

*BELLA GERUNT VENTI*  
O SÍTIO DE TROIA  
EM *METAMORFOSES*, XI, 410-748

Joaquim Brasil Fontes\*

(UNICAMP - Faculdade de Educação)

RÉSUMÉ

Poème du perpétuel devenir des dieux, des hommes, des végétaux et des minéraux, *Les Métamorphoses* d'Ovide basculent, à partir du Livre XII, dans un temps "historique", celui de Troie et de la fondation de Rome – c'est-à-dire, Homère et Virgile – jusqu'à l'âge d'Auguste, qui est celle du poète.

Cet article se propose d'étudier le dispositif épique développé dans le cadre de l'épisode d'Alcioné et Cécyc du livre antérieur, une histoire d'amour dans le genre élégiaque, dans laquelle la description – à la manière des anciens chantres gréco-latins – d'une tempête est sans doute un bel exercice de style mais aussi et surtout la métaphore d'une ville assiégée: si le Livre XI des *Métamorphoses* est, comme l'a remarqué Due, une façon, pleine d'érudition et d'esprit, de retarder l'avènement des thèmes troyens, pourtant annoncés à l'horizon du récit et toujours ajournés, ce texte apparemment digressif, retors, est aussi l'espace-temps d'une écriture où motifs, figures, personnages, topoï s'entrecroisent dans un mouvement perpétuel de déplacement et de condensation – comme dans le rêve –, faisant jaillir dans la mémoire la pulsation du chant homérique, que le poète latin souligne tout en l'éluant par d'étincelantes parodies, dans l'horizon de savoirs partagés entre lecteur et scripteur.

**Mots-Clés:** *Métamorphoses*, élégie, épopée.

RESUMO

Poema do perpétuo devir dos deuses, homens, vegetais e minerais, as *Metamorfoses* de Ovídio mergulham, a partir de seu Livro XII, num tempo "histórico", o de Troia e da fundação de Roma – isto é, Homero e Virgílio – até a idade de Augusto, que é a do poeta.

Este artigo procura mostrar como há todo um programa épico projetado no campo desta elegia elegia amorosa que é, em suma a aventura de Alcíone e Ceíce, no livro anterior, um episódio no qual a descrição da tempestade é sem dúvida um belo exercício de estilo, mas também e

\* UNICAMP/FE. Campinas (SP), Brasil. e-mail: jbfontes@terra.com.br

sobretudo o símile-metáfora de uma cidade sitiada: se o canto XI das *Metamorfoses* pode ser, como observa Due, um modo espirituoso e erudito de retardar o tema iliádico perpetuamente anunciado e postergado, esse texto estranho é sem dúvida o espaço-tempo de uma escrita onírica, no horizonte do qual temas, figuras, personagens, *topoi* estão num constante processo de deslocamento e condensação, instaurando, na memória o canto homérico, com o qual o poeta compete, vertendo-o, ao mesmo tempo, num regime discursivo que o nega e mantém no horizonte de saberes compartilhados no processo da leitura.

**Palavras-Chave:** *Metamorfoses*, elegia, epopeia.

## UM CALIDOSCÓPIO

O último segmento do Livro XI das *Metamorfoses*, de Ovídio, abre-se com a imagem de um ancião contemplando o voo de duas aves sobre a extensão da vaga marinha, *iunctim freta lata uolantes*,<sup>1</sup> enquanto alguém – ou seria o mesmo personagem? –<sup>2</sup> conta-nos que o outro pássaro de patas fininhas, visto neste momento aflorando as ondas, um volátil de pescoço comprido, procede de linhagem real: se quiséssemos descer até ele numa série contínua, descobriríamos serem seus ancestrais Assaraco, Ganimedes e Laomedonte, e o velho Príamo, a quem coubera por sorte os últimos tempos de Troia.

Uma bela vinheta, no momento em que se prepara o fecho de um conjunto irizado de contos lançados no papel como que ao acaso e, entretanto, organizados, ao toque da leitura, geometricamente regulares mas sempre inesperados, como num calidoscópico,<sup>3</sup> aquela máquina de imagens na qual o brilho pulsante e a surpresa das formas deriva de uma combinatória na aparência simples de pequenos espelhos, cacos de vidro colorido e movimentos executados, em compasso rotativo, pelo próprio observador: o texto abre-se com o desfecho do mito de Orfeu – matéria do Livro X –, capturado em meio ao delírio das mulheres trácias, que o deceparam numa atmosfera delirante de urros, sons estridentes de flautas orientais, violência e sangue. Na sequência, a cabeça do vate voga no rio Hebro e o leitor, tendo assistido ao seu segundo encontro com Eurídice, nos campos infernais, é testemunha da metamorfose, dolorosa, das bacantes em árvores – breves, fulgurantes fragmentos de um diálogo tenso, sem dúvida paródico, com a poética virgiliana. Vêm a seguir os desastres de Midas, que encantaram até mesmo um discípulo do severo Croce,<sup>4</sup> episódio que se abre, inesperadamente, para o espaço-tempo da fundação de Troia e do

<sup>1</sup> *Met.*, XI, 749.

