma diferença nas duas colocações da palavra “amor” no poema, ora aparece referindo-se ao deus, ora refere-se ao sentimento propriamente dito. O autor ressalta que, quando o termo não se refere ao deus Cupido, não é suficiente sozinho, o poeta sente a necessidade de acrescentar um significado extra, usando o plural ou caracterizando a palavra com um determinante, seja um adjetivo, como *magnum*, ou um verbo como *saeuit*. Para ele, no poema, a palavra “amor” quando acrescida de um termo relevante, desde o início, já indica uma paixão. Dessa forma, vemos tantas vezes no episódio de Dido e Eneias as metáforas que apresentam essa violência do amor tal qual uma ferida (4.1; 4.2; 4.67).

A rainha continua a sequenciar argumentos que convençam Eneias a ficar em Cartago, ela apela para a suposta união existente entre os amantes (4.316): *per conubia nostra, per inceptos hymenaeos* (“por nossa união, por nosso himeneu começado”). Em resposta a Dido, Eneias se defende e nega a existência de compromisso (4.338-339): [...] *nec coniugis umquam / praetendi taedas aut haec in foedera ueni* (“nem jamais propus acender as tochas nupciais, nem vim para concluir tal aliança”).

A temática das promessas e alianças reaparece no poema virgiliano, o cenário é tipicamente elegíaco, no qual a expectativa dos amantes em relação à união diverge. Em versos que se assemelham a uma máxima, Propércio refere-se à falta de cumprimento dos votos como razão da desgraça da *puella* (2.28.7-8): *Hoc perdit miseris, hoc perdidit ante puellas:/ quidquid iurarunt, uentus et unda rapit* (“Eis o que perde e já perdeu as pobres jovens: / o que elas juram vai-se em vento e onda”). Esses versos elegíacos parecem uma sinopse da situação de Dido.

Eneias ainda se utiliza de um argumento que confronta as primeiras palavras de Dido em nome do amor, o herói retira toda a carga pessoal da palavra amor e a transfere para uma esfera coletiva (4.347): *hic amor, haec patria est* (“eis aí meu amor, eis aí minha pátria”). O discurso de Eneias retoma o cenário épico do poema, a afirmação é completamente inversa aos princípios elegíacos, e o troiano o faz em nome da vontade divina, salientando a *pietas* do herói épico (4.361): *Italiam non sponte sequor* (“não é de minha livre e espontânea vontade que demando a Itália”). Acerca do diálogo dos amantes, Estêves (2014, p. 16) afirma:

Eneias defende sua atitude em nome da lei civil (Juno), enquanto Dido defende a lei da paixão (Vênus); ele argumenta sua partida do ponto de vista estritamente jurídico, não ofende as conveniências, ao contrário da atitude de Dido; ele prioriza ao mesmo tempo o argumento do interesse coletivo, que exige o sacrifício pessoal; finalmente, ele salienta que apenas obedece as ordens dos deuses.²¹

Sem esperanças de mudar o pensamento de Eneias, em seu desespero, Dido chama a morte (4.451), mas antes de morrer implora justiça e vingança a alguma divindade que se ocupe dos que amam com amor não correspondido (4.520-521): [...] *si quod non aequo foedere amantis / curae numen habet iustumque memorque, precatur* (“e se há alguma divindade que tenha cuidado dos que amam com amor não-correspondido, a essa divindade ela implora justiça e vingança”). Outra vez a quebra da confiança é posta em relevo.

No início do canto 4, Dido perde o sono tomada pelos sintomas do amor (4.3-5). As perturbações causadas pelo amor no início da paixão se ampliam no momento do infortúnio, os tormentos redobram diante da separação do amado (4.529-532):

*at non infelix animi Phoenissa, neque umquam
soluitur in somnos oculisue aut pectore noctem
accipit: ingeminant curae, rursusque resurgens
saeuit amor magnoque irarum fluctuat aestu.*

Mas a infortunada fenícia não conhece nunca o descanso que o sono traz; nem seus olhos nem seu coração recebem o benefício da noite: os tormentos redobram, seu amor se revela mais ardente e flutua numa grande tempestade de iras.

Na poesia elegíaca de Propércio, o poeta já anunciava que o amor fica mais intenso na ausência do amado (2.33.43): *Semper in absentis felicitior aestus amantis* (“O ardor é mais feliz se amantes estão longe”).

A separação amorosa leva Dido às últimas consequências: a morte. Na elegia romana, encontramos a morte como uma metáfora que indica a mais extrema expressão da separação

²¹ Énée se fait le défenseur de son attitude au nom de la loi maritale (Juno), alors que Didon défend la loi de la passion (Vénus); il avance que son départ, du point de vue strictement légal, ne heurte pas les convenances, contrairement à l’attitude de Didon; il avance conjointement l’argument de l’intérêt collectif, qui impose son sacrifice personnel; il souligne enfin qu’il ne fait qu’obéir aux injonctions des dieux.

dos amantes. A ausência da amada equivale à morte para o poeta da elegia amorosa. Em Propércio (2.8.1-4), o poeta, diante da perda da amante, prefere a própria morte:

*Eripitur nobis iam pridem cara puella:
et tu me lacrimas fundere, amice, uetas?
Nullae sunt inimicitiae nisi Amoris acerbae:
ipsum me iugula, lenior hostis ero.*

Tomam de mim a moça há tanto tempo amada
e tu proíbes o meu pranto, amigo?
Nenhuma inimizade é má – senão do Amor:
degola-me e serei menos indócil!

Ainda em Propércio, o poeta queixa-se de viver como um amante, comparando os castigos de Tântalo e Sísifo à separação amorosa; afastado da amada, o amante ameaça tirar a própria vida (2.17.13-14):

*Nunc iacere e duro corpus iuuat, impia, saxo
Sumere et in nostras trita uenena manus.*

Hoje eu quero lançar-me dum rochedo, ó ímpia,
ou consumir venenos e morrer.

Todavia, na *Eneida*, a partida de Eneias resulta numa morte real. A metáfora da paixão como uma “ferida de amor” chega ao seu ponto máximo com o suicídio de Dido utilizando a espada do herói; e a metáfora da paixão como fogo que consome Dido se concretiza com o termo da morte da rainha na fogueira. O cenário é rico em simbologia, pois a arma do herói, como instrumento que leva Dido à morte, pode representar a excelência da épica em relação à elegia. É importante lembrar que a arma causadora da morte da rainha foi um presente de Eneias, esse fato transfere de um plano abstrato para um plano concreto a responsabilidade do troiano no evento. Desse modo, Eneias pode ser duplamente a razão da morte de Dido: por motivo elegíaco, separando-se da amada; por motivo épico, oferecendo as armas heroicas, as quais foram úteis ao suicídio.

2.3. Dido e a Epístola 7 – *Dido Aeneae*

Pudemos observar como a mescla genérica favoreceu a criação do episódio amoroso que destaca Dido na *Eneida*. Tentamos dar ênfase ao tom elegíaco que caracteriza a rainha de Cartago ao ser dominada pelo *Amor* e ao ser abandonada por Eneias, lamentando a ausência do amante.

Um cenário semelhante encontramos nas *Heroides* de Ovídio: o tom elegíaco percorre

as cartas de heroínas que sofrem por amor. A mescla genérica é outro ponto relevante dessa obra ovidiana, como afirma Silva (2007, p. 28), “o maneirismo das *Heroides* é inerente ao gênero, pois Ovídio quis submeter ao ritmo elegíaco textos escritos em outros ritmos”. Ovídio recolheu assunto na tragédia, no epílio, na épica para compor suas personagens. Além do trabalho intertextual que identificamos ao reencontrar heroínas já contempladas na Literatura nos versos das *Heroides*, o discurso persuasivo característico dessas cartas retoma exercícios retóricos²². Ovídio reúne todas essas influências e compõe com metro elegíaco epístolas. O gênero epistolar oferece um sabor realista para a criação artística do poeta, afirma Lindheim (2003, p. 13); além disso, é conveniente para o objetivo dessas heroínas abandonadas, pois, por meio da epístola, tem-se a ilusão de presença daquele que está ausente.

Na carta 7 das *Heroides*, Ovídio explora o mito de Dido. Para compor a carta da rainha de Cartago destinada a Eneias, Ovídio soube aproveitar o aparato genérico explorado por Virgílio e, sobretudo, acentuou os elementos elegíacos já utilizados pelo autor épico ao narrar o episódio amoroso de Dido e Eneias. O cenário épico não pode ser desprezado por Ovídio, não se pode cantar Dido sem lembrar a chegada de Eneias a Cartago e a sua partida, motivos da paixão desmedida e do sofrimento que a levou à morte. Desse modo, o poeta elegíaco, na carta 7, apropria-se dos elementos épicos da narrativa em favor da elegia.

Dido reinterpreta a *Eneida* na carta 7. Sem a presença de Eneias ou de um narrador, é a perspectiva de Dido que se impõe, afirma Pinheiro (2010, p. 53). O ponto de vista unilateral da carta valoriza a lamentação de uma mulher abandonada que acusa o amante de perfídia. A missão épica de Eneias é uma traição no julgamento de Dido, perdendo o seu valor ideológico, Ovídio desenha Dido em ajuste às exigências do amor elegíaco (TEXEIRA, 2010, p. 104). Desse modo, tentaremos analisar os versos da carta 7 significativos para fundamentar a diferença do tratamento dado à personagem por Ovídio.

Um primeiro aspecto que podemos analisar é a forma como Dido questiona a missão de Eneias já no início da carta, pois não há no discurso da fenícia nenhuma alusão aos desígnios divino e pátrio que fundamentam a partida do dardânio, na voz da rainha a partida de Eneias está diretamente associada à quebra da *fides* e do pacto amoroso (7.9-12):

*Certus es ire tamen miseramque relinquere Didon,
Atque idem uenti uela fidemque ferent?
Certus es Aenea, cum foedere soluere naues.
Quaeque ubi sint nescis, Itala regna sequi?*

²² A concepção das *Heroides* deve muito à *etopeia*, um exercício praticado com frequência nas escolas de retórica. Era um discurso quase persuasivo, que consistia em fazer falar um personagem, histórico ou mitológico, colhido em um momento especialmente dramático de sua existência (c.f. SILVA, 2007, p. 22).

Todavia, estás determinado a partir e deixar para trás a miserável Dido,
 E os mesmos ventos levam tuas velas e a tua promessa?
 Estás determinado, Eneias, a solver as naves com a aliança feita
 E dirigir-se aos reinos ítalos ainda que sejam desconhecidos?²³

Na carta, os elementos épicos são postos em equivalência aos elegíacos, dessa forma Dido retrata Eneias como uma amante infiel, obscurecendo a imagem virgiliana do herói *pious*. A decisão de deixar Dido ressoa mais como uma escolha particular do que um empenho em favor do coletivo. Para Silva (2007, p. 30), nas *Heroides*, a epopeia é desnaturada, pois é “reduzida a breves relatos e amputada em seus valores heroicos”.

A escolha da pátria no lugar do amor de Dido fica evidente no verso da *Eneida*: *hic amor, haec pátria est* (4.347). Eneias renuncia Dido e Cartago, cumprindo a obrigação moral e nacional que lhe foi conferida, ressalta Álvarez (1995, p. 104). No entanto, nas *Heroides*, quando Eneias parte de Cartago, Dido supõe a necessidade de uma outra conquista amorosa para que se cumpra a missão do herói (7.17-20):

*Vt terram inuenias, quis eam tibi tradet habendam?
 Quis sua non notis arua tenenda dabit?
 Alter amor tibi restat? habenda est altera Dido?
 Quamque iterum fallas, altera danda fides?*

*Ainda que encontres essa terra, quem a entregará para ti, devendo tu possuí-la?
 Quem dará a desconhecidos seus campos para serem ocupados?
 Outro amor resta a ti? Outra Dido deverá ser possuída?
 E que novamente tu enganes e faças outra promessa?*

A virtude heroica de Eneias é posta em questão nas queixas de Dido, uma vez que para fundar uma nova Troia, o herói dependerá dos favores de um outro amor. Podemos inferir que, no discurso de Dido, sem o auxílio de uma outra Dido (*altera Dido*), Eneias é incapaz de cumprir o desígnio ao qual se propõe. A figura feminina, sujeita às falácias do jogo amoroso, é apresentada como um instrumento para o êxito da empresa épica²⁴. Desse modo, a figura do herói na carta 7 é “depreciada”, pois esse está condicionado a um contexto amoroso para atingir os seus propósitos. A renúncia dos prazeres que caracteriza a opção de Eneias ao deixar Dido na *Eneida* pode ser compreendida nas *Heroides* como um ato momentâneo.

Para um leitor conhecedor da *Eneida*, o casamento com Lavínia a fim de gerar o povo romano pode estar implícito no discurso de Dido nos versos analisados. Porém essa união no poema de Ovídio perde o caráter divino, tendo em vista que na *Eneida* faz parte de um plano

²³ Todas as traduções da carta 7 das *Heroides* são nossas.

²⁴ Na queixa de Dido, retomamos um catálogo de personagens que incidiram no percurso heroico, sendo autoras de façanhas que facilitaram a missão de seus amantes: Calipso e Circe na *Odisseia*; Medeia nas *Argonáuticas* e Ariadne no poema 64 de Catulo.

designado pelos deuses e que na elegia passa a ser contemplado como uma troca de amantes sob o ponto de vista de Dido.

Pinheiro (2010, p. 56) ressalta que o discurso de Dido na carta 7 oscila de argumentos ditados pela lógica para razões emocionais que deixam entrever os sentimentos da rainha: primeiramente a rainha argumenta sobre a dificuldade de tomar a posse de terras (v. 17-18), em seguida já questiona se outra Dido será enganada (v. 19-20). Para Pinheiro, a alternância dos argumentos parece funcionar como uma forma de dissimular as emoções da rainha ou fundamentá-las na lógica.

Dido descreve seu amor por Eneias na carta 7 em uma sequência de temas da poesia elegíaca: ela retoma a ideia do amor como fogo, que a incendeia (*Vror, ut inducto ceratae sulphure taedae*, v. 25 – “Queimo, assim como queimam as tochas de cera revestida por enxofre”), em seguida dá destaque às perturbações do Amor (*Aenean animo noxque diesque refert*, v. 26 – “Noite e dia minha mente leva consigo Eneias”). O canto 4 da *Eneida* se inicia com os mesmos assuntos, o fogo que consome a rainha (4.2) e o pensamento fixo em Eneias, o que causa a insônia. Todavia, devemos destacar que Virgílio deixa claro que as perturbações causadas em Dido pela lembrança de Eneias estão diretamente ligadas às narrativas épicas do troiano (4.3-5):

*multa uiri uirtus animo multusque recursat
gentis honos; haerent infixi pectore uultus
uerbaque nec placidam membris dat cura quietem.*

Ocorre-lhe à mente o grande valor do herói e a grande glória da sua estirpe; seus traços e suas palavras permanecem fixados em seu coração e a perturbação na qual ela se encontra não deixa a seus membros repouso tranquilo.

Na carta endereçada a Eneias, no tratamento dos sintomas do amor de Dido, Ovídio oculta o passado do herói, o objetivo do discurso elegíaco da rainha é provar que ela é vítima das falácias de um amante, distanciando de seus argumentos qualquer elemento que favoreça a missão à qual o troiano é destinado. No entanto, na epístola ovidiana, Dido recupera das narrativas de Eneias acerca do próprio passado aquilo que poderá beneficiá-la nas acusações feitas ao troiano. A fênícia insere na carta o episódio do desaparecimento de Creúsa, esposa de Eneias, interpretando o ocorrido a sua maneira (7.81-86):

*Omnia mentiris, neque enim tua fallere lingua
Incipit a nobis primaque plector ego.
Si quaeras ubi sit formosi mater Iuli,
Occidit a duro sola relictá uiro.
Haec mihi narraras; haec me mouere. Merentem
Vre; minor culpa poena futura mea est.*

Mentes sobre todas as coisas, e a tua língua nem começou a enganar
 por mim e sou eu a primeira castigada.
 Se procurasses onde estaria a mãe do formoso Iúlo,
 Ela morreu sozinha, deixada para trás por um marido insensível
 A mim tu havias contado estas coisas; e tu havias me comovido com elas.
 Incendeia a merecedora, assim a minha punição será menor que a minha culpa.

Primeiramente, Dido considera todas as coisas narradas por Eneias sobre a fuga de Troia como mentiras (*omnia mentiris*) e, comparando-se à Creúsa (*mater Iuli*), afirma não ser a primeira vítima das falácias proferidas pelo troiano. No argumento, Dido refere-se a Eneias como autor de um discurso falso, o herói épico é representado como um *amator* elegíaco, capaz de criar um discurso falacioso a fim de persuadir a *puella*.

A ideia da morte de Creúsa, causada pelo abandono, reforça a comparação entre as duas personagens. A partir dos versos ovidianos, ambas foram vítimas das palavras falsas e, como a mãe de Iúlo, Dido também perecerá após ser abandonada. Na *Eneida*, Creúsa é uma personagem relevante para o fim épico de Eneias, Burke (2011, p. 31) afirma que Creúsa é aquilo que o herói precisa rejeitar para cumprir o seu destino romano, ela é sacrificada para abrir caminho para o casamento que vai gerar os romanos, mesclando troianos e latinos. A importância de Creúsa está no fato de ela aceitar o próprio destino e não se opor à missão de Eneias (2.777-784). Percebemos que nas *Heroides* há uma inversão do papel de Creúsa: ao passo que na *Eneida* a morte da mãe de Iúlo abre caminho para a épica de Eneias, na carta 7 essa morte simboliza a crueldade de Eneias (*duro uiro*).