<sup>2</sup> Hill (1999, *in loco*) sublinha o caráter artificioso destes detalhes “designed to parody standard devices to increase the suspension of disbelief”.

<sup>3</sup> A metáfora do calidoscópico é usada por Isabelle Jouteur em seu livro sobre os “jogos de gênero em Ovídio”, ao qual infelizmente só tive acesso quando este artigo já estava nas mãos do editor. V. Bibliografia.

<sup>4</sup> D’Elia (1959, 227).

castigo de Laomedonte, no interior do qual irrompe o segmento narrativo de Telamão e Hesione, fugaz como a vaga marinha. Arma-se então, com todos os recursos da tópica clássica, o cenário da violação de Tétis por Peleu, num jogo de cumplicidades com Catulo e Homero, quando um inesperado *link* arrasta o leitor, do fraticídio cometido por Peleu na casa paterna até o reino de Ceíce; episódio que contém duas narrativas encaixadas: a de Dedalião e Quíone e a do rebanho de Peleu, destroçado por um lobo monstruoso, desastre que gera, por sua vez, o que se poderia chamar de “romance de Alcíone e Ceíce”, com sua tempestade exemplar, suas aparições em estilo épico, e a transformação final dos dois amorosos em aves marinhas.

### A MATÉRIA DO MITO

Alcíone e Ceíce estão no centro de um dos mais longos contos das *Metamorfoses*, originalmente um mito de punição divina, que poderia ser rastreado, se nos fiarmos no chamado “papiro de Michigan”, num fragmento lacunar do *Catálogo das Mulheres*, atribuído a Hesíodo,

Ceíce, filho [de Fósforos, a Estrela da Manhã], casou-se com Alcíone, filha de Éolo. Eram os dois [jactanciosos] e quando se apaixonaram um pelo outro, [...] ela o chamou de Zeus e ele a chamou de Hera. Zeus [enfureceu-se] com isto e transformou os dois [em pássaros] (...).<sup>5</sup>

mas também em Homero que fala, numa dobra do Canto IX *da Iliada*, de uma jovem arrebatada pelo desejo de Febo Apolo, o Preservador, e cujo nome, Alcíone, dizia bem como sua mãe sofrera por ela a mesma sorte do alcíon doloroso.<sup>6</sup> Além dessas referências pontuais ou fragmentárias em autores do período arcaico, a lenda de Alcíone e Ceíce é contada apenas por textos de época tardia: o próprio Ovídio, Apolodoro e o Pseudo-Luciano, num interessantíssimo diálogo entre Sócrates e Querefonte: o alcíon

<sup>5</sup> Anon. P. Michigan inv. 1447 ii 14-19. Cf. Hes. *Cat.*, frs. 10.33, 10.96, 12.52, 129. Provém de Apolodoro, que os estudiosos datam do Alto Império, os suplementos a este texto lacunar: “Alcíone era casada com Ceíce, filho de Heósforos. Os dois morreram por causa de sua arrogância: ele chamou sua mulher de Hera e ela disse que seu esposo era Zeus; ela se transformou num alcíone e ele, num mergulhão” (*Bibl.*, I, 7, 4).

<sup>6</sup> Cf. *Il.*, IX, 555-64. Hill indaga-se sobre a relevância dessa mocinha homérica para a compreensão do famoso episódio do Livro XI das *Metamorfoses*, anotando, porém, o quanto ela parece *surprisingly* mais próxima da personagem ovidiana que da sacrílega Alcíone hesiódica. Ottis (1970, 421 e segs.) lembra que Probo, no comentário às *Georg.* I, 399, menciona duas versões da história de Alcíone e Ceíce: uma em que a heroína é filha de Sciro, um malfeitor ático, transformada em pássaro depois de ter sido lançada ao mar pelo pai enfurecido e outra, que aparece em *Metamorfoses* XI, atribuída pelo comentador a Nicandro.