De acordo com Perkell (1992, *apud* PINHEIRO 2010, p. 59), ambas as relações do herói terminam com a morte das mulheres, morte em parte atribuível a Eneias e o seu destino. O único objetivo de Eneias seria a busca do poder que os deuses lhe destinaram e que lhe é transmitido pelo casamento com Lavínia. Por isso, as mulheres que conhece antes da filha de Latino e que por ele nutrem afeto – legítimo ou ilegítimo – têm de sucumbir, para que o troiano cumpra a sua missão.

Na *Eneida*, Dido se assemelha à Creúsa, ao imaginar seu espectro perseguindo Eneias por todos os lugares, a aparição da sombra de Creúsa *post mortem* narrada por Eneias é retomada pela rainha em tom de ameaça (4.385-386):

*et, cum frigida mors anima seduxerit artus,
 omnibus umbra locis adero.*

e, logo que a fria morte tiver separado meus membros da minha alma, minha sombra te cercará em todos os lugares.

Na carta 7, Ovídio recupera essa passagem virgiliana (7.69-70):

*Coniugis ante oculos deceptae stabit imago
Tristis et effusis sanguinolenta comis.*

Diante dos teus olhos a imagem de tua esposa enganada persistirá.
Infeliz, sangrando e com a cabeleira assanhada.

No poema de Ovídio, o substantivo *coniugis* ressalta o valor que Dido dá à relação estabelecida com Eneias e destaca mais ainda o paralelo com a imagem de Creúsa, esposa legítima de Eneias. Como Creúsa, Dido prevê o futuro e apresenta a Eneias a imagem do que acontecerá se ele a deixar. Segundo Pinheiro (2010, p. 60), não há em Ovídio a violência da ameaça da Dido virgiliana, mas a representação do sofrimento da rainha, a fim de suscitar a piedade de Eneias, e não o terror. Para Pinheiro, na apresentação da sombra de Dido, Ovídio aproxima-a mais da ternura de Creúsa do que da cólera desenfreada que Dido mostra na *Eneida*. Teixeira (2010, p. 106) afirma que, ao ser retratada como uma *amans* na carta 7, “Dido não apresenta nem a fúria, nem o desespero, nem a irremediável sede de vingança que a caracterizam em Virgílio”.

Na *Eneida*, um argumento principal alicerça a partida de Eneias: o desígnio divino. A decisão do troiano não só dá termo ao episódio amoroso do canto 4 mas também é o fundamento de toda a narrativa. No canto 4, Dido questiona as ordens horríveis dos deuses (4.377-378); na carta 7, a personagem reproduz o questionamento (7.139-142):

*Sed iubet ire deus! Vellem, uetuisset adire
Punica nec Teucris pressa fuisset humus.
Hoc duce nempe deo²⁵ uentis agitaris iniquis
Et teris in rabido tempora longa freto?*

Mas um deus te ordena partir! Eu queria que tivesse te proibido chegar
E que o território púnico não tivesse sido pisado pelos teucros.
Certamente, orientado por este deus, tu serás agitado por ventos inimigos
e percorrerás um longo tempo no mar impestuoso?

Na carta a Eneias, Dido não dá crédito à missão do troiano, dessa maneira o discurso da rainha nega consequentemente o plano épico proposto na *Eneida*. Para Desmond (1994, p. 42), Dido é irônica em relação à jornada de Eneias ser lenta e difícil para um herói que está sob proteção divina. Ela não só desmistifica a relação entre mortais e divindades como também tenta desmistificar o problemático sentido de destino que a *Eneida* apresenta. Ao questionar os valores abstratos para os quais Eneias apela e zombar de suas desculpas de que os deuses ordenaram a sua partida de Cartago, a Dido ovidiana, em última análise, expõe valores imperiais aos quais Eneias se refere em sua justificativa de fuga. Percebemos que ao

²⁵ A Dido de Ovídio não diz o nome da divindade, mas ela tem em mente Apolo e o oráculo dado para Eneias em Delfos (*Eneida*, 3.94-98) (KNOX, 1995, p. 233).

indagar Eneias sobre as contradições de arriscar-se em alto mar sob ordem divina, a personagem de Ovídio levanta questões muito mais profundas que o risco da viagem. O temor aos deuses é de certo modo ridicularizado, mas dentro do discurso de Dido essas implicações são atenuadas por se enquadrarem no contexto das lamentações elegíacas da rainha abandonada.

Incapaz de mudar os planos de Eneias, Dido se entrega à morte. Na carta 7, a morte se apresenta em um plano cíclico, a rainha inicia a carta comparando suas palavras ao canto de um cisne no momento da morte (v. 3-4) e conclui os seus lamentos ditando a inscrição de sua lápide. No canto 4 da *Eneida*, ao proferir suas últimas palavras, Dido retoma a sua história, os feitos em Cartago, a vingança pela morte do esposo e o castigo ao irmão (4.651-656). De modo contrário, na carta 7 das *Heroides*, em seus últimos momentos, Dido nega a identidade que a remete a um passado heroico (7.193-196):

*Nec consumpta rogis inscribar Elissa Sychaei;
Hoc tamen in tumuli marmore carmen erit:
“Praebuit Aeneas et causam mortis et ense;
Ipsa sua Dido concidit usa manu.”*

Consumida pela pira, que eu não seja declarada Elisa de Siqueu;
Todavia, no mármore do túmulo, haverá esta epígrafe:
“Eneias forneceu a causa da morte e a arma;
A própria Dido pereceu usando sua mão.”

Ao excluir o nome fenício da epígrafe, Dido paralelamente exclui seu *status* de esposa de Siqueu (*Elissa Sychaei*)²⁶, na carta 7 a rainha quer ser lembrada apenas pelo sofrimento extremo causado por sua relação com Eneias. Pinheiro (2010, p. 68) ainda ressalta que, ao negar o nome, “Dido suprime o seu passado glorioso, não pretende ser recordada como a mulher fenícia que, fugindo do irmão criminoso, fundou uma cidade grandiosa. O seu papel de rainha dilui-se no momento da morte”. Nas *Heroides*, os feitos de Dido são negligenciados em favor de seu perfil elegíaco, “Ovídio recupera para protagonista de sua Heroide apenas a Dido que Virgílio desenha antes do fecho do livro 4 da *Eneida* (a Dido *amans*), despojada dos elementos políticos que a caracterizavam sobretudo no livro 1”, afirma Teixeira (2010, p. 105).

Na epígrafe que finda os versos da carta 7, Dido deixa claro o suicídio: morreu usando sua mão; mas igualmente acusa Eneias da morte, pela causa e pelo instrumento utilizado para o golpe, a arma do herói²⁷. Em outros versos, Dido já proclamara que é a espada troiana

²⁶ O uso do genitivo sozinho indicando o relacionamento marital é antigo, mas ainda comum nas inscrições sepulcrais (KNOX, 1995, p. 233).

²⁷ No canto 6 da *Eneida*, ao encontrar Dido no mundo dos mortos, Eneias pergunta se teria ele sido a causa da

(*gremio Troicus*, v. 184), presente de Eneias (*tua munera*, v. 187), o instrumento causador do ferimento mortal. A rainha, em Ovídio, retoma a metáfora da ferida de amor ao confessar que seu peito já fora primeiramente ferido pelo cruel *Amor* (v. 190), desse modo o suicídio aparece como a materialização do tema elegíaco. Para Farron (1993, p. 71), Ovídio explicita dois fatos que são implícitos no canto 4 da *Eneida*: em primeiro lugar, o ferimento com o qual Dido se mata é a culminação da metafórica “ferida de amor” que Eneias lhe infligiu; em segundo, ela constantemente enfatiza que está morrendo com a espada presenteada por Eneias, eminente na inscrição da tumba.

Em um poema que favorece o tom elegíaco, podemos observar que a maldição lançada contra os troianos não aparece no discurso da Dido ovidiana. Os aspectos políticos, evidenciados no final do canto 4 da *Eneida*, a partir do qual o episódio de Dido e Eneias se torna um mito etiológico das guerras púnicas, nas *Heroides* são dispensados. Na carta 7, destaca-se o conflito entre dois indivíduos, não entre dois povos. Em Ovídio, Dido preocupa-se em macular apenas Eneias, desse modo, “o epitáfio é uma espécie de vingança e substitui o vingador que Dido prevê na *Eneida*”, afirma Pinheiro (2010, p. 68).

No tocante à apropriação que Ovídio faz da Dido virgiliana, percebemos que, mesmo se na *Eneida* Virgílio explora o perfil elegíaco da rainha apaixonada, nas *Heroides* reinterpretar aspectos épicos à maneira elegíaca foi um artifício utilizado por Ovídio para valorizar ainda mais o tom de lamento da carta 7.

2.3.1. Considerações

O estudo do canto 4 nos permite observar que Virgílio não poupou esforços para somar elementos à criação do episódio de Dido e Eneias. Não é possível precisar a origem de tudo o que se reflete em sua composição; como bem argumenta Vasconcellos (2001, p. 80), nenhuma leitura da *Eneida* será ideal, porque perdemos grande parte do repertório de textos a que ela alude e porque não somos sempre capazes de compreender as intenções da alusão, já que não é possível recuperar o horizonte cultural da época de Augusto.

A mescla genérica presente no episódio é capaz de tornar certos elementos do texto comuns ao gênero *gravis* e ao mesmo tempo ao gênero *humilis*, de modo que a paixão de Dido por Eneias favorece toda a criação de uma cena trágica e ainda nos permite identificar o tom elegíaco por trás da desmedida do amor de Dido. A genialidade de Virgílio está em

morte da rainha: *funeris heu tibi causa fui?* (6.458). Na Dido de Ovídio tem-se a resposta (KNOX, 1995, p. 233).

utilizar toda essa riqueza genérica em favor do épico, sem deixar de valorizar o fértil terreno literário que estava ao seu alcance.

Desse modo, encontramos no canto 4 uma grande abertura à discussão genérica, que nos leva a tomá-lo como um ponto de partida para novos diálogos dentro da literatura. Ovídio, ao se apropriar da temática amorosa debatida por Virgílio, criando a carta 7 (*Dido Aeneae*), apropriou-se igualmente de todo esse repertório articulado pelo poeta épico. O trabalho do poeta será sempre essa tessitura de dois momentos, o que antecede e o que sucede, assim vemos no trabalho de Ovídio a continuação do exercício de *imitatio* e *aemulatio* que já contemplamos em Virgílio.

3 A VIAGEM NÁUTICA NA ÉPICA E NA ELEGIA

Por que escolhemos a viagem náutica como elemento fundamental do estudo do 2º capítulo? Quando nos propomos a estudar a carta 7 das *Heroides*, a fim de identificar o perfil elegíaco de Dido, sentimos a necessidade de aprofundar os estudos acerca desse gênero. Nossa investigação, portanto, teve início com a caracterização da elegia amorosa, da forma ao conteúdo dos versos, tentamos elencar quais são as convenções desse gênero. A partir desse estudo inicial, percebemos a força da metáfora dentro da poesia amorosa, pois a apropriação do assunto épico de maneira metafórica é fundamental para a composição elegíaca. Nesse exercício metafórico dos poetas elegíacos, um aspecto nos interessou em particular, por vezes, o desafio da viagem náutica, próprio do contexto épico, aparece nos poemas amorosos como componente metafórico; a apropriação de assuntos épicos não se restringe à milícia, mas se estende ao ir e vir do herói épico no alto mar; amar não é só uma batalha mas também é lançar-se num mar profundo. A viagem náutica na elegia amorosa assume uma conotação específica, diferente do que ela simboliza para o herói épico.

Para ampliar essa percepção, voltamo-nos para o texto épico a fim de investigar o que é a viagem náutica na epopeia. Traçamos um longo percurso desde os embates náuticos da épica grega até chegar à épica latina. Concluído esse primeiro percurso, percebemos um intenso diálogo entre os gêneros épico e elegíaco no que tange à viagem náutica. Esse estudo introdutório foi fundamental para aportarmos nas *Heroides* de Ovídio, uma vez que o poeta utiliza personagens épicos para compor suas cartas (como a Penélope de Ulisses, a Medeia de Jasão, a Ariadne de Teseu e a Dido de Eneias).

As *Heroides* tornam-se o ponto máximo desse estudo, pois, nos poemas em que Ovídio alude aos episódios épicos, a viagem náutica é elemento natural das cartas e ainda instrumento de metáforas. Esse fato é bastante evidente na carta 7 de *Dido para Eneias*, foco do nosso estudo, com a qual concluímos o capítulo.

3.1. A viagem náutica na épica

Na épica, a viagem é uma temática recorrente. O trajeto imposto ao herói, seja por um desígnio divino, pela restauração do passado ou pela garantia de uma pátria futura, implica o despojamento de uma “terra firme” e o enfrentamento do mar. Na antiguidade, a viagem náutica era plena de incertezas, pois o conhecimento marítimo ainda era escasso, portanto, o alto mar era o espaço ideal para suscitar um catálogo de mitos e lendas.

Ao escrever sobre o tema das viagens na literatura grega, Gual (2009, p. 12) afirma que o grego clássico tinha vários vocábulos para designar o mar, como *thálassa*, *hals* e *pontos*. Ele destaca *pontos* como aquele que se refere ao “alto mar”, vocábulo oriundo de uma raiz indo-europeia que significava “caminho”. De fato, o mar foi para os gregos caminho de aventuras, uma trilha infinda e tentadora para um horizonte fecundo em promessas e mistérios. O desafio náutico, ao passo que exigia a coragem de superar com êxito numerosas provas, de deixar talvez por anos a própria terra, era a condição para o alcance da glória e da imortalidade, por isso, enfrentar o mar está essencialmente relacionado à ação heroica.

Se retomarmos os episódios épicos, como as sagas que ilustraram a guerra de Troia e os diversos desfechos dos seus guerreiros sobreviventes, ou as missões épicas tomadas por peripécias que comprometem o êxito do herói, percebemos que é comum àqueles que protagonizam tais narrativas o ímpeto da partida por uma causa. A viagem na épica não representa apenas uma trajetória no espaço e no tempo, mas sobretudo uma decisão em favor de um coletivo, ou seja, uma trajetória social. Para Teixeira (2007, p. 2), acerca da viagem épica, esse deslocamento, entre ponto de partida e chegada, é a base para a formulação e o desenvolvimento de relações várias – as que se estabelecem entre personagens, entre tempo da história e tempo histórico e cultural, entre percurso físico e percurso simbólico ideológico. Podemos observar que a viagem na epopeia extrapola os seus limites conceituais, somando às mudanças espaciais mudanças de ordem social e cultural.

Em um estudo intitulado *The Primal Voyage and the Ocean of Epos*, Harrison (2007, p. 15) chama atenção para a íntima relação entre a poesia épica e a viagem marítima, enfatizando o uso da temática como uma metáfora do engenho poético; para ele o uso simbólico dos vocábulos mar e oceano é alusivo à empresa da poesia épica, em um exercício metapoético. A imagem do oceano para o épico seria uma analogia à viagem do poeta através de seu trabalho. Podemos observar que o propósito da viagem na épica acarreta uma multiplicidade de significados, de um ponto de vista mais concreto a um mais abstrato, o que agrega valor a essa temática dentro do nosso estudo. Portanto, supomos que a mobilidade do herói pelo mar é matéria essencialmente épica, pois dá assunto ao poema e simultaneamente consequência, atingindo o feito poético²⁸.

Na literatura greco-latina, podemos coletar diversas viagens que marcaram a memória coletiva. Jornadas heroicas que repetem um modelo – partida, peripécias e retorno – são, no entanto, enriquecidas por seus diferentes cenários e protagonistas, resultando em trabalhos

²⁸ Acerca das metáforas vinculadas a ideias de deslocamento físico, c.f. TREVIZAM, 2014, p.39.

ímpares e universais. Para um estudo mais detalhado da incidência da temática na matéria épica, faremos um caminho pelas narrativas que consagraram esse gênero: *Retornos*, *Odisseia*, *Argonáuticas*, poema 64 de Catulo²⁹ e *Eneida*. Nessas narrativas encontraremos aventuras e errâncias por caminhos desconhecidos, em viagens marítimas e estéticas.

3.1.1. *Retornos*

Os *Retornos* fazem parte das épicas perdidas do ciclo troiano, o conhecimento dessas deve-se aos resumos extraídos da *Chrestomathia* de Proclus³⁰. O retorno dos dois atridas, Agamemnon e Menelau, enquadram a épica; que se inicia com a briga dos irmãos, provocada por Atena, o que os separa, e termina com o retorno tardio de Menelau (WEST, 2003, p. 17).

A narrativa das viagens dos retornos dos atridas compõe parte do canto 3 da *Odisseia* (v. 133-183 e 276-312), numa descrição dos ocorridos feita por Nestor a Telêmaco; no canto 4 (v. 499-510), temos a descrição da morte de Ajax. Os desentendimentos que aos poucos separam o grupo dos guerreiros são narrados em uma sucessão de sacrifícios aos deuses, partidas, viagens em alto mar desorientadas por tempestades, fugas dos perigos marítimos, mortes, sepultamentos e retornos independentes.

Alguns pontos chamam a nossa atenção acerca das narrativas dos retornos nas fontes mencionadas (os sumários de Proclus e a *Odisseia*) no que interessa ao nosso estudo sobre a viagem náutica na épica. Para essa análise, retomemos o que nos foi revelado sobre os *Retornos* pelos registros de Proclus:

Atena coloca Agamemnon e Menelau em disputa sobre a viagem de retorno. Agamenon, para apaziguar a ira de Atena, decide esperar. Diomedes e Nestor levantam âncora e chegam a suas casas seguramente. Depois deles, Menelau iça as velas; no percurso, depara-se com uma tempestade, e chega ao Egito com apenas cinco navios, pois o restante de sua tripulação é destruída no alto mar.