é um pássaro do mar, de canto plangente e doloroso, *polythrenos kai polydakros*, a respeito do qual contam uma fábula dos velhos tempos: dizem que foi antigamente uma mulher, a filha de Éolo (...), que se lamentou pelo amor de seu esposo morto, Ceíce de Traquina, filho da Estrela da Manhã, formoso filho de um pai formoso, e chorou por ele, e então, ganhando asas por alguma divina vontade, *diá tina daimonían boulesin*, pôs-se a voar como um pássaro sobre os mares, procurando pelo esposo, que não conseguiu encontrar em toda a terra.<sup>7</sup>

## DIGRESSÃO ORNITOLÓGICA

Retenhamos, porém, desde já, a imagem deste pássaro de grito agudo e plangente, de plumagem brilhante, solitário, mencionado num dos coros da *Ifigênia em Táuris* de Eurípides:

Ave, que junto às cadeias  
de pedras marinhas, alción!,  
cantas uma sina de mágoas,  
ao sábio anuncia bem teu grito  
que pelo esposo clamas eterno lamento.<sup>8</sup>

Alcíone, alción, alcião: como quer que se grafê seu nome em português, os ornitólogos dos nossos dias ainda tentam identificar o estranho espécime que já havia sido bem descrito, aliás, pelos naturalistas antigos e invocado por gregos e modernos, entre os quais o infeliz e delicado André Chénier de “La Jeune Tarentine”:

Chorai, suaves alcíons, chorai; e vós, aves  
caras a Tétis, chorai!

De acordo Plínio, na *História Natural*, X, 47, trata-se de um pássaro um pouco maior do que o pardal (*ipsa auis amplior passere*), de cor azul escuro (*cyanea*) e só na parte inferior purpúreo, com o pescoço matizado de penas branco-brilhantes (*candidis admixta pinnis collo*), bico longo e gracioso. Dividia-se em duas espécies, a segunda caracterizada pelo tamanho e a primeira pelo canto nas canas (*harundinetis*). Raramente visto, exceto no ocaso das Pléiades e no solstício do inverno, o alción, depois de ter voado em torno de

<sup>7</sup> Às vezes atribuído a Platão, registrado em alguns manuscritos de Luciano e quase sempre incluído nas edições modernas de sua obra, este breve texto, “Alcíon ou sobre as transformações”, seria de um certo Leon, segundo Favorino (c. 80 a c. 150 d.C.), ou de Leo, o Acadêmico (talvez do séc. IV a.C.), de acordo Nícias de Niceia (de data desconhecida), citado por Ateneu. Os modernos, como o editor de Luciano na coleção Loeb, tendem a aceitar a autoria desse segundo Leo.

<sup>8</sup> *If. em Táur.*, 1089-92.

uma nave, iria, naquelas ocasiões, esconder-se de repente, e sua reprodução aconteceria na metade do inverno, em dias chamados “dias de alción” (*dies halcyonides uocatur*), durante os quais o mar é calmo e navegável, sobretudo o mar da Sicília. Este último detalhe deve ter sido colhido por Plínio em Aristóteles que cita, por sua vez, o poeta Simônides, dos séculos VI-V a.C., como autoridade no assunto:

O alción nidifica no solstício do inverno e é por isso que, quando o tempo está bom, nessa época do ano, chamamos os dias de “dias de alción”, *alkyóneai heméri*, sendo sete antes e sete depois do dia mais curto do ano, de acordo com Simônides num poema, *kai Simonides epoiesen*:

] como quando  
no mês do inverno regula  
Zeus quatorze dias,  
de estação que esquece os ventos,  
sagrada,  
chamam-na os homens que vivem sobre a terra;  
e cuida da cria o irisado  
alción [9

Voltemos, contudo, à maravilhosa imagem do pássaro que, depois de voar em torno das naves, constrói, sete dias antes do solstício de inverno, ninhos que suscitam a admiração:

têm a forma de uma esfera ligeiramente saliente (*paulum eminenti*), com uma embocadura muito estreita (*ore perquam angusto*), parecidas com grandes esponjas. Não podem ser cortados com uma espada, mas quebram-se com um golpe forte, como a espuma seca do mar. Não se sabe de que material são feitos; pensa-se em espinhas de peixes, porque os alcions vivem de peixes. Mergulham também nas correntes d’água. Depõem cinco ovos.

#### VT DVAS ANIMAS SERVET IN VNA

Entretanto, inquieto, no coração ansioso, com os prodígios ocorridos com o irmão, e os vindos depois, Ceíce, para consultar um oráculo divino, consolo dos homens, apresta-se a ir ao deus de Claros, pois o impio Forbante, tornava, com os flégios, inacessível o templo de Delfos.<sup>10</sup>

É um advérbio de tempo, *interea*, que permite ao poeta introduzir com desembaraço, num ponto nodal do Livro XI das *Metamorfoses*, a história de

<sup>9</sup>. Arist. *H.A.*, 5, 8. 542b; Sim. fr. 12 em Bergk. Para os “dias do alción” e o período de bonança sete dias antes e sete depois do solstício de inverno, cf. Columella, *De re rustica*, XI, 2, 21.

<sup>10</sup>. *Met.*, XI, 410-14.

Alcíone e Ceíce, já anunciada anteriormente,<sup>11</sup> quando a rainha, atraída por um extraordinário tumulto, entrara em cena com os cabelos ainda não de todo penteados e, *collus infusa*,<sup>12</sup> agarrada ao pescoço do marido, tinha lhe suplicado, entre palavras e lágrimas, que enviasse socorro aos homens de Peleu sem se arriscar em pessoa, salvando duas vidas em uma, *ut duas animas seruet in una*.<sup>13</sup>

A angústia que retorce o corpo dessa esposa em desespero pode parecer, para o leitor de Homero e Virgílio, incompatível com o decoro épico; e é talvez por isso que Ovídio a sublinha, fazendo emergir na tela da memória, ao modo de um *frottage*, a imagem das mulheres desamparadas que, nas *Heroides*, tentam impedir a inevitável partida do amado para a guerra ou seu retorno à pátria: como observa Hardie<sup>14</sup> num belo estudo sobre a poética ovidiana, a fala de dissuasão de Alcíone em 421-43 é um exemplo típico de *schetliastic prompemptikon* do amante elegíaco, isto é, de um discurso próprio para expressar, em cerimônias fúnebres, a dor da perda. Ao receber, da boca do próprio Ceíce, a notícia da viagem a Claros, um arrepio atravessa a medula daquela mulher; cobre-lhe o semblante uma palidez igual à cor do buxo, lágrimas profusas escorrem das suas faces. Três vezes tenta falar, três vezes rega de pranto a boca, antes de pedir ao marido, entre soluços, que não a abandone, que não viaje, ou que viaje por terra; um longo lamento sintomaticamente aberto com a imagem de um nome gravado num túmulo vazio:

“Horrorizam-me os mares e a imagem sombria do pélagos;  
vi, há pouco tempo, na praia, umas pranchas destroçadas,  
e pude ler muita vez um nome em túmulos sem corpos.  
(...)”<sup>15</sup>

E como não se impressionar com a vívida imagem que, na sequência, mostra uma menininha assustada no Palácio dos Ventos?

Quando, uma vez soltos, os ventos se apossam dos mares,  
nada lhes é proibido e ficam desamparados a terra  
toda e todo o pélagos; maltratam até as nuvens do céu  
e fazem jorrar, de terríveis colisões, rútilos fogos;  
mais os conheço (pois os conheço bem e muita vez  
os vi, menina, na casa paterna), mais creio que são temíveis.  
Se dessa intenção, esposo caro, súplicas não há que possam  
desviar-te, se estás inteiramente decidido a partir,  
leva-me contigo; seremos com certeza derrubados juntos;

<sup>11</sup>. Cf. Due (1974, 144).

<sup>12</sup>. *Met.*, XI, 386.

<sup>13</sup>. *Met.*, XI, 384-88.

<sup>14</sup>. Hardie (2006, 274).

<sup>15</sup>. Cf. v. 416-420.

nada temerei que eu também não sofrá; unidos carregaremos  
o que vier; unidos, sobre o vasto mar carregados seremos”.<sup>16</sup>

Entretanto, se as palavras da filha de Éolo comovem o filho da Estrela,<sup>17</sup> ele não renuncia à viagem, não leva consigo a esposa, e, para acalmá-la, só acresce um consolo, ambigualmente profético:

“Sim, longa é, para nós, toda demora; juro-te, porém,  
pelo esplendor paterno, que eu, se acaso o permitem os fados,  
retornarei antes que a Lua duas vezes seu disco complete”.  
Tendo lhe dado, com esta promessa, a esperança do retorno,  
pronto ele ordena que se retire do estaleiro e se lance ao mar,  
devidamente aprestado, seu navio, com os seus aprestos.  
Ao vê-lo, como presentindo coisas futuras, de novo,  
arreprou-se Alcíone, verteu súbitas lágrimas,  
abraçou o esposo e com uma boca dolorosa disse  
a infeliz: “Adeus” e todo o seu corpo ruiu desfalecido.<sup>18</sup>

#### UMA LENDA TROIANA: LAODAMIA E PROTESILAU

Quando Alcíone, em lágrimas, abraça Ceíce, deixa escapar da boca um *uale!* e desmaia, a cena de adeus entre Laodamia e Protesilau na *Heróida* XIII ocorre, quase invariavelmente, aos comentadores deste passo das *Metamorfoses*, que, comparando-as, consideram às vezes com crítica reserva a versão elegíaca daquela despedida; uma das muitas *histrionic deparure-by-boat scene* das *Heróides*,<sup>19</sup> ela é, para Otis, puro lugar-comum: escrevendo ao jovem esposo retido, com a armada grega, em Áulis, a recém-casada abre sua carta recordando, passo a passo, *for Protesilau’s perusal*, o espetáculo de suas naus deixando os cais até que a infeliz, vendo-as desaparecer no horizonte, desmorona – Laodamia é, com efeito, teatral, se confrontada com a *controlled* Alcíone, que, sublinha Otis, *acts like the devoted wife that she is*:<sup>20</sup>

era um vento propício aos nautas, não propício à amante.  
Arrancam-me do teu abraço, ó Protesilau;  
minhas recomendações, a língua as deixa incompletas;  
não pude proferir mais do que aquele triste “adeus!”  
Rompeu Bóreas sobre as velas, estendeu-as, arrastou-as,  
e já estava, então, bem longe o meu Protesilau.