O grupo comandado por Calcante, Leonteu e Polipetes faz o seu caminho a pé para

²⁹ No que se refere ao poema 64 de Catulo, existem muitos estudos que discutem a classificação genérica desse poema. Segundo WERNER, o poema 64 é geralmente classificado como epílio, denominação para narrativas hexamétricas mais ou menos breves, diferenciando-se pelo estilo das composições hexamétricas longas, porém, para a autora, essa classificação não abrange a complexidade do poema. Em seu livro, a autora tece comentários sobre o poema que lhe apontam o caráter epitalâmico, c.f. WERNER, 2014. ERRO dedica uma parte do seu estudo sobre o poema 64 à discussão genérica em torno do poema. A autora evidencia que o monólogo de Ariadne presente na obra de Catulo se inspira nos modelos femininos de Eurípides, Ênio e Apolônio de Rodes e será fonte para a Dido virgiliana, c.f. ERRO, 2003. Não pretendemos com nosso trabalho aprofundar essa questão genérica. Todavia colocamos o poema 64 de Catulo em um elenco de textos épicos que analisaremos, pensando nos elementos presentes nessa obra que são úteis para o nosso estudo acerca da viagem épica, pois encontramos nos versos do poema 64 de Catulo e nos poemas épicos escolhidos pontos comuns no que se refere à jornada heroica e à figura feminina.

³⁰ Acerca de Proclus, West afirma que é discutível se ele foi um famoso neoplatonista do século V ou um gramático de séculos anteriores (2003, p. 12).

Cólofon; onde Tirésias morre e é sepultado pelos outros.

*Quando o grupo de Agamemnon prepara-se para enfim partir, o fantasma de Aquiles aparece e tenta impedi-los, **prevendo** o que irá acontecer. Agamemnon **faz sacrifícios a Atena**, e, logo que ficam prontos, lançam-se ao mar, até que chegam a Tênedos. Ali, **Tétis** trata de convencer Neoptólemo a esperar por dois dias e **fazer sacrifícios**, ele obedece. Os outros zarpam, e deparam-se com **uma tempestade**, perto de Tenos, **enviada por Zeus** aos gregos a pedido de **Atena**; assim, muitos navios afundam. Em seguida, **outra tempestade** é enfrentada pelos navios, próximo às rochas caféridas, na qual perece o corpo de Ajax lócrio; em Miconos, seu corpo é lavado e enterrado por Tétis.*

*Seguindo o conselho de **Tétis**, Neoptólemo **continua o seu caminho por terra**. Ao chegar à Trácia, encontra Odisseu em Maronéa; continua o restante de sua viagem, nesse período Fênix morre; **interrompe a viagem para os devidos ritos fúnebres**. Depois, ele segue adiante até chegar à terra dos molossos, onde é reconhecido por Peleu.*

Em seguida, Orestes e Pílates vingam o assassinato de Agamemnon, cometido por Egisto e Clitemnestra. Por fim, segue-se o retorno de Menelau para o seu reino.³¹

No que se refere à viagem marítima na narrativa citada, percebemos a necessidade de um acordo entre céu e terra, imortais e mortais, para o alcance do êxito marítimo, o que revela a fragilidade e a impotência da condição humana diante da vontade divina. A intervenção dos deuses, característica do gênero épico, no resumo de Proclus, está em consonância com as tempestades, motivando os contínuos sacrifícios a fim de apaziguá-los. No canto 3 da *Odisseia*, sobre os retornos, Nestor cita os sacrifícios feitos ao deus Posídon para navegarem com ventos propícios e, em outro episódio, refere-se à fúria da tempestade como um engenho de Zeus (v. 178-179, 289-290):

ἐννύχαι κατάγοντο: Ποσειδάωνι δὲ ταύρων
πόλλ' ἐπὶ μῆρ' ἔθεμεν, πέλαγος μέγα μετρήσαντες.

[...] De bois muitas coxas queimamos
ao deus Posido, por termos o pélagos imenso medido³².

ἔφράσατο, λιγέων δ' ἀνέμων ἐπ' αὐτμένα χεῦε,
κύματά τε τροφέοντο πελώρια, ἴσα ὄρεσσιν.

Zeus, derramando nas águas estrídulos ventos, e as ondas
intumescendo, quais monstros da altura de enormes montanhas.

O resumo de Proclus já se inicia com o nome da deusa Atena, que persegue os guerreiros em toda a narrativa. Ajax, o chefe dos lócrios, atraía a ira de Atena por um delito religioso. Louden (2005, p. 90), sobre os deuses na épica, declara que no gênero um pequeno grupo de deuses principais está intimamente preocupado com o herói, por isso interagem com ele diretamente ou influenciam suas circunstâncias a certa distância. Ao observarmos que, no

³¹ A narrativa retirada da edição de West (2003) tem por base os sumários de Proclus, com adições e variantes de Apolodoro.

³² Todas as traduções da *Odisseia* são de Carlos Alberto Nunes, 2011.

resumo dos *Retornos*, na última tempestade enfrentada pelos navios, o corpo de Ajax perece, podemos supor que a morte do herói apaziguara a deusa.

Outro elemento que merece destaque na narrativa são os prenúncios e conselhos de ordem mística que funcionam como bússolas, sinalizando o caminho e as interrupções da viagem. O primeiro incidente é de ordem sobrenatural, o fantasma de Aquiles aparece para prevenir o grupo de Agamemnon. Mais adiante é Tétis³³, divindade marítima, que convence Neoptólemo a retardar a partida, fazer sacrifícios e ainda continuar a viagem por terra. Chama a nossa atenção a presença de uma figura feminina na narrativa que tem a função de dar auxílios para facilitar o curso da viagem – nos próximos tópicos veremos que essa é uma imagem que se repete nas viagens épicas.

Em dois momentos da narrativa, observamos a escolha da viagem por terra, em que está implícito o afastamento dos perigos do alto mar. Podemos considerar que enfrentar o mar para o herói épico é uma metonímia do defrontar-se com as forças divinas, por isso a todo momento os guerreiros realizam as cerimônias e os rituais necessários para garantir a segurança da viagem. A temática da morte aparece de forma enfática na narrativa: alguns navios são destruídos e outros afundam; o sepultamento de Tirésias e o afogamento de Ajax são mencionados; a pausa para ritos fúnebres interrompe o percurso. A possibilidade da morte faz parte do desafio náutico, a vida do herói épico é um constante arriscar-se, colocando à prova a própria mortalidade em seus cursos.

3.1.2. *Odisseia*

A *Odisseia* se firma também como uma narrativa de retorno do ciclo troiano. Célebre pelas aventuras marítimas vividas por seu herói, que evoca o universo arriscado e fascinante do Mediterrâneo, *Odisseia* tornou-se sinônimo de viagens grandiosas. O objetivo de Odisseu é o regresso para casa e a retomada de seu reino; as características designadas a esse herói, a astúcia, a desenvoltura com as palavras, o instinto de sobrevivência, permitem a superação dos obstáculos para que atinja o fim desejado.

Percebemos que na *Odisseia* a viagem se torna uma forma de resgate da história individual e colectiva: em primeiro plano, individual, pois a busca de Telêmaco pelo pai nos quatro primeiros cantos (*Telemaquia*) tem por base os vínculos familiares, visto que o jovem anseia pelo renome que herdará de seu pai; em segundo plano, coletiva, pois os relatos do que

³³ Com a morte de Aquiles, Tétis interessou-se igualmente por Neoptólemo, que era seu neto.

foi vivido pelos gregos, narrados por seus sobreviventes a Telêmaco, constroem a memória de um povo. Para Slatkin (2005, p. 315), adiando o aparecimento de Odisseu, o poema cria uma oportunidade para o surgimento de uma série de personagens e um conjunto de questões (identidade, história, memória, relações familiares, comunidade, ordem social, cultura) através dos quais a trajetória distintiva deste épico de retorno e os objetivos de seu herói tomam forma. O poema traça dois caminhos distintos: a viagem de Odisseu e o curso dos acontecimentos em Ítaca.

Na sequência dos cantos homéricos, tomamos conhecimento do paradeiro de Odisseu, que está por sete anos na ilha de Calipso a negligenciar o seu retorno, tomado pelas encantadoras palavras da deusa (1.55-60). A deusa-ninfa acolhe Odisseu e não se interessa pelo retorno do herói, seduzindo-o com sua juventude eterna e favores sexuais. A lembrança do devir do herói chega por uma ordem divina: Hermes faz chegar à ninfa o desejo de Zeus de que Odisseu seja mandado de volta o mais cedo possível (5.112). No episódio, em que o mortal é tentado por Calipso a viver como um deus, a escolha pela mortalidade é feita em favor do desejo de voltar para casa (5.219-220):

ἀλλὰ καὶ ὡς ἐθέλω καὶ ἐέλδομαι ἤματα πάντα
οἴκαδ' ἔ' ἐλθέμεναι καὶ νόστιμον ἡμᾶρ ἰδέσθαι.

[...] *consumo-me todos os dias*
para que à pátria retorne e reveja o meu dia de volta.

Aceitar a imortalidade para Odisseu significaria o abandono irrevogável tanto de casa como do renome heroico, a negação da fama seria como um desaparecimento. A vida eterna com Calipso seria, paradoxalmente, um tipo de morte, tornando sem sentido não só as realizações do porvir mas também as lutas árduas do passado. Calipso aparece na rota de Odisseu como um desvio do seu caminho, que coloca em risco a finalidade da épica: o retorno à Ítaca. Odisseu assume o seu papel de herói épico, sendo capaz de deixar uma vida de prazeres eternos em favor de sua missão, ainda que continuar a viagem seja arriscar a própria vida.

Na *Ilíada*, Aquiles deve escolher entre a glória (*kleos*) e o regresso a casa (*nostos*) (9.413); no entanto, cabem a Odisseu ambos: *kleos* e *nostos*, pois para ele o retorno será a razão da glória (NAGY, 2005, p. 80). A glória, que garante a imortalidade do herói, é reclamada por Telêmaco no canto 1 (v. 236-240); todavia, no desenrolar da épica, Odisseu amplia essa perspectiva afirmando as suas condições para a reputação heroica.

Odisseu narra suas aventuras nos caminhos de retorno, muitos obstáculos ameaçam o curso da viagem náutica: a chegada à terra dos lotófagos; os embates na ilha de Circe; o

aprisionamento na ilha dos ciclopes; o estratagema contra o canto das sereias. Na viagem à terra dos lotófagos, o herói se depara com o risco de perder a memória, caso prove do fruto de lótu (9.94-97):

τῶν δ' ὅς τις λωτοῖο φάγοι μελιθδέα καρπὸν,
οὐκέτ' ἀπαγγεῖλαι πάλιν ἤθελεν οὐδὲ νέεσθαι,
ἀλλ' αὐτοῦ βούλοντο μετ' ἀνδράσι Λωτοφάγοισι
λωτὸν ἐρεπτόμενοι μενέμεν νόστου τε λαθέσθαι

Quem quer que viesse a provar uma vez desse fruto gostoso
nunca a resposta haveria de trazer, nem de novo empegar-se;
desejaria, isso sim, morar sempre com os homens lotófagos,
a comer lotos somente, esquecido, de vez, do retorno.

Percebemos que o *não lembrar* passa a ser o maior obstáculo dessa viagem, o risco do esquecimento do *retorno* reaparece com os elixires de Circe (10.289) e, posteriormente, com o canto das sereias (12.43), mas o herói não pode esquecer o seu desígnio e arditamente supera esses perigos. O curso da frota de Odisseu é interrompido por forças que não comprometem apenas o trajeto da viagem, também propõem o desaparego da consciência da própria história. Acerca desses episódios, Calvino (2007, p. 19) declara:

O que Ulisses salva do lótu, das drogas de Circe, do canto das sereias, não é apenas o passado e o futuro. A memória conta realmente – para os indivíduos, as coletividades, as civilizações – só se mantiver junto a marca do passado e o projeto do futuro, se permitir fazer sem esquecer aquilo que se pretendia fazer, tornar-se sem deixar de ser, ser sem deixar de tornar-se.

O episódio na ilha de Circe, imediatamente, faz com que retomemos o ocorrido na ilha de Calipso. Não podemos negar a semelhança dessas figuras femininas que cruzam o caminho de Odisseu: ambas habitam em ilhas, hospedam Odisseu, têm relações sexuais com ele, prometem não prejudicá-lo, oferecem instruções, provisões e ventos favoráveis para a partida, após a intervenção divina (ASSUNÇÃO, 2011, p. 154). Calipso e Circe são de relevante importância dentro da épica: ao longo de sua trajetória, Odisseu encontra diversas figuras femininas que tentam desviar o caminho do herói, mas Calipso e Circe se destacam por deterem Odisseu em suas ilhas remotas por meio de cuidados sedutores, mas acabam se tornando figuras-chave no auxílio da viagem do herói (FOLEY, 2005, p. 108).

A magnitude da *Odisseia* está na riqueza de sentidos que esse *nostos* inclui. Calvino (2007, p. 17) questiona: “Quantas odisseias contém a *Odisseia*?”. Percebemos quão simbólica é a concepção de viagem que a *Odisseia* projeta, pois, para a restauração da própria identidade, o “melhor dos aqueus” atravessa o tempo, os mares, os mundos. A respeito dessa épica, destacamos que, para a completude de sua viagem, mais do que o conhecimento das

rotas e dos mares, o herói precisa de astúcia, habilidade com as ideias e com as palavras, conhecimento dos homens (1.3). Percebemos a evolução que o conceito de viagem sofre dentro da épica: retornar para casa não se trata de cumprir um percurso, mas de superar os deuses, os homens, a morte.

3.1.3. *Argonáuticas*

As *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes narram a viagem mítica dos argonautas, a expedição é liderada por Jasão, que vence Aeetes, rei da Cólquida, recuperando o Velocino com o auxílio das magias de Medeia³⁴. Nessa epopeia, o fado heroico não se concentra apenas no retorno, mas no curso de duas viagens, a de ida e a de volta; o primeiro passo é chegar à Cólquida, no fim do mundo, numa longa viagem pela costa sul do Mar Negro; o segundo passo é retornar à Grécia, seguindo uma rota bem diferente da de ida, trazendo o Velocino de ouro, em um trajeto através do Danúbio, do Ródano, na costa ocidental da Itália, de Corfu, no norte da África e, por fim, a chegada a Creta (NELIS, 2005, p. 355).

Muito se discute sobre o fato de *Argo* ser a primeira nau a mergulhar no mar. No poema 64 de Catulo, o poeta nos dá esse indício (v. 11-12):

*illa rudem cursu prima imbuít Amphitriten.
quae simul ac rostro uentosum proscidit aequor...*

conjugando a armação púnea à uma quilha curvada:
essa foi a primeira que empreendeu viagem pela intocada Amphitrite.³⁵

Calzascia (2013, p. 92)³⁶, em um detalhado estudo sobre as *Argonáuticas* e o poema 64, afirma que em Apolônio muitas etapas deixam claro que *Argo* não é a primeira nau. Primeiro, *Argo* não é o único navio do poema: em um navio, os filhos de Frixo viajam a Orcomeno (2.1093-1095) e em outro navio viaja Ariadne (3.1000-1001). Se o primeiro é um navio contemporâneo ao *Argo*, o segundo é certamente anterior, com base na ordem cronológica adotada por Apolônio. Então, quando o poeta afirma que a *Argo* é o melhor, deve, necessariamente, ser implícita uma comparação com outro navio (1.113-114):

*τῷ καὶ πασάων προφερεστάτῃ ἔπλετο νηῶν,
ὄσσαι ὑπ' εἰρεσίησιν ἐπειρήσαντο θαλάσσης.*

³⁴ O caso de amor entre Jasão e Medeia e o retorno dos dois à Grécia dão origem à tragédia de Eurípides, em que é narrada a traição de Jasão e o infanticídio de Medeia (NELIS, 2005, p. 355).

³⁵ *Amphitrite*, uma das Nereides, era esposa de *Neptunus* e aparece nesse verso como metonímia do mar.

³⁶ Na tese intitulada *I Carmina docta di Catulo e le Argonautiche di Apollonio Rodio*, Calzascia (2013) faz um apanhado de supostas contradições presentes no poema 64 de Catulo acerca do assunto.

Razão por que de todas naus foi a melhor,
de tantas que com remos agitaram o mar.³⁷

Há outros elementos que também pressupõem certa tradição de navegação. Pelo menos três personagens ganharam uma experiência significativa: o timoneiro Tífis é apresentado como um marinheiro especialista (1.106-108) e também Ergino e Anceo têm experiência nos caminhos do mar (1.188-189). De fato, na tradição antiga (pelo menos até certo ponto), *Argo* ser a primeira nau não é uma suposição tão óbvia quanto parece.

Para Harrison (2007, p. 3-4), nomear *Argo* como a primeira nau pode revelar uma visão mais ampla desse assunto, indicando que a viagem dos argonautas não tenha introduzido apenas a nau, mas também a tradição épica clássica, tendo em vista que a saga argonáutica é um dos poucos mitos épicos referidos na *Odisseia* (12.69-72):

οἷη δὴ κείνη γε παρέπλω ποντοπόρος νηῦς,
70 Ἀργῶ πᾶσι μέλουσα, παρ' Αἰήταο πλέουσα.
καὶ νῦ κε τὴν ἐνθ' ὄκα βάλεν μεγάλας ποτὶ πέτρας,
ἄλλ' Ἥρη παρέπεμψεν, ἐπεὶ φίλος ἦεν Ἴησων.

Uma, somente, das naves velozes passar conseguiu,
Argo, que todos celebram nos cantos, de volta de Eetes.
Essa, também, contra o imano penedo seria lançada,
Se Hera, por ser afeiçoada a Jasão, não servisse de guia.