<sup>16</sup> *Met.*, XI, 433-443.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 445: *sidereus coniux*.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 451-60.

<sup>19</sup> A expressão é de Fulkerson (2005,155).

<sup>20</sup> Cf. Otis (1970, 236 *et passim*).

Enquanto pude contemplar o esposo, contemplar dava gosto,  
 e meus olhos sem cessar acompanharam os teus.  
 Quando não mais a ti, às tuas velas eu podia ver,  
 e as velas por muito tempo meu olhar retiveram.  
 Mas depois que nem a ti, nem às velas fugitivas via,  
 e nada mais havendo a contemplar, a não ser o pélagio,  
 a luz contigo também se foi, e, exangue, em plena treva,  
 sobre o joelho vacilante, dizem, desmoronei.  
 A custo meu sogro Íficlo, a custo o ancião Acasto,  
 a custo minha mãe aflita me reanimaram com água fria.<sup>21</sup>

O aguerrido Protesilau, *Protesílaos aérios*, foi, segundo Homero, o primeiro a queu a saltar das naus em Troia, e o primeiro a ser morto por um dardânio; ele, que chefiara outrora os moradores de Fílace e Pirrásio, terra de flores, morada de Deméter;<sup>22</sup> agora, não passa de um nome no catálogo dos guerreiros valerosos do Canto II da *Iliada*: acolhido pela terra negra,

só resta dele uma esposa, em Fílace, de faces rasgadas,  
 e um palácio inacabado (...).<sup>23</sup>

Temos, sobre a história deste amoroso casal, apenas duas informações fragmentárias,<sup>24</sup> além da tradição de uma peça de Eurípides,<sup>25</sup> a respeito da qual chegaram até nós dois escólios, às vezes contestados pelos especialistas – o que nos obrigaria a confiar, observa Jacobson em seu belo livro sobre as *Heroïdes*,<sup>26</sup> nos testemunhos, *abundant, but discrepant*, de Higino, Tzetezes, Eustátio e Apolodoro,<sup>27</sup> o último dos quais retoma em seu *Epítome*, III, 30 a tradição da morte de Protesilau ao desembarcar em Troia:

Depois de ter matado um número não negligenciável de bárbaros, ele caiu sob os golpes de Héctor. Sua esposa Laodamia continuou a amá-lo depois da morte: fez uma simulacro à sua imagem com o qual mantinha relações de amor (*prosomílei*). Os deuses tiveram piedade dela e Hermes trouxe Protesilau de volta. Vendo-o, Laodamia acreditou que ele regressava de Troia e alegrou-se; mas quando ele foi levado de novo ao Hades, ela se matou.

<sup>21</sup> *Her.*, XIII, 11-26.

<sup>22</sup> Cf. *Il.*, II, 695-699.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 700-01.

<sup>24</sup> Com pelo menos uma delas sob suspeita, observa Jacobson (1974, 195) num livro relativamente antigo, que pode ser considerado uma charneira no estudo das *Heroïdes* ovidianas: esc. El. Arist., 3, 671-72 D; Luc., *Car.*, 1.

<sup>25</sup> V. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, ed. Nauck, pp. 563 e segs.

<sup>26</sup> Jacobson, *loc.cit.*

<sup>27</sup> Eust. de Tess., *Com. à Il.*, 323, 17-42, Eust., *ibid.*, 323-324-5; Eust., *ibid.* 324, 44-325, 11; Eust., *ibid.*, 325, 35-326, 11; Licof., *Alex.*, 526,534; esc. a Licof., 530; *in Hom.*, *Il.*, II, 701; Luc., *Dial. Mort.*, XXIII, J. Tzetztes, *Chil.*, II, 763, segs.; Prop., I, 19, 7-10; Hig., *Fab.* 103, 104; Serv. in Virg., *En.* VI, 447; Apol., *Bib.*, III, 10, 8; Apol. *Ep.*, 3, 14; 3, 30.