Na épica de Apolônio, é palpável o mergulho no desconhecido, a empreitada perigosa por vezes manifesta medo em seus executores e, por consequência, gera a criação de um universo marítimo povoado de monstros e divindades. A natureza toma forma em espaços jamais visitados, o mar é um “abismo escuro”. Mais uma vez, vemos que os sacrifícios às divindades são a garantia de uma viagem tranquila (1.420-424):

νῦν δ' ἴθι, καὶ τήνδ' ἤμιν, Ἐκηβόλε, δέξο θυγλήν,
ἦν τοι τῆσδ' ἐπιβαθρα χάριν προτεθείμεθα νηὸς
πρωτίστην: λύσαιμι δ', ἄναξ, ἐπ' ἀπήμονι μοίρη
πείσματα σὴν διὰ μῆτιν: ἐπιπνεύσειε δ' ἀήτης
μείλιχος, ᾧ κ' ἐπὶ πόντον ἐλευσόμεθ' εὐδιόωντες.'

Vem já, Hekébolos, e aceita o sacrifício
primeiro, pela graça desta nau, tal qual
passagem; Soberano!, que com boa fortuna
desatem-se as amarras; e que sobre um vento
suave, que nos leve calmo sobre o mar.

Argo, nome dado à nau, faz referência ao construtor que, com o auxílio de Atena, dá moldes à embarcação conhecida pela velocidade. Fica clara que a perfeição da nau se deve ao

³⁷ Todas as traduções das *Argonáuticas* são de Vinícius Ferreira Barth, 2013.

fato de Argos ter seguido as instruções da deusa (1.18-19):

νῆα μὲν οὖν οἱ πρόσθεν ἐπικλείουσιν αἰοῖοι
Ἄργον Ἀθηναίης καμέειν ὑποθημοσύνησιν.

Se antigos vates celebraram o conselho
de Atena a Argos ao fazer a embarcação.

É a deusa que encoraja o timoneiro Tífis a estar entre os melhores (1.109-114) e também é ela que coloca um carvalho de Dodona, viga sacra, no meio da quilha, tornando-a capaz de falar (1.524-527), percebemos que a intervenção divina de Atena vai além de procedimentos acerca da construção, a deusa prepara a expedição e ainda se ocupa de dar voz à nau, como se essa fosse uma extensão dos seus conselhos. A velocidade do navio é um verdadeiro fio condutor da narrativa, evidenciada em muitos momentos da viagem. O fluxo marinho da nau é também motivado pelo auxílio da deusa, que impulsiona o navio acelerando-o sobre as ondas (2.598-600).

A ação dos remadores é bastante referida no poema. Uma vez que o centro da narrativa é a viagem em alto mar, o poeta evidencia de forma descritiva essa relação “homem e mar” como uma verdadeira batalha (1.540-546; 910-914):

ὥς οἱ ὑπ' Ὀρφεὺς κιθάρη πέπληγον ἑρετιοῖς
πόντου λάβρον ὕδωρ, ἐπὶ δὲ ρόθια κλύζοντο:
ἀφρῶ δ' ἔνθα καὶ ἔνθα κελαινὴ κήκιεν ἄλμη
δεινὸν μορμύρουσα ἐρισθενέων μένει ἀνδρῶν.
στράπτε δ' ὑπ' ἡελίῳ φλογὶ εἵκελα νηὸς ἰούσης
τεύχεα: μακρὰ δ' αἰὲν ἐλευκαίνοντο κέλευθοι,
ἀτραπὸς ὡς γλοεροῖο διειδομένη πεδίοιο.

assim co'os remos, sob a cítara de Orfeu
batiam n'água inquieta, e as vagas colidiam.
E aqui e acolá a salmoura negra borrifava
terrível, pela força dos heróis golpeada.
Partindo a nau, brilhavam sob o sol as armas
qual chama; e infinda a longa via alvorecia,
tal qual trajeto destacado em verde plano.

ἦ, καὶ ἔβαιν' ἐπὶ νῆα παροίτατος: ὥς δὲ καὶ ἄλλοι
βαῖνον ἀριστήεις: λάζοντο δὲ χερσὶν ἑρετιμὰ
ἐνσχερῶ ἐζόμενοι: πρυμνήσια δὲ σφισιν Ἄργος
λῦσεν ὑπέκ πέτρης ἀλμυρέος. ἔνθ' ἄρα τοίγε
κόπτον ὕδωρ δολιχῆσιν ἐπικρατέως ἐλάτησιν.

Foi para a nau, então, em primeiro lugar;
seguiram-no os demais heróis, tomando os remos
e os assentos em linha; e Argos desatou
a amarradura do rochoso banco. Então
batiam n'água manejando os longos remos.

Em Apolônio, atravessar o mar é um tema central, podemos conceber o mar como um

personagem cantado pelo poeta inúmeras vezes, em tratamentos diversos: ora genericamente, referido como *longas trilhas do oceano* (1.21); ora especificamente, em que o poeta localiza precisamente a rota, como na narração da navegação no Helesponto (1.935). A mais famosa referência ao percurso dos argonautas pelo mar já se encontra no próêmio³⁸ (1.2-4):

μνήσομαι, οἱ Πόντιοι κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρας
Κυανέας βασιλῆος ἐφημοσύνη Πελῖαιο
χρῦσειον μετὰ κῶας εὐζυγον ἤλασαν Ἀργῶ.

pela boca Pôntea e entre rochas
Cíaneas sob as ordens do rei Pélias foram,
a obter o velo d'ouro em bem jungida Argo.

Por vezes o herói argonáutico se apresenta como um coletivo: *argonautas*. A concepção de Jasão como modelo de herói para essa épica é bastante polêmica, pois esse foge às características que encontramos nos heróis da *Ilíada* e da *Odisseia*; fato evidenciado pela colaboração de Medeia para o fim da expedição pela conquista do velo de ouro, após um envolvimento amoroso com o líder dos argonautas, narrado no livro 3 da épica. O herói não teria alcançado, portanto, o êxito de sua missão pela própria força. É interessante ver como essa personagem se destaca na ação heroica, pois Medeia não se apresenta como um desvio da rota de Jasão; pelo contrário, é graças aos feitiços da sobrinha de Circe que Jasão cumpre os desafios impostos na continuidade de sua jornada. Mais uma vez vemos a figura feminina como um elemento de auxílio para a finalidade heroica.

Júnior (2010, p. 11-12), em sua tese sobre o heroísmo nas *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes, enfatiza que a relevância de Jasão em relação aos demais argonautas só fica clara a partir do livro 3, quando se torna uma figura central no desenrolar dos acontecimentos, pois nos dois primeiros livros Jasão é referido como uma figura opaca. No entanto, a sua grandeza no desenvolvimento da viagem é relativa, visto que dependem das drogas de Medeia: ela é a responsável pelo estratagema para vencer o inimigo, ela é a principal arma de Jasão. Para Júnior, há indícios na obra de que, ainda que Jasão tenha um papel de liderança na épica, o grupo que o acompanha represente o herói coletivo, como o próprio poeta canta em seu primeiro verso (1.1): ἀρχόμενος σέο, Φοῖβε, παλαιγενέων κλέα φωτῶν (“Começo por ti, Febo, a glória de idos homens lembrar”).

Nas *Argonáuticas*, a viagem marítima é a razão de todo o poema, a nau, mais que um instrumento para a missão é um personagem atuante, com direito à voz dentro da narrativa. O romance entre Medeia e Jasão retoma personagens femininas que interferem e auxiliam o

³⁸ CALZACIA, 2013, p. 75.

percurso heróico da épica, como Calipso e Circe, destacando-se por em nenhum momento tentar privar o herói do curso de sua viagem, mas por ser um elemento essencial para o sucesso da missão épica de Jasão.

3.1.4. O poema 64 de Catulo

No poema 64 de Catulo, dois mitos de viagem são relevantes na narrativa: o da viagem dos argonautas, subterfúgio para falar do encontro de Peleu e Tétis, que resulta no himeneu; e o de Teseu e Ariadne, narrado a partir da descrição de desenhos que decoram a colcha do leito nupcial de Tétis. Nesse múltiplo mitológico, podemos analisar a viagem marítima sob duas perspectivas: nas *Argonáuticas* e na missão de Teseu, o percurso marítimo se realiza em prol do coletivo; todavia em ambos torna-se a mediação de encontros amorosos.

O poema tem início com a jornada dos argonautas. Nos versos, a imagem da nau *Argo* é seguida de imediato da imagem do mar, que é posto como um dos protagonistas da seção argonáutica do epílio. Vários epítetos são usados para se referir ao mar: *uada salsa* (salso mar - v. 6), *caerula aequora* (cerúleas planícies - v. 7), *Amphitriten* (Amphitrite - v. 11), *uentosum aequor* (superfície revolta - v. 12). Há também referências específicas à água marinha: *tortaque spumis incanuit unda* (as ondas encaneceram-se de espumas - v. 13), *freti candenti e gurgite* (incandescente turbilhão das águas - v. 14), *e gurgite cano* (branco turbilhão - v. 18). O elemento marinho é ainda evidenciado na apresentação das Nereidas, que primeiro são cantadas como *aequoreae Nereides* (aquáticas Nereides - v. 15) e depois como *marinae Nymphae* (Ninfas marinhas - v. 16-17)³⁹. O mar aparece como um duplo: em sua descrição mais específica, lembra-nos o desafio épico de enfrentar o mar; na sequência das imagens, as Nereidas aparecem como uma metamorfose dessas águas e lembram-nos o perigo da paixão.

A sequência inicial do poema é analisada por Harrison (2007, p. 5) como uma metáfora do mergulho do poeta no gênero épico, para ele a viagem marítima da nau *Argo* é apresentada como extensão da sua representação literária no épico, em que o gênero é simbolizado como uma viagem. O autor considera os termos referentes à viagem marítima do trecho inicial do epílio como simbólicos da atividade poética: *cursu* (viagem - v. 11), *decurrere* (percorrer - v. 6) e *currum* (nave - v. 9) lembram o *currere* do progresso da poesia; *aequor* (superfície - v. 12) pode aludir a qualquer superfície plana, no poema pode representar não só uma metáfora para o mar no épico, mas talvez até mesmo uma superfície plana para

³⁹ CALZASCIA, 2013, p. 75.

escrever; da mesma forma o uso do verbo *proscidit* (sulcou - v. 12) é uma metáfora para o arar da superfície plana, referindo-se à escrita, como se a ponta do navio funcionasse tal um *stylus* (estilete de grafita), semelhante à proa que avança e deixa o sulco; o próprio *uentosum* (revolta - v. 12) sugere alguma tensão com *aequor* (superfície - v. 12), o autor insinua que, metaforicamente, o adjetivo poderia aludir à tradição de tempestades que são tão proeminentes na épica greco-romana. Esse encontro de imagens metapoéticas, para o estudioso, é especialmente apropriado ao poema 64 de Catulo, que incorpora outro iniciático momento na história da literatura antiga, pois o texto se apresenta como um novo começo para a tradição épica latina, o epílio exemplifica um novo tipo literário para Roma em meados de I a.C.⁴⁰.

A descrição da viagem argonáutica, tema que introduz o poema, é sucedida pelo encontro dos argonautas com as Nereides, em que Peleu é incendiado pelo amor de Tétis, e assim a deusa aceita o himeneu humano, união consentida por Júpiter. Neste ponto do poema, a narração da viagem da nau *Argo* é substituída pela descrição das bodas de Peleu e Tétis de forma brusca, Catulo deixa os grupos anônimos dos argonautas e das Nereides para se concentrar nos personagens singulares: Peleu e Tétis.

No epílio, Catulo introduz uma digressão sobre a causa da estada de Teseu em Creta (v. 76-85):

*nam perhibent olim crudeli peste coactam
Androgeoneae poenas exsoluere caedis
electos iuuenes simul et decus innuptarum
Cecropiam solitam esse dapem dare Minotauro.
quis angusta malis cum moenia uexarentur,
ipse suum Theseus pro caris corpus Athenis
proicere optauit potius quam talia Cretam
funera Cecropiae nec funera portarentur.
atque ita naue leui nitens ac lenibus auris
magnanimum ad Minoa uenit sedesque superbas.*

conta-se, uma vez, coagida por cruel peste
a pagar as penas do assassinato de Androgeon,
jovens eleitos e também o decoro das virgens,
Cecropia ser habituada a dar como sacrifício ao Minotaurus.
como as estreitas muralhas fossem atingidas por estes males,
o próprio Theseus, em favor da cara Athenae, o seu corpo
decidiu oferecer, antes que à Creta tais
cadáveres de Cecropia, ainda não cadáveres, fossem transportados.
e assim, embarcando em leve nave e estando as brisas amenas,
chegou até o magnânimo Minos e seus altivos palácios.

Calzascia (2013, p. 220), em seu estudo sobre o poema catuliano, sinaliza semelhanças

⁴⁰ A alusão metapoética esclarece a afirmação do poeta de que *Argo* é a primeira nau (64.11), essa seria uma afirmação referente à origem da tradição épica, como já comentamos ao tratar das *Argonáuticas*.

entre a narração inicial dos argonautas e a partida de Teseu para Creta. O verbo *perhibent* (v. 76), que se refere de maneira genérica a uma tradição anterior, conecta-se com *dicuntur* (v. 2) e *fertur* (v. 19); o advérbio *olim* (v. 76) coloca o evento no passado, assim como em *quodam* (v. 1); o verso “*electos iuuenes simul et decus innuptarum*” (v. 78) ecoa de forma evidente o anterior que se refere aos jovens eleitos na nau: *cum lecti iuuenes, Argiuae robora pubis* (v. 4). Para a autora, o poeta propositalmente quer sublinhar a ligação entre as duas expedições.

A narrativa dos argonautas é interrompida em Catulo, mas o desfecho dessa história está presente na memória coletiva, portanto, as semelhanças não se interrompem, ainda que o leitor não tenha o subsídio textual. O auxílio de Ariadne, sua artimanha, para que Teseu cumpra sua missão, a fuga da pátria com o amado e, por fim, o abandono que ela sofre refletem os fatos ocorridos entre Jasão e Medeia; rapidamente podemos associar os versos do poema 64 de Catulo, referentes à descrição da colcha, no que tange à Ariadne, ao livro 3 das *Argonáuticas* de Apolônio. No entanto, percebemos uma diferença: para Ariadne o abandono da pátria, por extensão, significa o lamentável abandono da família (64.118-120); para Medeia a fuga da pátria não revela um abandono familiar com lamentos, pois o medo do pai, na verdade, é um dos motivos da fuga (4.11-19). Ainda assim, podemos compará-las como esposas que deixam para sempre a casa dos pais para unir-se a um homem (CALZASCIA, 2013, p. 261).

No epílio de Catulo, a dor de Ariadne ao ver a fuga de Teseu é descrita tal um poema elegíaco, alguns elementos podem confirmar a observação (64.52-59):

*namque fluentisono prospectans litore Diae,
Thesea cedentem celeri cum classe tuetur
indomitos in corde gerens Ariadna furores,
necdum etiam sese quae uisit uisere credit,
utpote fallaci quae tum primum excita somno
desertam in sola miseram se cernat harena.
immemor at iuuenis fugiens pellit uada remis,
irrita uentosae linquens promissa procellae.
quem procul ex alga maestis Minois ocellis,
saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu,
prospicit et magnis curarum fluctuat undis.*

assim, no flutissonante litoral de Dia, olhando à frente,
vê Theseus indo-se embora com a célere armada,
Ariadna, carregando no coração furores indomáveis.
e ainda não crê, ela mesma, ver o que vê,
já que ela, só agora despertada de um sono falaz,
infeliz, se veja desertada na solitária areia.
desmemoriado, o jovem fugindo fere o mar com os remos,
deixando as promessas vãs às tempestades de vento.
a ele, ao longe, [Ariadna] junto às algas, com seus aflitos olhinhos Minóicos,
petrificada como a estátua de uma bacante, vê, eheu
vê e é levada pelas grandes ondas de suas dores.

A separação dos amantes, assunto elegíaco, é o foco dos versos citados; a viagem náutica, enquanto para Teseu é um desafio épico (*Thesea cedentem celeri cum classe tuetur*, v. 53), para Ariadne é causa de sofrimento (*indomitos in corde gerens Ariadna furores*, v. 54), a desmedida do amor por Teseu é evidenciada pelo uso dos termos *indomitus furor*; mais adiante a comparação feita entre a princesa e uma bacante⁴¹ retoma o fato de ela estar possuída pelo *furor*. As construções *fallaci* (v. 56) e *irrita promissa* (v. 59) atribuem a Teseu características do *amator* elegíaco, aquele que para conquistar a *puella* faz uso de um discurso falacioso, seduzindo a amada por meio de promessas; a ação de Ariadne de *excitare* (v. 56) pode ser interpretada como percepção de uma realidade difícil de acreditar. O adjetivo *miser*, tão comum aos amantes que sofrem por amor na elegia, no verso 57, refere-se à Ariadne. A imagem da infeliz Ariadne deixada na praia é contrastada pela postura heroica de Teseu no verso seguinte, *immemor at iuuenis fugiens pellit uada remis* (v. 58), que retoma a viagem argonáutica do início do poema (v. 7). Observamos que para Teseu a batalha amorosa é substituída pelo desafio marítimo.

A imagem do navio de Teseu assume duas perspectivas: é imagem de partida para Ariadne (v. 241) e de chegada para Egeu (v. 249); no entanto, é motivo de desespero para ambos, Ariadne que perde o amante e Egeu que julga ter perdido o filho, pois este se esquecera de trocar as velas negras pelas brancas, sinalizando um retorno vitorioso. O retorno de Teseu se firma com um fim trágico, o suicídio do pai.

O risco da morte, constante no desafio épico, com o enfrentamento do mar, dos caminhos desconhecidos e dos monstros marinhos (matéria das *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes), no poema 64 de Catulo é evidenciado no percurso do labirinto, feito por Teseu: a luta com o Minotauro é a maior ameaça da missão do herói.

A viagem neste epílio de Catulo é marcada pela oposição entre o dever cívico e a paixão. Os mitos que compõem o poema ilustram a escolha do herói em seguir a rota iniciada ou deixar-se desviar pelo domínio do *Amor*.

3.1.5. *Eneida*

Os primeiros versos da *Eneida* já revelam a empresa épica, elencando o propósito, os perigos e o remate da obra de Virgílio (1.1-7). Ainda que o simulacro de Creúsa pressagie

⁴¹ O verso já antecipa o devir da princesa que desposará o deus do delírio místico.

sobre o reino e a esposa real que são reservados a Eneias após longo exílio (2.780-783), a saga do dardânio está para além de uma viagem de partida ou de retorno, o líder da *Eneida* foge das ruínas de Troia sem um rumo definido (3.7); o propósito inicial do embate marítimo é a fuga de Troia. A missão dos troianos é delineada em seu próprio percurso, pois o alto mar, mais que um desafio para a expedição, é o primeiro destino da rota, como observamos na narração do herói (3.9-12):

*et pater Anchises dare fatis uela iubebat,
litora cum patriae lacrimans portusque relinquo
et campos ubi Troia fuit. feror exul in altum
cum sociis natoque penatibus et magnis dis.*

e meu pai Anquises ordenou-me que abandonasse as velas ao destino: chorando abandono as margens da minha pátria, o porto e os campos onde foi Troia, lanço-me, exilado, sobre o mar, com meus companheiros, meu filho e os grandes deuses Penates.

Em meio à viagem atribulada, os oráculos de Febo guiam a trajetória dos troianos. Os riscos do alto mar são evidenciados pelo jogo de forças entre divindades. Encontramos em Juno a principal oposição ao sucesso da expedição e em Vênus, mãe de Eneias, a intervenção em favor do herói. Após longa tempestade provocada por Juno, o senhor dos mares, Netuno, abranda as águas, favorecendo o aportamento dos troianos no norte da África.

Em Cartago, os náufragos são hospedados por Dido, a rainha de Cartago se interessa em saber os infortúnios sofridos em terra e mar pelos sobreviventes de Troia. Para Pinheiro (2010, p. 19), a história do exílio forçado de Dido, após o assassinato do marido, apresenta semelhanças com o passado de Eneias: ambos se viram coagidos a abandonar a pátria, ambos assumiram o estatuto de líder por força das circunstâncias, ambos perderam entes queridos, um e outro viajaram pelo mar em busca de refúgio. Dido funda uma cidade em terras estrangeiras, o que para Eneias ainda é um plano. O fato de Dido se encontrar em pleno trabalho de fundação cria em Eneias a admiração por aquela mulher que parece a materialização do seu próprio destino. Os elementos comuns à trajetória de Dido e Eneias não são suficientes para o início do episódio amoroso, como foi tratado no capítulo 1, o deus do *Amor*, ordenado por Vênus, abrasa o coração de Dido.

A estada dos troianos em Cartago se prolonga após a união amorosa forjada por Juno e Vênus. A cidade, que aparece como um auxílio divino para a expedição após o percurso arriscado em alto mar, passa a ser um estorvo para a missão de fundar uma nova Troia. É preciso lembrar a Eneias que ele deve continuar a viagem. Mercúrio adverte o herói, o qual retoma o projeto de fundar um reino na Itália, deixando-o como herança ao pequeno Ascânio.

Teixeira (2012, p. 15-16) define bem o episódio de Cartago dentro da empresa de Virgílio:

Conhecido o termo *ad quem* da viagem, o episódio da estada em Cartago funciona, considerado no conjunto da narrativa, como um dos muitos obstáculos que, em quadro épico, o herói deve enfrentar e superar. Todavia a chegada a Cartago após um naufrágio, ordenado pelas forças divinas que corporizam a oposição à empresa, não se vai configurar como mero incidente de percurso desviante, mas sim como o “desvio estrutural” da missão de Eneias; um desvio primeiramente físico, mas que rapidamente dá lugar a um desvio ideológico, motivado por uma das grandes forças dinâmicas da literatura, o amor.

Podemos observar que as virtudes do troiano são postas à prova, o embate entre o dever cívico e a paixão novamente ilustram o quadro épico. Eneias, herói pio, priva-se de qualquer desejo individual em favor da missão de sua *gens*. Dido, infeliz, maldiz a chegada da expedição de Eneias em Cartago (4.657-658):

*felix, heu nimium felix, si litora tantum
numquam Dardaniae tetigissent nostra carinae!*

feliz fora se nunca os navios troianos tivessem tocado os nossos litorais!

Versos semelhantes encontramos no discurso de Ariadne acerca de Teseu no poema 64 de Catulo (v. 171-172):

*Iuppiter omnipotens, utinam ne tempore primo
Cnosia Cecropiae tetigissent litora puppes.*

Júpiter onipotente, oxalá desde o primeiro momento não tivessem os navios Cecrópios tocado os litorais de Cnossos.

A separação dos amantes causada pela viagem marítima, imagem elegíaca, compõem a épica de Virgílio. O amor de Dido representa o desvio da rota dos troianos; a escolha de Eneias pela missão é capital para o desfecho épico do episódio. Cartago, aparente porto seguro, é um obstáculo tão perigoso quanto as tempestades do alto mar, assim nos confirma o discurso de Anquises, quando mais adiante encontra o filho, no mundo dos mortos. A superação das forças do *Amor* é equiparada à sobrevivência dos riscos náuticos (6.692-694):

*quas ego te terras et quanta per aequora uectum
accipio! quantis iactatum, nate, periclis!
quam metui ne quid Libyae tibi regna nocerent!*

Que de terras, que de imensos mares atravessaste antes de chegar até mim! Por quão grandes perigos foste perseguido, ó filho! Quanto temi que os reinos da Líbia te fossem nocivos!

Os desafios impostos a Eneias seguem uma crescente: deixar a pátria, vencer os mares, superar a oposição divina, abandonar Dido e Cartago. Todos esses prévios embates preparam o herói para a batalha mais exigente: descer ao mundo dos mortos. O risco da morte, que

atravessa toda a viagem épica, no canto 6 adquire uma conotação mais profunda, pois a descida aos *Infernos* é um ritual de passagem que proporciona ao herói uma nova condição para continuar o percurso. A catábase geralmente implica o herói enfrentar sua própria natureza mortal, superar o medo da morte e perceber que a melhor maneira para o mortal alcançar a imortalidade é conseguir a reputação heroica por meio de atos corajosos e memoráveis (FELTON, 2010, p. 94). Nos *Infernos*, Anquises dá ao filho conhecimento daquilo que virá e do trajeto que o herói deve seguir e das guerras que terá que sustentar. O ânimo do herói é renovado, e os prenúncios do pai garantem uma rota sem desvios.

A estrutura da *Eneida* recapitula em sua primeira metade a *Odisseia*, o canto ao homem e a sua viagem; a segunda metade contempla a guerra à maneira da *Ilíada* – essa disposição nos é clara no primeiro verso do poema. Para Harrison (2007, p. 11-12), o canto 6 encerra esse primeiro ciclo de Eneias, a partir do qual a viagem deve ser precisa até seu fim determinado, a Itália, sem novos riscos e desvios. No início do canto 7, é Netuno quem priva os troianos de aportarem na terra de Circe. Nesse ponto, Virgílio retoma o famoso episódio da *Odisseia*, o arriscado aportamento de Odisseu e seus homens na ilha da feiticeira. Segundo Harrison, os troianos devem deixar a *Odisseia* para trás e voltarem-se para as batalhas terrestres da *Ilíada*, indo direto para o Lácio, onde a segunda Guerra de Troia vai começar, o resgate de Netuno sublinha esse contraste. Na segunda metade do poema, Eneias e seus homens devem evitar a distração da primeira, as águas agitadas desse episódio são, portanto, evitadas pelo piedoso Eneias, para Harrison, a virtude humana e a proteção divina conspiram para evitar a repetição do desastre homérico.

O vasto mar é a viagem dos troianos, assim como o percurso da *Eneida*, tanto a duração da viagem quanto o empreendimento épico são vastos. A chegada à Itália marca a conclusão da viagem e de parte do trabalho literário de Virgílio (HARRISON, 2007, p. 9). No canto 7, o poeta suplica o auxílio das musas para os novos cantos, acentuando o fim da viagem náutica de Eneias com a chegada ao Lácio (7.37-45):

*Nunc age, qui reges, Erato, quae tempora rerum,
quis Latium antiquo fuerit status, aduena classem
cum primum Ausoniis exercitus appulit oris,
expediam et primae reuocabo exordia pugnae.
tu uatem, tu, diua, mone. dicam horrida bella,
dicam acies actosque animis in funera reges
Tyrrenamque manum totamque sub arma coactam
Hesperiam. maior rerum mihi nascitur ordo,
maius opus moueo.*

Agora, Érato, contarei quais eram os reis, o estado das coisas, a situação do antigo Lácio, quando uma frota estrangeira desembarcou pela primeira vez nas costas da

Ausônia, e lembrarei a origem do primeiro combate. Tu, deusa, inspira o teu poeta. Cantarei as horríveis guerras, cantarei as batalhas e os reis levados pelo ressentimento à carnificina, e o exército tirreno e a Hespéria inteira em armas. Maior ordem de coisas nasce agora para mim; começo agora maior assunto.

3.1.6. Considerações

No percurso feito pela poesia épica, destacamos que a viagem náutica para o herói é arriscar a própria vida em favor de uma causa coletiva, deparar-se com a morte é uma possibilidade eminente em todo o trajeto do herói. Em cada um dos episódios citados, observamos que o êxito da empreitada em alto mar não depende apenas das virtudes do herói, mas de intervenções sobrenaturais de ordem divina.

Um aspecto relevante para nossa pesquisa é a incidência de figuras femininas que aparecem na épica como personagens que interferem diretamente no curso do herói. Imortais ou mortais, elas aparecem como figuras habilidosas e detentoras de algum tipo de poder, seja de ordem mística (como Circe e Medeia), de ordem sobrenatural (como Calipso) ou de ordem social (como Dido e Ariadne). Os atributos dessas personagens dão condições para que elas incidam na trajetória do herói.

Em cada episódio, o herói desperta o interesse amoroso dessas personagens, essa é a motivação para que elas interrompam o desígnio heroico da épica e, por vezes, auxiliem o então amado a cumprir a missão que lhe convém. O encontro amoroso não é a prioridade do herói épico; percebemos que na épica o amor dos amantes ou aparece como um desvio de rota da viagem náutica (como nos episódios de Calipso e Circe, na *Odisseia*, e de Dido, na *Eneida*) ou um instrumento para a finalidade heróica (como no caso de Ariadne, no poema 64 de Catulo, e Medeia, nas *Argonáuticas* – por fim também Calipso e Circe auxiliam Odisseu em seu trajeto). Todavia não podemos deixar de destacar essa ocorrência na épica, pois, ainda que o amor não seja um serviço para o herói épico, assim como na elegia, esse também se encontra num contexto semelhante ao dos amantes elegíacos, a viagem pelo alto mar torna-se causa de encontros e desencontros amorosos.

3.2. A viagem náutica na elegia latina

3.2.1. O *Amor* – uma viagem náutica

A viagem e a navegação, tipicamente épicas, são utilizadas na elegia como um marcador do que provoca a união e também a separação dos amantes. A transformação de

presença em ausência do ser amado caracteriza o tema elegíaco da partida. Os gestos da despedida são enfatizados na narrativa amorosa: os beijos e abraços que não mais poderão existir; as lágrimas e o choro como manifestação da dor violenta. O momento da partida assinala o início de um tempo de silêncio, em que as palavras, as queixas e as lembranças consolarão o amante, em um discurso de esperança de uma futura união ou de desesperança por não confiar na fidelidade do outro.

No vocabulário da elegia romana, são relevantes os empréstimos que abordam a arte da navegação. É evidente o uso da metáfora náutica em Propércio e Ovídio e com menor evidência em Tibulo e Catulo (VIDEAU-DELIBES, 1991, p. 92) ⁴². Na elegia amorosa, navegar inicialmente significa estar apaixonado, como constatamos na descrição de Ovídio em *Amores* 2.9.27-32:

*um bene pertaesum est, animoque relanguit ardor,
nescio quo miserae turbine mentis agor:
ut rapit in praeceps dominum spumantia frustra
frena retentantem durior oris equus;
ut subitus, prope iam prensa tellure, carinam
tangente portus uentus in alta rapit—*

quando o cansaço se apodera de mim e em minha alma se desvanece o fogo da
[paixão,
sou tomado por não sei que turbilhão de tristeza no meu coração
Tal como o cavalo de boca bem rija arrebata para um abismo seu dono
Que em vão lhe puxa o freio coberto de espuma,
Tal como, de súbito, a um barco já à beira de tocar a terra
E atingir o porto, um golpe de vento o arrebata para o alto-mar

Em *Amores*, Ovídio recorre aos vocábulos náuticos *carina* (v. 31) e *portus* (v. 32) para falar da paixão que toma o amante, comparando-a a uma nau, que, prestes a tocar o porto, volve-se para o alto mar; o movimento de retorno ao mar (v. 32) indica a força da paixão.

Diferentemente da metáfora feita por Ovídio, em Propércio, a chegada da navegação ao porto marca o início da união íntima com a *puella* desejada (2.14.29-30):

*Nunc a te, mea lux, ueniatne ad litora nauis
seruata [...]*

Cabe a ti, minha luz, que ao porto o barco chegue
a salvo [...]

A construção *litore seruato* (v. 29-30) em Propércio aproxima-se da ideia de *portus* (v. 32) em Ovídio; no entanto é interessante perceber que em cada poema a orientação da nau assume uma perspectiva própria: em Ovídio, afastando-se do porto em direção ao mar, o

⁴² Videau-Delibes afirma que em Catulo há uma única ocorrência, no poema 68.

amante é submergido pela paixão; enquanto em Propércio, é no retorno, a salvo, que o amante atinge a conquista amorosa. A metáfora náutica é flexível no trabalho dos poetas.

O amante também pode desejar a libertação da paixão, a calma. Portanto, a metáfora se direciona a uma progressão contrária, em sentido oposto. Em Propércio, o amante utiliza a metáfora de retorno ao porto, como aquele que, separado da amada, reencontra a lucidez, distante dos transtornos causados pelo *Amor*. Para o amante que se esquivava dos domínios amorosos, lançar âncora significa encontrar a razão (3.24.15-16):

*corruptus saevo Veneris torrear aeno;
uinctus eram uersas in mea terga manus.
Ecce coronatae portum tetigere carinae,
traiectae Syrtes, ancora iacta mihi est.*

queimava preso ao caldeirão cruel de Vênus
e tinha as mãos atadas pelas costas.
Mas eis que o barco coroadado chega ao porto
e após passar as Sirtes lanço âncora.

Em *Amores*, Ovídio retoma o vocabulário náutico para tratar da cura do amor. Em seu poema, o fim dos tormentos do amor é a chegada da popa (*puppis*) a um porto (3.11.29-30):

*Iam mea uotiu puppis redimita corona.
Lenta tumescentes aequoris audit aquas.*

Já a popa da minha barca, adornada de uma coroa votiva,
é impassível que escuta as águas revoltas do mar.

Para Videau-Delibes, a metáfora náutica, na elegia amorosa, evoca uma progressão: ou avança para a união física ou para uma separação definitiva (1991, p. 93). Essa progressão não é fácil, a navegação é perigosa mesmo se o amante julga estar perto do porto, os elementos naturais são coletados na poesia elegíaca como modificadores que interrompem o avanço marítimo.

No jogo amoroso, os percursos marítimos não só aludem ao conquistador mas também à figura desejada. Na elegia de Propércio, o amante sonha com o naufrágio da amada. O poeta compara Cíntia a Hele, figura mitológica que morreu afogada no mar (2.26.1-6):

*Vidi te in somnis fracta, mea uita, carina
Ionio lassas ducere rore manus,
et quaecumque in me fueras mentita fateri,
nec iam umore grauis tollere posse comas,
qualem purpureis agitatam fluctibus Hellen,
aurea quam molli tergoe uexit ouis.*

Te vi num sonho, amada, num barço em pedaços,
Movendo as mãos cansadas no mar Jônio
e confessavas as mentiras sobre mim,

e a cabeça encharcada te afundava,
 como impelida por ondas purpúreas foi Hele,
 que áureo carneiro carregou no dorso.

A imagem do navio destruído (*fracta carina*, v. 1) e a confissão das mentiras da amada (*fueras mentita fateri*, v. 3) são elementos que impedem a navegação amorosa, o primeiro no contexto metafórico e o segundo no contexto real da relação amorosa. O caráter de *fractus*, referente ao navio, pode ser subentendido como um indicador da fragilidade da relação, das promessas quebradas. A ameaça da morte da amada, alegoricamente a perda, está implícita no símile com Hele, a comparação funciona como um eufemismo.

Outra imagem a ser observada com atenção é a da imersão de Cíntia nas águas marítimas (*purpureis agitatam fluctibus*, v. 5). Como discutimos anteriormente, na progressão da metáfora náutica, o deslocamento para o mar pode significar a busca do *Amor* elegíaco; portanto, pode-se inferir que a amada “agitada pelas ondas purpúreas” seja uma metáfora elegíaca para indicar a entrega de Cíntia a esse *Amor*.