Filha daquele hemônio Acasto que o leitor das *Metamorfoses* viu purificando Peleu do fraticídio, no verso 409 do Livro XI, Laodamia conseguira dos deuses infernais, após o anúncio da morte de Protesilau, um encontro de três horas com a sombra do esposo mas, incapaz de suportar sua perda depois de esgotado aquele tempo, tinha mandado fazer, segundo a versão do mito registrada por Higino, uma efígie de bronze à sua imagem: colocada no quarto nupcial, esta figura ou estátua transformara-se<sup>28</sup> em objeto de culto de Laodamia. Certa vez, trazendo-lhe frutos para o sacrifício, um servo viu-a, pelo interstício da porta, enlaçada à efígie, que ela beijava, *ab amplexu Protesilai simulacrum tenentem atque osculantem*; e, acreditando presenciar um ato de adultério, advertira Acasto. Esse irrompe no quarto e, ao perceber a estátua, ordena que a queimem numa fogueira com os objetos sacrificiais, para libertar a filha de sua tortura de amor. Laodamia então atirou-se na pira, ardendo no fogo, *atque usta est*.

#### ANXIA CONIVX

O motivo homérico do jovem guerreiro partindo para Troia imediatamente após a cerimônia de casamento<sup>29</sup> está presente também no *carmen* 68b de Catulo, no qual o poeta matiza de erotismo a cena em que Laodamia solta-se, contra a vontade, do abraço do noivo, antes que a sequência dos invernos aplacasse, *saturasset*, seu sôfrego desejo, *avidus amor*:<sup>30</sup> *pathos* da separação que será retomado na XIII *Heroida*, com o deslocamento, entretanto, do foco narrativo, que passa a ser o da mulher apaixonada, embora não seja esta a única transformação imposta ao velho mito por Ovídio, que interfere em sua própria estrutura: numa carta pontuada de pressentimentos e arrepiada por maus agouros, Laodamia chega a ver, em sonhos, a Protesilau morto e já chorado pelos Aqueus, quando os gregos ainda estão presos pelos ventos em Áulis:

Assaltam-me, no leito solitário, sonhos mentirosos:  
sem os verdadeiros, eu fruo de falsos prazeres.  
Mas por que, toda pálida, acorre a mim a tua imagem?  
Por que me vêm de vós estes estranhos lamentos?  
Acordo em sobressalto e adoro as imagens da noite (...).<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Hig., CIV, 1. Outros textos falam em uma estátua de cera.

<sup>29</sup> O escoliasta associa Protesilau a Ifidmas, que também parte para Troia logo após ao casamento. Cf. esc. *ad Il.*, XI, 225-27, *ad Il.* 840, 44. Sófocles escreveu uma peça, hoje perdida (*Poiménes = Os Pastores*) que evocava o desembarque e a morte de Protesilau, morto, nesta versão, por Héctor (fr. 497, 500, 501 R).

<sup>30</sup> Cat. 68a, 81-83: *coniugis ante coacta noui dimittere collum,/ quam ueniens una atque altera rursus hiems/ noctibus in longuis avidum saturasset amorem* (...). Cf. Jolivet (2001, 83).

<sup>31</sup> *Her.*, XIII, 105-09.

a guerra de Troia pertencia, portanto, ao futuro, quando aquela esposa infeliz manda fazer uma imagem do esposo, ação anunciada num ponto estratégico da carta, o seu fecho:

Mas, enquanto geras armas de soldado no fim do mundo,  
tenho uma efígie de cera que me recorda teu rosto.  
A ela, as blandícias, a ela, as palavras devidas a ti  
eu digo, e é ela quem recebe os meus abraços.  
Acredita-me, é mais do que parece, esta imagem;  
acrescenta voz à cera, e será Protesilau.  
Olho para ela, aperto-a no seio em lugar do esposo  
real e, como se ela pudesse responder, queixo-me.<sup>32</sup>

Já se observou que a caracterização de Alcíone corresponde, no Livro XI, menos ao modelo épico – Andrômaca em Homero, a Creusa virgiliana – do que ao da *anxia coniux*,<sup>33</sup> recorrente na elegia erótica romana, e exemplarmente figurada pela Laodamia da XIII *Heroida*, hipótese que parece ser confirmada por um traço, aparentemente casual, mas pertinente, da Alcíone das *Metamorfoses*: a cabeleira desfeita.

A exposição da violência das paixões num corpo feminino atravessa a obra de Propércio e Tibulo e é um dos motivos obsessivos da poética ovidiana: cabeleiras desnastradas pontuam *Amores* e *Heroidas*, mas estão também presentes em pelo menos duas passagens da *Arte de Amar*, nas quais a mulher é como que convocada a simular, no penteado, uma revulsão espiritual:

Orna a um rosto longo uma risca nos cabelos sem adorno;  
eram assim arrumadas as tranças de Laodamia.<sup>34</sup>

Nem creias ser vergonha soltar, como a mulher de Filaque  
os cabelos: volta o pescoço, desnastrando as tranças.<sup>35</sup>

Também Nonos evoca, nas *Dionisiacas*, XXIV, 194 e segs., a jovem esposa despenteando os cabelos quando, mal celebrado o casamento, Protesilau engaja-se na guerra de Troia: aquela cabeleira tinha se tornado, na antiguidade, quase proverbial de um feminil desespero e um traço pertinente na caracterização da personagem; e, assim, quando Alcíone irrompe pela primeira vez no cenário,

<sup>32</sup>. *Ibid.*, 149-156.