Merece destaque também o uso que o poeta faz dos termos *grauis* (v. 4) e *mollis* (v. 6), usados para caracterizar respectivamente o gênero elevado e o gênero baixo, ou seja, *grauis* marca o gênero épico e *mollis* o elegíaco amoroso. O jogo que o poeta faz com essas palavras mais uma vez alude às diferenças que marcam os gêneros épico e elegíaco. O adjetivo *grauis* se refere aos cabelos de Cíntia, característica que a subjuga ao afogamento tal como Hele. Podemos levantar suspeitas de que a comparação feita a uma figura elevada provoque essa colocação. Em seguida, o adjetivo *mollis* se refere ao dorso do animal que transportava Hele sobre o mar. A queda de Hele do *molli tergore* (v. 6) é a causa do naufrágio, que pode ser interpretado como uma adesão ao amor elegíaco. Podemos supor que a referida queda sugira o trânsito do gênero elevado para o baixo. (É interessante observar que, na elegia 1.1 de Propércio, quando o poeta fala da sua paixão por Cíntia e aconselha o amor seguro (*tuto amore*, v. 32) aos seus amigos, ele usa o termo *lapsus* (v. 25) para recordar a sua situação entregue ao *Amor* – a queda, novamente, ilustra a matéria elegíaca).

Ainda a respeito da elegia 2.26 de Propércio, Pinotti (2011, p. 130-131) comenta que o divagar dos pensamentos são características do monólogo interior elegíaco e que a unidade da elegia é assegurada pelo paralelismo das visões e da atmosfera marinha que circula a história, entrelaçada com exemplos de viagens marítimas míticas, ricas de erudição que não sobrecarrega o tom da poesia, mas envolve em uma serenidade milagrosa a viagem dos amantes.

Assim, observamos que o intenso diálogo existente entre os assuntos elegíacos e os

náuticos não só proporciona um rico aparato estético para o gênero como também fundamenta o princípio elegíaco de recusa do cenário épico, adequando-o apenas para as conveniências desse novo fazer poético.

3.2.2. A viagem náutica e as *Heroides*

No estudo da elegia, encontramos a viagem náutica como uma metáfora utilizada pelos poetas para tratar dos episódios amorosos. Na elegia amorosa, zarpar para o alto mar pode significar estar apaixonado, entregue às águas do amor; assim como deixar o porto pode-se interpretar como afastar-se do ser amado; o porto seguro também pode aparecer como o aconchego dos amantes. As aventuras amorosas, as incertezas e sofrimentos entre os amantes se equiparam a tempestades que conturbam a viagem amorosa. A despedida, tão repetida nas relações ilegítimas, comuns na elegia, assemelha-se a tantas despedidas causadas pela separação marítima.

Quando nos voltamos para as *Heroides* de Ovídio, observamos que o diálogo entre os ausentes dá fôlego às epístolas escritas em dístico elegíaco. A separação dos amantes é a razão de cada uma das epístolas que dá forma às *Heroides*. As cartas dão espaço aos lamentos de figuras, em maior parte, femininas, que assumem a voz da poesia ovidiana. A temática da viagem, tão repetida na épica, chama nossa atenção nas *Heroides*, pois, uma vez que Ovídio se apropria também de personagens épicos para compor as missivas, a partida do amante, zarpando para o alto mar, é por vezes o motivo das queixas das heroínas. A narrativa é conduzida pelo ponto de vista de quem é deixado, em uma sequência de argumentos que almejam convencer o destinatário de um retorno.

Na poesia elegíaca, a apropriação dos temas épicos em favor da milícia amorosa é uma forma de afirmação do gênero. Na escolha de heróis épicos para compor as epístolas, Ovídio vai mais além, o poeta transporta os sentimentos elegíacos para o contexto heroico. Há uma nítida influência da poesia épica na construção dessas epístolas, como nos afirma Knox (2002, p. 126), ainda que os personagens escolhidos por Ovídio tenham origem mitológica, o poeta se utiliza de fontes literárias para construir sua obra, cada epístola se refere conscientemente a fontes específicas da literatura anterior. A partir desse trânsito genérico, podemos observar que Ovídio aprofunda questões que servem à elegia já esboçadas na épica.

Na *Odisseia*, as queixas de Penélope pela ausência de Ulisses não são literalmente narradas, mas, após o retorno do esposo, ficam implícitas as lamentações da esposa que narra

o quanto sofrera durante esse tempo (23.302); na *Eneida*, os monólogos desesperados da rainha Dido, ao descobrir a partida de Eneias, são plenos de sofrimento amoroso, queixas que se igualam às da *puella* elegíaca (*tantos illa suo rumpebat pectore questus* – “tais eram as queixas que rebentavam de seu coração”, 4.553); nas *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes, Medeia já ameaça trazer censuras diante dos olhos de Jasão, caso o herói a esqueça (3.1108-1117); no poema 64 de Catulo, o tema do lamento está explícito na voz de Ariadne, a ideia de lamentar (*conquerar*, v. 164) em missivas sem respostas é bastante sugestiva nos seguintes versos (v. 164-166):

*sed quid ego ignaris nequiquam conquerar auris,
externata malo, quae nullis sensibus auctae
nec missas audire queunt nec reddere uoces?*

mas por que eu lamentarei em vão as brisas indiferentes,
[eu], enlouquecida pela desgraça, a elas dotadas de nenhuma sensibilidade,
que nem podem ouvir minhas missivas, nem responder às minhas palavras?

Nas epopeias às quais Ovídio volta o seu olhar inventivo, podemos encontrar um rico cenário que favorece a elegia – como vimos; os versos épicos, referentes aos encontros e desencontros amorosos, por intermédio de viagens heroicas, já propiciam o assunto da elegia.

Nas *Heroides*, o *tópos* da viagem náutica é nítido nas cartas de *Penélope para Ulisses* (1), *Dido para Eneias* (7), *Ariadne para Teseu* (10) e *Medeia para Jasão* (12); todavia, essa temática ganha uma nova dimensão, pois a viagem náutica, acompanhada do léxico que ela envolve, tanto funciona como uma metáfora quanto é o que invoca a história dessas heroínas.

Ainda que o contexto marítimo afete diretamente a relação de Penélope e Ulisses, os termos náuticos são utilizados na carta de *Penélope para Ulisses* também como metáfora (1.110): *Tu citius uenias! Portus et aras tuis!* (“Que tu venhas o mais depressa possível, porto e asilo dos teus!”⁴³).

O termo *portus* ganha valor de adjetivo e é personificado na figura de Ulisses. Ovídio retoma o valor metafórico do termo habitualmente usado na elegia. Para Videau-Delibes (1991, p. 93), Penélope expande a imagem do *portus* à esfera familiar e política ao denominar Ulisses “porto” dos seus.

Na epístola de *Ariadne para Teseu* (10), o universo náutico também é relevante: abandonada na ilha de Naxos pelo herói, o mar ocupa grande parte do cenário da narrativa. O pedido de Ariadne para que Teseu revolva seu barco para ela, nos versos finais da carta, pode ser interpretado como um duplo, o retorno de Teseu é suplicado não apenas como uma volta

⁴³ As traduções dos trechos das cartas 1, 10 e 12 das *Heroides* são nossas.

do trajeto marítimo mas também no sentido de um retorno do vínculo amoroso (v. 149-150):

*Flecte ratem, Theseu, uersoque relabere uelo
Si prius occidero, tu tamen ossa feres.*

Volta teu barco, Teseu, e retorna com tua vela revolvida
Se eu padecer antes, no entanto, tu recolherás meus ossos.

Não podemos deixar de tomar a exemplo também as inúmeras vezes que os vocábulos náuticos são tratados em seu sentido literal, adequados às conveniências épicas das epístolas de Ovídio. Na epístola de *Medeia para Jasão* (12), a chegada dos argonautas à Cólquida é retomada como o momento em que se iniciou o tormento de Medeia (v. 23-24, 32):

*Iussus inexpertam Colchos aduertere puppim
Intrasti patriae regna beata meae*

Ordenado a conduzir o navio inexperiente aos povos da Cólquida,
tu adentraste os reinos venturosos da minha pátria

Illa fuit mentis prima ruina meae.

Aquele foi o princípio da ruína da minha razão.

Ariadne, nas *Heroides* (10), descreve a vista da partida de Teseu; o herói épico, assim como no poema 64 de Catulo, enfrenta o alto mar (v. 27-30):

*Ascendo (uires animus dabat) atque ita late
Aequora prospectu metior alta meo.
Inde ego (nam uentis quoque sum crudelibus usa)
Vidi praecipiti carbasa tenta Noto.*

Subi (a vontade me dava força) e, assim,
alcancei ao longe com minha vista os altos mares.
Desse lugar (porque também me vali dos ventos cruéis),
eu vi tuas velas armadas pelo arrojado Noto.

Mais adiante é a própria Ariadne que assume o discurso épico, apropriando-se dos assuntos náuticos no anseio de deixar a ilha, onde foi abandonada, e buscar exílio (v. 65-66):

*Vt rate felici pacata per aequora labar,
Temperet ut uentos Aeolus, exul ero.*

Ainda que eu deslize por entre mares tranquilos numa barca propícia,
Ainda que Éolo abrande os ventos, eu serei uma exilada.

Na epístola de Penélope (1), o mar aparece como via de comunicação, a incansável espera da esposa é abrandada por cada navio que aporta em Ítaca com possíveis notícias do destino de Ulisses, meio pelo qual também ela envia cartas (v. 59-62):

*Quisquis ad haec uertit peregrinam litora puppim,
Ille mihi de te multa rogatus abit,
Quamque tibi reddat, si te modo uiderat usquam,
Traditur huic digitis charta notata meis.*

Seja quem for que conduza a popa estrangeira para estes litorais,
parte interrogado por mim acerca de muitas coisas sobre ti,
E a esse é recomendada uma carta escrita de próprio punho,
para que seja entregue a ti, se todavia em algum lugar te encontrar.

Concebemos que a metáfora náutica, nas epístolas amorosas, é enriquecida pelo aparato de significados que a própria trajetória dos heróis propicia. Para Videau-Delibes (1991, p. 105), Ovídio toma emprestado da épica, para a evocação da partida, a trama narrativa do itinerário e seus atributos.

Na epístola 7, de Dido para Eneias, é possível localizar um vasto diálogo entre a metáfora náutica e o assunto elegíaco da separação dos amantes. Portanto, iremos nos deter em separado nessa epístola, cotejando a confluência desses temas na empresa de Ovídio.

3.3. A viagem náutica e a Epístola 7 – *Dido Aeneae*

Na missiva de Dido a Eneias, o tema da viagem se repete ao longo de toda a lamentação da rainha abandonada. Para compor a carta de lamentos, Ovídio se utiliza dos monólogos da fenícia, retirados do canto 4 da *Eneida* (v. 305-330; v. 365-387; v. 534-552 e v. 590-629⁴⁴), em que ela manifesta todo o seu desespero pela partida inesperada de Eneias. Ciente de todos os infortúnios vividos pelos troianos em alto mar, o risco do desafio marítimo é o principal argumento de Dido na epístola para tentar convencer Eneias a permanecer em Cartago. A rainha também recorre aos cuidados com Ascânio (*Her.* 7.77) e aos favores concedidos a Eneias (*Her.* 7.89-90) como motivos para a permanência do dardânio em Cartago.

Tentaremos elencar neste estudo as recorrências do assunto náutico na epístola 7, considerando o valor elegíaco que Ovídio atribuiu à temática. Como comentamos no tópico 2.2.2, ainda que por vezes a viagem pelo alto mar seja uma realidade concreta, o poeta joga com as palavras criando paralelos e metáforas no uso desse vocabulário específico.

Um primeiro aspecto que chama nossa atenção na missiva em estudo é a referência feita a Vênus dentro do discurso de Dido. A intervenção divina na empresa heroica tão comum à épica é retomada nesse poema de Ovídio. Todavia essa relação com os deuses assume características elegíacas (7.55-60):

⁴⁴ NÉRAUDAU, 2007, p. 95.

*Vt, pelago suadente etiam, retinacula soluas,
Multa tamen latus tristia pontus habet.
Nec uiolasse fidem temptantibus aequora prodest;
Perfidiae poenas exigit ille locus,
Praecipue cum laesus amor, quia mater Amorum
Nuda Cytheriacis edita fertur aquis.*

Mesmo que, de novo persuadido pelo alto mar, rompa as amarras,
Muitas coisas terríveis possui o vasto mar.
Nem é vantajoso àqueles que testam o mar ter quebrado uma promessa;
esse lugar exige castigos pelas perfídias,
sobretudo quando o amor é ferido, porque se diz que a mãe dos Amores
surgiu nua das águas de Citera.

Vênus, mãe de Eneias, no percurso do herói retratado na *Eneida*, é a divindade que intervém em proteção do filho. No contexto elegíaco das *Heroides*, a divindade recebe o epíteto não de mãe de Eneias, mas de mãe dos Amores (*mater Amorum*, v. 59). Por que *Amorum*? O uso do genitivo plural remete diretamente ao termo técnico que indica a elegia amorosa, pois *Amores* é o provável título da coletânea de poemas de Cornélio Galo (69-26 a.C.) e o título da coletânea de poemas de Ovídio. No verso, o poeta amplia o papel de Vênus, o termo *Amorum* alcança a genealogia mitológica do deus do Amor e a referência à poesia elegíaca que contempla a *militia Veneris*. A referência aos Amores sinaliza que os versos serão cantados à maneira elegíaca.

No que tange à imagem mitológica de Vênus (v. 60), supomos que seja um artifício para sublinhar a relação da divindade com o mar, pois é ela a deusa nascida das ondas; podemos observar que, no discurso de Dido, não é Netuno que rege o controle das ondas (situação ocorrida na *Eneida*), mas Vênus, cabendo a ela, porque é mãe do Amor e dos Amores, punir as perfídias (*perfidiae poenas exigit*, v. 58) e vingar o amor ferido (*praecipue cum laesus amor*, v. 58), situações comuns entre os amantes. Nos versos indicados anteriormente, vocábulos náuticos são intercalados aos elegíacos, o que nos permite analisá-los como metafóricos. Romper as amarras (*retinacula soluas*, v. 55) refere-se tanto ao ato de Eneias levantar a âncora de sua nau como ao fato de deixar Dido em Cartago; os perigos do vasto mar (*latus pontus*, v. 56) são uma ameaça não apenas ao desafio épico de invadir as águas agitadas mas sobretudo à violação da fidelidade (*Nec uiolasse fidem temptantibus aequora prodest*, v. 57), que caracteriza a fuga de Eneias no discurso elegíaco de Dido.

O paralelismo entre vocábulos náuticos e elegíacos também recebe destaque nos primeiros versos da epístola (7.9-12):

*Certus es ire tamen miseramque relinquere Didon,
Atque idem uenti uela fidemque ferent?
Certus es Aenea, cum foedere soluere naues.*

Quaeque ubi sint nescis, Itala regna sequi?

Todavia, estás determinado a partir e deixar para trás a miserável Dido,
E os mesmos ventos levam tuas velas e a tua promessa?
Estás determinado, Eneias, a solver as naveas com a aliança feita
E dirigir-se aos reinos ítalos ainda que sejam desconhecidos?

Nos versos mencionados, partir (*ire*, v. 9) implica deixar para trás a miserável Dido (*miseram relinquere Didon*, v. 9), ou seja, a missão épica de Eneias de procurar um reino na Itália (*Itala regna sequi*, v. 12) está diretamente ligada ao quadro elegíaco em que se encontra Dido (*miser*). O diálogo entre o assunto épico e o elegíaco se destaca nos versos 10 e 11, em que há uma interação entre termos épicos referentes à viagem náutica (*uela* (v. 10) e *naues* (v. 11)) e termos elegíacos (*fidem* (v. 10) e *foedere* (v. 11)). A decisão de Eneias de abandonar Cartago congrega aspectos materiais e emocionais: assim como as velas (*uela*), o amante lança ao vento também a fidelidade (*fides*) a Dido; lançar o navio às águas (*soluere naues*) está em consonância com o abandono da promessa (*foedus*) feita, a partir do discurso da rainha. Percebemos a insistência do uso do verbo *soluere*: aparece no verso 11 e se repete no verso 55 (*soluas*); o verbo que indica a ruptura recebe ênfase ao se repetir a fim de deixar clara a dissolução do envolvimento amoroso. Nos versos da carta, a rainha assume o papel da *puella* elegíaca que compara a partida da nau do amante ao rompimento das juras de amor.

Segundo Videau-Delibes (1991, p. 72), na época de Ovídio, o tema da tempestade é dependente de uma tradição latina, cujo modelo maior é Virgílio. Percebemos que nas *Heroides* o diálogo com essa tradição virgiliana é tangível. A tempestade, a agitação do mar é antes de tudo um motivo épico; a intervenção de cada elemento natural que culmina no aportamento em Cartago caracteriza o início da *Eneida*. Esse mesmo cenário é retomado na voz de Dido. Consumida pelo *furor*, em uma sequência de metáforas, a rainha insulta o caráter de Eneias. Ela finda seu repertório de queixas igualando o caráter do troiano ao mar movido pelos ventos (7.35-40):

*Fallor et ista mihi falso iactatur imago;
Matris ab ingenio dissidet ille suae.
Te lapis et montes innataque rupibus altis
Robora, saeuae progenere ferae,
Aut mare, quale uides agitari nunc quoque uentis,
Quo tamen aduersis fluctibus ire paras.*

Engano-me e falsamente esta imagem é lançada contra mim;
ele diverge do caráter de sua mãe!
A pedra e as montanhas e os carvalhos que se originam nos altos rochedos,
as feras crueis te geraram,
Ou o mar, tal como vês agora ser agitado do mesmo modo pelos ventos,
por onde, todavia, te preparas para partir pelas ondas adversas.

A tempestade que atrapalha a partida de Eneias torna-se uma aliada da rainha abandonada (7.41-44):

*Quo fugis? Obstat hiems. Hiemis mihi gratia prosit.
Adspice ut euersas concitet Eurus aquas.
Quod tibi malueram, sine me debere procellis;
Iustior est animo uentus et unda tuo.*

Para onde foges? A tempestade te impede O favor da tempestade a mim é útil.
Observa de que modo Euro provoca as águas revolvidas.
O que preferira dever a ti, deixa-me dever às tempestades;
São mais justos que tua alma o vento e a onda.

Dido conclui que o vento e as ondas (*uentus et unda*, v. 44) são mais justos (*Iustior est*, v. 44) que o caráter do dardânio. A comparação feita retrata a dimensão do sofrimento de Dido, uma vez que a rainha coloca os sentimentos de Eneias primeiramente no mesmo nível de medida da violência do mar, atestando em seguida que os contornos marítimos ainda são mais favoráveis por impedirem uma partida de Eneias. No verso seguinte, a comparação é retomada (v. 51): *Tu quoque cum uentis utinam mutabilis esses!* (“Não podes tu ser tão mutante quanto os ventos!”).

A comparação entre o caráter de Eneias e o efeito do vento nas ondas apresenta um progresso; se retomarmos os versos 39 e 51, percebemos a ênfase que o poeta dá à relação entre Eneias e a ação da natureza sobre as águas, representada pelos ventos. Se alinharmos os dois versos, deparamo-nos com a construção: *quoque uentis – Tu quoque cum uentis*. Podemos sugerir que a repetição do advérbio *quoque* em ambos os versos sinaliza o diálogo entre eles, deixando em destaque o pronome “*Tu*”, referente a Eneias. A conclusão do verso 51 com o verbo “*esses*” pode reforçar o desejo de Dido de que Eneias seja mutável como os ventos (v. 51), mas o uso do tempo imperfeito do subjuntivo pode denotar a descrença dela na mudança do caráter do dardânio. No verso 44, a comparação utiliza o adjetivo comparativo no grau de superioridade (*Iustior*), acentuando a progressão da comparação em relação ao substantivo “*uentus*”. A metáfora é completa; a apropriação da tempestade épica para o contexto elegíaco amplia o efeito poético desses versos, paralelamente temos a imagem do herói que parte e todos os seus elementos épicos e a imagem da *puella* que lamenta a partida do amante descrente do seu retorno.

No discurso de Dido nas *Heroides*, a tempestade, o fluxo das ondas e a chuva, desde o início, foram partícipes do encontro dos amantes (7.89-90, 93-94):

*Fluctibus eiectum tuta statione recepi
Vixque bene audito nomine regna dedi.*

Rejeitado pelas ondas, eu te recebi em uma morada segura
e apenas reconhecido o teu nome te concedi meus reinos.

*Illa dies nocuit, qua nos decliue sub antrum
Caeruleus subitis compulit imber aquis.*

Aquele foi um dia nefasto, em que, por águas repentinas,
a chuva sombria nos coagiu ao interior de uma caverna.

Dois episódios são retomados nos versos citados, a chegada de Eneias a Cartago e a consumação do amor da rainha e do herói. Em ambas as situações os elementos naturais são causadores do encontro dos amantes: no verso 89, Dido recebe em sua morada segura o que fora rejeitado pelas ondas (*fluctibus eiectum tuta statione recepi*); na sequência dos versos (v. 93-94), Dido menciona o dia em que a chuva repentina os impeliu ao refúgio na gruta (*Ille dies nocuit qua nos decliue sub antrum / Caeruleus subitis compulit imber aquis*), propiciando o himeneu forjado. A mudança do cenário favorece a transposição do assunto das cenas narradas no poema; percebemos que a tempestade inicialmente se mantém no contexto épico, quando utilizada para retomar o aportamento do troiano em Cartago, sobrevivente do desafio náutico; posteriormente, o contexto da tempestade é elegíaco, pois interfere diretamente na consumação do amor de Dido e Eneias. Observamos também a metáfora existente na construção *tuta statione* (v. 89); a morada segura, ao passo que se refere à chegada do troiano a Cartago, livre do naufrágio, expressa a ideia de *portus*, que na poesia elegíaca, como já mencionamos no tópico 3.2.1, pode significar o encontro dos amantes. Podemos supor que receber Eneias em sua morada segura (v. 89), para Dido, para além de dar asilo ao herói, signifique aceitá-lo como amante ou marido.

Na epístola 7, Dido insiste no argumento de Eneias retardar a partida, para não correr novamente os riscos da viagem marítima. A fim de persuadir Eneias a permanecer em Cartago, a rainha estende seus cuidados também à frota dos troianos, alegando que a espera os fará partir em segurança (v. 73-74):

*Da breue saeuitiae spatium pelagique tuaeque;
Grande morae pretium tuta futura uia est.*

Concede um breve intervalo à crueldade do mar e à tua;
o alto preço dessa demora é um futuro trajeto seguro.

O mesmo argumento se repete dentro da carta, mas observamos que, no segundo momento em que Dido pede a Eneias que retarde a partida, a rainha amplia o argumento, mencionando conhecer o litoral africano, podendo assim saber quando há bom tempo para uma partida (7.169-176):

*Nota mihi freta sunt Afrum plangentia litus;
 Temporibus certis dantque negantque uiam;
 Cum dabit aura uiam, praebebis carbasa uentis;
 Nunc leuis eiectam continet alga ratem.
 Tempus ut obseruem, manda mihi; serius ibis,
 Nec te, si cupies, ipsa manere sinam.
 Et socii requiem poscunt, laniataque classis
 Postulat exiguas semirefecta moras.*

Eu conheço os mares que castigam o litoral africano;
 Em tempos certos concedem e negam a rota;
 Quando o leve vento abrir o caminho, darás as velas aos ventos;
 Agora a tenra alga retém o barco lançado.
 Encarrega-me para que eu observe o tempo; tu partirás mais tarde,
 E ainda que tu o queiras, eu mesma não te consentirei permanecer.
 Ademais teus companheiros exigem repouso, e tua frota
 Pouco reparada demanda um pequeno atraso.

O conhecimento do mar e das épocas propícias para a navegação é uma característica essencial da épica, mais uma vez Ovídio converte um elemento épico para a elegia; todavia, na carta 7, Dido conhece o mar e as estações, lê o céu não para orientar a partida de Eneias, mas para que ele fique, para que ele não a abandone. A repetição é nítida em algumas passagens, em que os mesmos vocábulos são utilizados pelo poeta. No verso 74, Dido afirma que uma futura navegação segura é o preço da grande espera (*Grande morae pretium tuta futura uia est*); os substantivos *mora* e *uia* se repetem em um contexto semelhante nos versos 170, 171 e 176. A ideia de um caminho seguro (*tuta uia*) do verso 74 é retomada nos versos 170 e 171 quando Dido garante que, em certos tempos (*Temporibus certis dantque negantque uiam*), os ventos dão caminho a um trajeto marítimo (*cum dabit aura uiam*). A rainha preocupa-se também com os companheiros de Eneias: no verso 175 o substantivo *socii* refere-se aos troianos que viajam com o herói. O uso do substantivo *mora* chama nossa atenção não apenas por se repetir mas também por recuperar um vocabulário elegíaco: a demora (*mora*) dos amantes é causa de lamentação na elegia; e, no momento da partida, a extensão dos gestos e das palavras de despedida alongam o momento da separação dos amantes, que na poesia amorosa é uma morte metafórica. A demora, portanto, também é uma característica da separação amorosa na elegia, supomos que seja essa a causa do vocábulo ser recuperado na epístola 7 nos versos 74 e 176. Segundo Videau-Delibes (1991, p. 49), no instante intermediário da partida, morte metafórica, o personagem que vê a partida se esforça para fazê-lo durar; em uma demora (*mora*), ele multiplica os gestos e as palavras que ao mesmo tempo se manifestam pelo fato de o outro ainda estar lá e pelo fato de que o outro estará fora. Podemos supor que a repetição dos argumentos de Dido tanto enfatize o desejo da rainha de que Eneias alongue sua estada em Cartago quanto faça durar um pouco mais o momento da

despedida, com a extensão de suas palavras à maneira elegíaca.

Já nos últimos lamentos que compõem a missiva de Dido a Eneias, a fenícia pede novamente mais tempo ao dardânio. Outra sequência de argumentos justifica o pedido feito; nesse ponto do poema, a espera que favorecerá um tempo propício para a viagem náutica é agregada a motivos amorosos (7.177-180):

*Pro meritis et siqua tibi debebimus ultra,
Pro spe coniugii tempora parua peto*⁴⁵;
*Dum freta mitescant et amorem temperet usus
Fortiter ediscam tristia posse pati*

Por meus merecimentos e se porventura alguma coisa a mais a ti deverei,
Pela esperança de casamento, te peço um momento;
Até que os mares se acalmem e o costume abrande o amor
E que eu corajosamente aprenda a suportar a adversidade.

No verso 178, a demora reaparece em outros termos, Dido pede um pouco de tempo (*tempora parua peto*); no mesmo dístico a espera é pedida em favor da esperança de um himeneu, no discurso da rainha percebemos a ciência da ilegitimidade da sua união com Eneias. A conjunção *dum* (v. 179) introduz o período que apresenta duas ações simultâneas: *freta mitescant et amorem temperet*, o paralelo entre o assunto épico e o assunto elegíaco que constroem o verso reforça o diálogo entre os temas que percorrem toda a epístola. A espera será propícia para que Eneias continue sua viagem épica, pois o mar acalmar-se-á, e para que Dido contenha a ira do seu amor. O paralelo coloca *freta* e *amorem* em estruturas iguais dentro da frase, poderíamos até mudá-las de posição, adequando a concordância dos verbos, uma vez que os verbos apresentam sentidos semelhantes (*Dum freta temperent et amorem mitescat usus*); dessa forma, percebemos que os perigos do mar são colocados no mesmo nível dos perigos do amor, ambos são violentos e ambos precisam ser abrandados.

A metáfora náutica mais uma vez ganha espaço nas *Heroides*. O tempo que Dido pede ajudará a infeliz rainha a suportar as adversidades (*tristia*, v. 180), o vocábulo usado coloca a fenícia em situação simultânea à de Eneias: ao partir, o herói enfrentará as adversidades, os infortúnios (*tristia*) do alto mar; paralelamente Dido, pelo sofrimento amoroso, encontrar-se-á também diante de infortúnios que serão a causa do fim trágico da rainha de Cartago.

3.3.1. Considerações

⁴⁵ Nesse verso Ovídio interpreta uma ambiguidade virgiliana: na *Aen.* 4.433 (*tempus inane peto*), o adjetivo *inane* suscitou o debate entre os antigos comentadores. Sérvio: *sine officio coeundi; nam 'sine beneficio' non procedit, cum spatium petat et requiem*. Com a continuação das observações de Sérvio, percebe-se que Ovídio pensa que a frase signifique “uma trivial quantidade de tempo”, ou seja, um tempo ordinário (KNOX, 1995, p. 231).

O diálogo entre os gêneros, no tocante à viagem náutica, se intensifica na epístola 7 das *Heroides*. O recorte da *Eneida* que dá subsídios para a criação ovidiana favorece a apropriação da temática épica. Os argumentos de Dido são fundamentalmente pautados no risco que o herói encontrará ao deixar as terras cartaginesas, dessa forma, Ovídio utiliza-se do aparato de vocábulos náuticos que o episódio oferece, retomando-os em um discurso amoroso completamente metafórico. A riqueza dos versos analisados encontra-se no duplo sentido que esses versos apresentam, pois a separação causada pela viagem marítima, a tempestade, os ventos, as ondas, a intervenção divina, o aportar e o levantar âncora funcionam em sentido literal e ao mesmo tempo são transformados em elementos do discurso de lamentação de uma amante que é deixada.

A epístola de *Dido para Eneas* corresponde às expectativas do nosso estudo, os seus versos são um modelo de apropriação do conteúdo épico, no que tange à viagem náutica, para a afirmação da elegia.

4 CONCLUSÃO

“Pro meritis et siqua tibi debebimus ultra,
 Pro spe coniugii tempora parua peto;
 Dum freta mitescant et amorem temperet usus
 Fortiter ediscam tristia posse pati.”⁴⁶
 (Heroides, 7.177-180)

A nossa investigação contemplou um longo e prazeroso percurso da *Eneida* à carta 7 das *Heroides* para tratar de Dido e da viagem náutica.

Os infortúnios da fenícia, que ergue os muros de um novo reino em Cartago e sucumbe inflamada pelo *Amor*, serviram de assunto para os cantos épicos de Virgílio e para as lamentações elegíacas de Ovídio. Dido transita entre gêneros que abordam temas antagônicos: um trata dos princípios heroicos e outro dos amorosos; esse fato nos levou a questionar de que maneira se deu a composição da personagem nesses poemas. Para discutir essa questão, no primeiro capítulo da nossa investigação nos dedicamos ao estudo comparativo de Dido na *Eneida* e na sétima carta da *Heroides*.

Para compor o episódio de Dido e Eneias no canto 4 da *Eneida*, Virgílio permitiu que sua obra refletisse a história de outras heroínas, a estrutura de outros poemas, a linguagem de outros poetas e todo o potencial genérico que um encontro amoroso em meio a uma missão épica poderia suscitar. Dido em sua trajetória passa por mudanças significativas: fenícia, esposa de Siqueu, viúva casta, exilada, rainha de Cartago, amante de Eneias e suicida. Os epítetos atribuídos a ela podem revelar a riqueza da sua narrativa, que desse modo proporciona matéria ao épico, ao trágico e ao elegíaco. Tendo em mente a investigação da carta 7 das *Heroides*, chamou nossa atenção a apropriação de elementos elegíacos na configuração de Dido. Virgílio apresenta a rainha apaixonada e para isso explora em seus versos os sintomas de amor à maneira elegíaca.

Quais contornos elegíacos encontramos na Dido de Virgílio? A pergunta lançada no início da investigação nos rendeu uma minuciosa análise de partes do canto 1 e do canto 4 da *Eneida*. Depois de visitar os poemas amorosos de Propércio, Tibulo e Ovídio e identificar as convenções da elegia amorosa, reconhecemos na maneira que Virgílio representa o amor de Dido e Eneias alguns lugares-comuns. Dido é vítima do deus *Amor*, que abraça o coração da

⁴⁶ Por meus merecimentos e se porventura alguma coisa a mais a ti deverei,/ pela esperança de casamento, te peço um momento;/ até que os mares se acalmem e o costume abrande o amor/ e que eu corajosamente aprenda a suportar a adversidade.

rainha para que ela se apaixone por Eneias (a imagem do Cupido manipulando os amantes é tipicamente elegíaca); Dido fizera um voto a Siqueu, a quebra da promessa de fidelidade ao marido morto é resultante da paixão por Eneias (o amor fora do casamento, outro tema elegíaco, é posto em evidência); depois que Dido e Eneias consumam o amor na gruta, a rainha deixa de lado a construção de Cartago (a milícia ao *Amor* se destaca: assim como o poeta elegíaco movido pelo *Amor* não quer seguir nem a carreira política nem a militar, Dido, dominada pelo *Amor*, também esquece suas obrigações como chefe de Estado); a partida de Eneias não é aceita pela rainha, que se queixa e lamenta a separação amorosa (essas são características da *puella* elegíaca); Dido descreve o amor por Eneias como ferida e como fogo (essas metáforas fazem parte do discurso dos amantes elegíacos e, no episódio de Dido, atingem o ponto máximo quando se materializam no suicídio, em que a rainha se fere com a espada de Eneias e é consumida pela pira). Os elementos enunciados mostram que Virgílio sinaliza o trato elegíaco de Dido na *Eneida*.

No estudo do gênero elegíaco, buscamos identificar o perfil da figura feminina nesse tipo de poema e descobrimos que não há um modelo exato, a *puella* elegíaca é ambígua. Todavia, um aspecto merece ser mencionado: em muitos poemas amorosos, a amada é representada como uma *dura domina*, ou seja, senhora de um amante que se comporta como um escravo do *Amor*. Na *Eneida*, podemos ressaltar uma condição semelhante na relação entre Dido e Eneias, o troiano é questionado por Mercúrio (4.265-267): *tu nunc Karthaginis altae / fundamenta locas pulchramque uxorius urbem / exstruis? heu, regni rerumque oblite tuarum!* (“és tu agora que lanças os fundamentos da altiva Cartago, tu que, escravo de uma mulher, lhe ergues uma tão formosa cidade, esquecido, ai! Esquecido do teu reino e do teu destino!”). Após a consumação do amor da rainha e do troiano na gruta, Eneias permanece em Cartago, é preciso que um deus o lembre de sua missão épica. Os tons elegíacos do poema tocam também a figura de Eneias, desse modo podemos levantar a hipótese de que a mescla entre assuntos épicos e elegíacos na *Eneida* atinja o seu maior nível quando o herói troiano se porta como um amante elegíaco ao atrasar sua partida em busca da nova Troia e restar a serviço de Dido.

Mas Virgílio deve continuar a cantar os feitos heroicos do troiano, desse modo, Eneias escolhe a missão épica e deixa Dido. O canto 4 se encerra com o suicídio de Dido; a morte da rainha sinaliza também o fim do quadro elegíaco na *Eneida*.

O trabalho de Virgílio na composição de sua Dido, dando espaço na *Eneida* para uma confluência de gêneros, permite que Ovídio continue esse exercício genérico ao compor a

carta 7 das *Heroides*. Para a análise da carta 7, uma questão nos movia: “Qual tratamento Ovídio dá a sua Dido?”. O poeta elegíaco surpreende ao encarregar a própria Dido de narrar os seus infortúnios em uma carta destinada a Eneias. A escolha de uma missiva para dar forma ao episódio amoroso potencializa a carga elegíaca da narrativa, em que os lamentos retirados dos monólogos da Dido virgiliana ganham novas cores num poema destinado a persuadir o amante. Também nós somos persuadidos por Dido! Na análise dos versos ovidianos, pudemos perceber que a omissão de um narrador e da voz de Eneias dá ao leitor um único ponto de vista dos fatos: o de uma mulher apaixonada e deixada para trás.