<sup>33</sup>. Cf. Patti em Landolfi/Monella (2003, 118).

<sup>34</sup>. *A.A.*, III, 137-138: *Longa probat facies capitis discrimina puri: sic erat ormatas Laodamia comis.*

<sup>35</sup>. *Ibid.*, 783-84: *Nec tibi turpe puta crinem, ut Phylleia mater, soluere et effusis colla reflecte comis.*

atraída pelo tumulto,  
 (ela) acorre e, cabelos ainda não de todo penteados,  
 chega a soltá-los; suspensa ao pescoço do marido,  
 suplica, entre palavras e lágrimas, que envie socorro  
 sem se arriscar em pessoa, salvando duas vidas em uma.

seus cabelos desfeitos são o ponto de partida da progressiva fusão da sua imagem com a de Laodamia, processo que continua quando as cenas de despedidas interferem uma na outra e vai se completar, como veremos, com o episódio do sonho de Alcíone e o da metamorfose do amoroso casal em aves marinhas: incorporando uns poucos índices e marcas características de outro paradigma narrativo, a Alcíone e o Ceíce ovidianos – heróis sacrílegos na versão hesiódica do mito – transmutam-se num casal nimbado de todas as auras de um amor infeliz: eles são uma releitura elegíaca de Laodamia e Protesialau, inscrustada, porém, na dicção do hexâmetro dactílico, isto é, em registro épico.

### THE COMPLETE STORM

“Sim, longa é, para nós, toda demora; juro-te, porém,  
 pelo resplendor paterno, que eu, caso o permitem os fados,  
 retornarei antes que a Lua duas vezes seu disco complete”.  
 Tendo lhe dado, com esta promessa, a esperança do retorno,  
 pronto ele ordena que se retire do estaleiro e se lance ao mar,  
 devidamente aprestado, seu navio, com os seus aprestos.  
 Ao vê-lo, como pressentindo coisas futuras, de novo,  
 arrempeçou-se Alcíone, verteu súbitas lágrimas,  
 abraçou o esposo e com uma boca dolorosa disse  
 a infeliz: “Adeus” e todo o seu corpo ruiu desfalecido.<sup>36</sup>

Num comentário ao verso 474, que abre, no Livro XI de *Metamorfoses*, o famoso episódio da tormenta em alto mar, Murphy chama a atenção para a “almost cinematic technique” [em outros trechos põe em itálico; aqui entre aspas] ovidiana que lança o leitor, num corte espetacular (embora se possa pensar também, aqui, em fusão de imagens ou dissolvência), do quarto solitário de Alcíone para os cordames da nave de Ceíce, tocados pela brisa marinha, transição visualmente dramática (e sonora), cujo efeito o uso dos tempos verbais intensifica, alternando do presente ao mais-que-perfeito e, deste, de novo, ao presente:

... [Alcíone] volta, ansiosa, ao quarto vazio;  
 estende-se nos coxins; a visão do leito e da casa reaviva  
 seu pranto; e sente qual parte dela mesma lhe falta.

<sup>36</sup> *Met.*, XI, 451-60.

Tinham deixado o porto e a brisa movera o cordame;  
o marujo dá volta aos remos pendentes junto ao costado,  
e coloca as vergas no alto do mastro e desenrola nele  
o velame inteiro e recebe as brisas que se levantam.<sup>37</sup>

*Scholars* modernos – Hill e Murphy entre tantos – têm qualificado esta passagem de “ingenuamente virtuosística”; e Lafaye denuncia – antes de sublinhar, no verso 495, que *Ovide a voulu avoir lui aussi sa tempête* – o talento *aimable e facile* de um poeta atraído pelo vocabulário técnico, pelos jogos da sinonímia (*arbor* e *malus* para “mastro”), pelos termos raros (como *carbasa*, palavra grega designando poeticamente, em latim, as velas) ou por descrições precisas de manobras náuticas: assim, por exemplo, *munire latus*, cujo sentido já não é mais claro para os nossos contemporâneos e talvez tenha alguma relação com *phráttesthai naûn*, identificado como um termo técnico que indica a proteção da nau dos desgastes da tempestade por meio da construção de uma barreira entre a ponte e o convés.<sup>38</sup> Mais importante seja talvez considerar que, com quase cem versos, esta é uma das mais longas descrições de tempestade na literatura latina, antes de Lucano; e não há dúvida de que acompanhamos, aqui, um daqueles momentos privilegiados em que Ovídio se apropria soberanamente de um tema, motivo ou tópica para escrever a respeito deles: como sublinha Galinsky, esta é *The Complete Storm*, na qual ecoam constantemente borrascas homéricas e virgilianas, os trágicos gregos e romanos, Névio e Ênio – toda uma herança que, em princípio, a descrição pretende superar em matéria de trovões, relâmpagos, ondas, chuva, escuridão e desastre, no horizonte da tradição e das convenções de leitura e recepção da tempestade enquanto *set-piece* da tradição épica.<sup>39</sup>