Para o leitor, no discurso da rainha de Cartago nas *Heroides*, o troiano é apresentado como autor de uma traição. O rompimento das promessas, assunto elegíaco, atinge grande importância dentro do poema ovidiano. A Dido de Ovídio se destaca como uma figura isolada de todo o cenário político e histórico que circunda a decisão de Eneias de partir; no entanto Ovídio não deixa de se apropriar de elementos da épica que favorecem a argumentação de Dido contra as práticas de Eneias. Isso fica bastante claro quando, na voz de Dido, Ovídio recupera o desaparecimento de Creúsa na *Eneida*. As narrativas da fuga de Troia são reinterpretadas pela rainha: para a Dido ovidiana, Creúsa fora abandonada por Eneias, e esse abandono foi a causa da sua morte (*Si quaeras ubi sit formosi mater Iuli, Occidit a duro sola relictá uiro*, 7.83-84 – “Se procurasses onde estaria a mãe do formoso Iúlo, ela morreu sozinha, deixada para trás por um marido insensível”). Nas *Heroides*, a morte de Creúsa perde a simbologia da *Eneida*, em que a esposa abre caminhos para o devir do herói; no discurso de Dido, a morte de Creúsa é sinal da crueldade de Eneias.

Acerca do trânsito genérico na carta 7, questionamo-nos: “Quais elementos épicos encontramos na carta 7 das *Heroides*?”. Essa questão rendeu o segundo capítulo deste estudo, pois, à medida que aprofundamos nossa análise da carta de Dido a Eneias, percebemos como a viagem náutica, assunto essencialmente épico, é tangível nesse poema de Ovídio. A viagem náutica foi o motivo da união e também da separação da rainha de Cartago e do troiano, desse modo apresenta grande valor para o texto elegíaco de Ovídio.

Para aprofundar o tratamento da viagem náutica na carta 7, tentamos primeiramente assegurar o seu valor na épica fazendo um trajeto pelos poemas: *Retornos*, *Odisseia*, *Argonáuticas*, poema 64 de Catulo e *Eneida*. Em cada um dos poemas, a travessia pelo alto mar é um desafio que depende do auxílio divino, que coloca em risco a vida dos heróis e que se concretiza em favor do coletivo.

Ao analisar essas narrativas épicas, um aspecto em especial chamou nossa atenção: em

cada poema, a figura feminina assume um papel de destaque no percurso do herói, ora como um desvio de rota, ora como um auxílio à missão épica. Nos fragmentos dos *Retornos*, é Tétis que aconselha Neoptólemo a continuar o caminho da viagem por terra; na *Odisseia*, em momentos diferentes do percurso de Ulisses, Calipso e Circe se envolvem com o herói, inicialmente privando-o de seguir viagem e por fim oferecendo instruções preciosas para que ele continue seu trajeto; Medeia se une a Jasão e favorece com os seus feitiços a missão do herói nas *Argonáuticas*; no poema 64 de Catulo, Ariadne ajuda Teseu a sair do labirinto do Minotauro e foge com o herói, movida pelas promessas de amor; por fim, Dido acolhe Eneias e os troianos em Cartago e vive como amante do dardânio, interrompendo a viagem do herói na *Eneida*. As figuras femininas interferem diretamente no percurso dos heróis e (supostamente com exceção de Tétis nos *Retornos*) protagonizam episódios amorosos.

Ressaltamos a incidência do encontro amoroso resultante da viagem épica. Buscar os prazeres de uma amante não é uma finalidade da épica, mas acaba sendo uma consequência do curso das viagens náuticas. Em cada uma das narrativas analisadas, a missão épica é posta como a prioridade, todavia não podemos deixar de notar que os heróis aparentemente “cedem às forças do *Amor*”. Pudemos observar que na épica o envolvimento amoroso funciona também como um artifício do herói: o que inicialmente sinalizava um desvio da missão épica acaba por se tornar uma manobra importante para a continuidade do percurso heroico.

Os caminhos da nossa investigação nos fizeram perceber que a viagem náutica não está tão distante do universo elegíaco, pois ela é causa do encontro e desencontro dos amantes. Questionamo-nos como essa temática foi explorada nos poemas de Propércio, Tibulo e Ovídio e verificamos que a viagem náutica, na elegia, assim como a milícia amorosa, é uma apropriação da temática épica para falar da devoção ao *Amor*. Nos poemas elegíacos, o vocabulário épico, no que tange à viagem náutica, ganha tons metafóricos, a separação dos amantes é uma morte metafórica para aquele que vive em função do jogo amoroso. Na elegia, a ameaça da morte não está no risco do alto mar, mas no risco de não poder amar.

Consideramos em nosso estudo a viagem náutica como um elo que une épica e elegia, essa é utilizada por Ovídio também na composição de suas *Heroides*. As heroínas retiradas da épica, Penélope, Medeia, Ariadne e Dido, pelo contexto de suas narrativas, apresentam em seus lamentos o assunto da viagem náutica, a apropriação da temática como uma metáfora elegíaca é feita com elementos do próprio poema.

Na carta 7, um intenso diálogo entre a viagem náutica e os assuntos elegíacos se estabelece. Para que Eneias permaneça, a rainha argumenta sobre os perigos da viagem por

alto mar, vocábulos náuticos e elegíacos se cruzam em um discurso metafórico e ao mesmo tempo pertinente às condições reais da partida de Eneias. Na carta 7, “lançar as velas ao vento”, “soltar as amarras”, “deixar o porto” são expressões literais dentro do contexto de Dido e Eneias, mas ecoam as metáforas utilizadas pelos poetas elegíacos para falar da separação amorosa nos mais diversos contextos.

Nos versos da epígrafe que dá início a nossas considerações finais, temos um modelo significativo da metáfora náutica na carta 7. Dido pede mais tempo até que “os mares se acalmem” e até que “o costume abrande o amor”. O amor da rainha pelo troiano é comparado ao mar; no momento da partida de Eneias, a violência do amor de Dido está para a violência das ondas do mar, ambos oferecem perigo à missão do troiano. Dido tenta convencer Eneias a ficar com argumentos de assunto épico e elegíaco, colocando os dois em pé de igualdade.

Seria a metáfora náutica, nesse contexto em que viajar pelo alto mar é um fato, uma maneira habilidosa que Ovídio encontrou para contrapor esses dois modos poéticos? Percebemos que a metáfora náutica na carta 7, para além de contrapor épica e elegia, é capaz de harmonizar os dois assuntos num poema. A metáfora náutica questiona os princípios épicos de uma maneira sutil, em que não se perde o universo épico; ao contrário, os elementos da épica passam a ter um significado duplo: um em sentido real, puramente épico, e outro podendo ser interpretado em favor da elegia.

Supomos que nas *Heroides*, na voz de Dido, ou seja, a partir do ponto de vista da amante abandonada, a viagem náutica se materializa no discurso. A travessia por alto mar para quem é deixada é apenas uma imagem, dessa forma ganha força metafórica no poema elegíaco; já para o herói épico a viagem náutica sempre vai invocar um movimento, desse modo para Eneias a viagem se concretiza.

REFERÊNCIAS

- ÁLVAREZ, Dulce Nombre Estefania. *Dido: Historia de un abandono. Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, nº 8. Servicio de Publicaciones UCM. Madrid, 1995.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ASSUNÇÃO, Teodoro R. “Infidelidades veladas: Ulisses entre Circe e Calipso na *Odisseia*” in: *Nuntius Antiquus* v. VII, n. 2. pp.153-176, 2011.
- BURKE, R. C. “**Dux femina facti**”: **Gender and Ethnicity in the Aeneid**. Honors Thesis. Emory University, 2011.
- BARTH, V.F. **O canto I das Argonáuticas de Apolônio de Rodes: ensaios de interpretação, tradução poética e notas**. 2013. 182 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, Paraná: 2013.
- BROWN, C.P. **Ariadne as the Exemplum of the Virtudes of Heroes in Catullus Carmen 64**. 2008. 71f. Master’Theses (Master of Arts in Latin) – Graduate College of Marshall University, 2008.
- CALZASCIA, S.C. **I Carmina Docta di Catullo e Le Argonautiche di Apollonio Rodio**. 2013. 469 f. Tese (Dottorato di Ricerca in Culture Letterarie, Filologiche, Storiche: Indirizzo “Filologia Greca e Latina”) - Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Bologna: 2013.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CARDOSO, Z.A. **A Literatura Latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CART *et al.* **Gramática latina**. São Paulo: T. A. Queiroz: Ed da USP, 1986.
- DE WITT, N.W. **The Dido Episode in The Aeneid of Virgil**. 1907. 78 f. Theses (Doctor of Philosophy) – Faculty of the Graduate School of Arts and Literature, Toronto: 1907.
- DESMOND, Marilyn. **Reading Dido – Gender, Textuality, and the Medieval “Aeneid”**. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1994.
- ERRO, M. G. **Catulo 64: Líneas de interpretación sobre género y unidad**. 2003. 85 f. Monografía – Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba: 2003.
- ESTÈVES, Aline. “La figure de Didon dans l’*Énéide*: un “pré-texte” favorisant la transposition générique opérée par Jodelle”, **Les Figures de Didon: de l’épopée antique au théâtre de la Renaissance**, dir. Evelyne Berriot-Salvadore, IRCL-UMR 5186 du CNRS et de l’Université Montpellier 3, 2014.
- FARRON, Steven. **Vergil’s Aeneid: a Poem of Grief and Love**. Leiden, New York and Köln: E.J. Brill, 1993.

FELTON, D. “The Dead” in OGDEN, Daniel. (edit.) **A Companion to Greek Religion**. , Oxford, Blackwell, 2007.

FLORES, G.G. **A diversão tradutória: uma tradução das elegias de Sexto Propércio**. 2008. 151 f. Dissertação (Mestrado Estudos Clássicos) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais: 2008.

FOLEY, Helene P. “Women in Ancient Epic” in FOLEY, John Miles. (edit.) **A Companion to Ancient Epic**. Malden. MA: Wiley-Blackwell, 2005, p. 105-118.

GAFFIOT, Félix. **Dictionnaire Latin-Français**. Paris: Hachette, 2001.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.

GUAL, Carlos García. “Relatos de viaje en la literatura griega.” In: **Mercurio**. p. 12-13, 2009.

HALLETT, Judith P. “Authorial Identity in Latin Love Elegy: Literary Fictions and Erotic Failings” in GOLD, Barbara K. (edit.) **A Companion to Roman Love Elegy**. Malden. MA: Wiley-Blackwell, 2012, 269-84.

HARDIE, Ph. **The epic successors of Virgil**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

HARRISON, S.J. **Generic Enrichment in Vergil and Horace**. Oxford University Press, 2007a.

_____. “The Primal Voyage and the Ocean of Epos: Two aspects of metapoetic imagery in Catullus, Virgil and Horace”. in: **Dictynna- n°4**, p. 1-17. 2007.

HEINZE, Richard. **Virgil’s Epic Technique**. Berkeley and Los Angeles: The University of California Press, 1993.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Biblioteca Editores Independentes, 2009.

_____. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.

HINDS, S. **Allusion and Intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

JÚNIOR, F.R. “**Aristos Argonautwn**”: O Heroísmo nas “Argonáuticas” de Apolônio de Rodes. 2010. 271 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2010.

KEITH, Alison, “The Domina in Roman Elegy” in GOLD, Barbara K. (edit.) **A Companion to Roman Love Elegy**. Malden. MA: Wiley-Blackwell, 2012, p. 285-302.

KENNEDY, Duncan F. "Virgilian Epic." In: **The Cambridge Companion to Virgil**, edited by Charles Martindale, 145-155. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

_____. "Love's Tropes and Figures" In: GOLD, Barbara K. (edit.) **A Companion to Roman Love Elegy**. Malden. MA: Wiley-Blackwell, 2012, p. 189-203.

KNOX, Peter E. **Ovid's Heroides: Select Epistles**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

LAGE, C.F. ; DIAS, M.T. "Poema 64 de Catulo – Apresentação e Tradução" in: **SCRIPTA CLASSICA ON-LINE. Literatura, Filosofia e História na Antiguidade. Número 1**, 2003.

LINDHEIM. S.H. **Mail and Female – Epistolary Narrative and Desire in Ovid's Heroides**. Madison: University of Wisconsin Press, 2003.

LOPES, C.G. **Confluência genérica na Elegia Erótica de Ovídio ou a Elegia Erótica em elevação**. 2010. 161 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2010.

MARTIN, R.; GAILLARD, J. **Les genres littéraires à Rome**. Paris: Nathan, 1990.

MARTINS, P. **Elegia Romana. Cosntrução e efeito**. São Paulo, 2009.

McMAHON, T.D. **Virgil's Indebtedness for the Dido Episode**. 1945. 81 f. Master's Theses (Master of Arts) – Loyola University Chicago, Chicago: 1945.

MONTEIRO, B.S. **Os caminhos e os descaminhos da leitura de Propércio livro I – Elegias I, II, VII, VIII E XII**. 2006. 108 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2006.

MUECKE, Frances. "Foreshadowing and Dramatic Irony in the Story of Dido" in: **AJPh** 104. pp. 134-155, 1983.

NAGY, Gregory. "The epic hero" in FOLEY, John Miles. (edit.) **A Companion to Ancient Epic**. Malden. MA: Wiley-Blackwell, 2005, p. 71-89.

NELIS, D.P. "Apollonius of Rhodes" in FOLEY, John Miles. (edit) **A Companion to Ancient Epic**. Malden. MA: Wiley-Blackwell, 2005, p. 353-63.

NÉRAUDAU, Jean-Pierre. Prefácio. In : OVÍDIO. **Cartas de Amor: As Heróides**. Trad. Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy editora, 2007.

OVIDE. **Heroides**. Traduit par Marcel Prévost. Paris: Les Belles Lettres, 2005.

OVÍDIO. **Cartas de Amor: As Heróides**. Trad. Dunia Marinho SILVA. São Paulo: Landy editora, 2007.

_____. **Amores e A Arte de Amar**. Trad. Carlos Ascenso André. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PARATORE, Ettore. **História da Literatura Latina**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

PINHEIRO, Cristina. **O percurso de Dido, rainha de Cartago, na Literatura Latina**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.

PINOTTI, Paola. **L'elegia latina: storia di una forma poetica**. Roma: Carocci editores, 2011.

PRADO, João Batista Toledo. **Elegias de Tibulo. Introdução, Tradução e Notas**. Dissertação de Mestrado: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 1990.

PROPÉRCIO. **Elegias de Sexto Propércio**. Org. e trad. Guilherme Gontijo FLORES. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

SLATKIN, Laura M. "Homer's Iliad" in FOLEY, John Miles. (edit) **A Companion to Ancient Epic**. Malden. MA: Wiley-Blackwell, 2005, p. 302-14.

STROPPINI, Gianfranco. **L'amour dans les livres I-IV de l'Énéide de Virgile ou Didon et la mauvaise composante de l'âme**. Paris, L'Harmattan, 2003.

SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio. "Medeia em Ovídio: a magia como metamorfose" in: **Bajo el signo de Medea = Sob o signo de Medéia**. presented at the 2006. Coimbra. 2006. Disponível em: <<https://digitalis.uc.pt/handle/10316.2/32301>>. Acesso em 8 mar. 2015.

TEIXEIRA, Cláudia. "Épica e tragédia no episódio da Dido virgiliana" in: **Ágora. Estudos Clássicos em Debate 8**. pp. 41-57, 2006.

_____. **Estrutura da Viagem na Épica de Virgílio e no Romance Latino**. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2007, 547 pp., ISBN 978-972-31-1199-6

_____. "Dido em Virgílio e Ovídio: Figurações do poder no feminino" in: **Sociedade, Poder e Cultura no Tempo de Ovídio**. pp. 101-109, 2010.

_____. "O Poeta e a cidade: Virgílio" in: **O poeta e a cidade no mundo romano**. pp. 11- 35, 2012.

TREVIZAM, Matheus. "Forma didática e adaptação da poética elegíaca na *Ars Amatoria* de Ovídio" in: **Phaos**. pp. 129-139, 2004.

_____. "Militia Amoris em *Amores* I 9 e na *Ars Amatoria* II 233-248 ovidiana: Identidade ou Paralelismos?" in: **Letras Clássicas**, n. 10. pp. 139-156, 2006.

_____. "As falhas do modelo: Propércio I 3 e a inversão de poderes no imaginário elegíaco" in: **Nonada 11**. pp. 129-45, 2008.

_____. "A redenção elegíaca de Medeia nas "Heroides" de Ovídio. **Aletria**, Belo Horizonte, vol.20, n.3, p.227-242, set.-dez.2010

_____. **Poesia didática: Virgílio, Ovídio e Lucrécio.** Campinas: Unicamp, 2014.

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

_____. **Épica I: Ênio e Virgílio.** Campinas: Unicamp, 2014.

VEYNE, Paul. **L'élégie érotique romaine: L'amour, la poésie et l'Occident.** Paris: Seuil, 1983.

VIDEAU-DELIBES, Anne. **Les Tristes d'Ovide et l'Élégie romaine: une poétique de la rupture.** Paris: Klincksieck, 1991.

VERGÍLIO. **Eneida.** Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 1992.

_____. **Geórgicas.** Trad. Antonio Feliciano de Castilho. 2ª Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

VERGILIUS. **Aeneis.** Recensuit atque apparatus critico instruxit Gian Biagio CONTE. Berlin: Walter de Gruyter, 2011.

VIRGILIO. **Eneide.** Trad. Luca Canali. Milano: Oscar Mondadori, 2013.

WERNER, E. **Lá vem a noiva: o 'epitalâmio' e suas configurações do período helenístico à era flaviana.** São Paulo: Humanitas, 2014.

WEST, Martin L. **Greek epic fragments: from the seventh to the fifth centuries B.C.** Cambridge (Massachusetts)-London: Harvard University Press, 2003 a. (Loeb).