O “modelo” de Ovídio, escrevia Murphy em 1972, quando esse velho termo técnico ainda tinha livre curso no discurso da crítica, “is *Aeneid* I, 84 ff”, embora, acrescente o fino comentarista, muitos elementos desta éfrase possam ser rastreados em antecessores de Virgílio, particularmente em Pacúvio, que talvez tivesse deixado aos pósteros, em matéria de borrascas, “little room for improvement”:

... a flama corusca entre as nuvens, treme o céu com um estrondo,  
inesperadamente, com largifluas chuvas, precipita-se o granizo,  
de todos os lados irrompem os ventos, elevam-se terríveis turbilhões,  
referve o pélogo agitado (...).<sup>40</sup>

<sup>37</sup>. *Ibid.* XI, 471-77.

<sup>38</sup>. Cf. Hill (1999, *in loco*).

<sup>39</sup>. Cf. Galinsky (1975, 145).

<sup>40</sup>. Fr. 357-60 em *Remains of Old Latin: flamma inter nubes coruscat, caelum tonitru contremit,/ grando mixta imbri largifico subita praecipitans cadit,/ undique omnes uenti erumpunt, saeui existunt turbines, ferruit aestu pelagus.*

## BELLA GERVNT VENTI

O narrador capta o barco do Filho de Lúcifer na perfeita metade do seu curso, quando a noite se aproxima e as águas, sob o ímpeto do vento Leste, começam a branquejar e a erguer-se, inaugurando uma impressionante cena de tempestade; mas eis que, enquanto ator do drama, Ceíce desaparece; e a atenção do leitor é desviada para o capitão em desespero, os marujos em pânico, a nau desgobernada e, sobretudo, ao longo de 43 versos, para as ondas, os céus, os ventos em guerra:

violenta, recresce a borrasca e, de toda parte, os intrépidos ventos fazem guerra e perturbam as águas coléricas. Ele se apavora, o capitão, que confessa ignorar, ele próprio, a posição do navio, ou o que ordenar ou decidir, tão grande era o perigo, tanto excedia a toda perícia: ressoam, com efeito, a grita dos homens, o estridor dos cordames, o choque das pesadas ondas e os trovões no ar. Erguendo turbilhões d'água, o pélagos parece encontrar<sup>41</sup> o céu e tocar as nuvens que ele recobre de borrifos; ora, quando revolve areias fulvas do fundo do abismo, toma a sua cor; ora, está mais negro que a vaga do Estíge; outras vezes, aplanase e branqueja fragorosas espumas. Ela mesma, a nave de Traquina, sofre com estas mudanças e agora, como que do cimo de elevado monte, parece abaixar os olhos para os vales e o imo do Aqueronte, e agora, quando abatida, é sitiada pelo mar recurvo, parece erguer os olhos, dos ínferos, para o mais alto céu. Muita vez, ferida pelas ondas num flanco, retumba, e não atroa menos, quando tocada, do que quando o férreo aríete ou a balista golpeia e derruba fortalezas [; e como costumam, tomando força na corrida, investir de frente contra armas e dardos lançados, os leões ferozes, quando as ondas, ao ataque dos ventos, se desatam, vão contra os aprestos da nave, bem mais altos que eles.]<sup>42</sup> Já cedem as juntas e, despojadas da proteção de cera, abrem-se fendas, que oferecem uma via às vagas fatais. Agora, caem das nuvens desfeitas torrentes de chuva, e que o céu inteiro, dórias, desce sobre os mares e que a sublevada onda sobe até os altos ares.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> A partir deste verso (492) até o de número 534, “there is no mention of anything but waves, winds and sky”, observa Otis (1970, 239), sublinhando que “the *leitmotiv* or “key” of the storm-description is contained in the initial phrase (491): *bella gerunt venti*”, uma clara reminiscência de Virgílio, *En.*, I, 82 e segs.

<sup>42</sup> Versos 510-13, deletados por Merkel.

<sup>43</sup> 517-518: *Inque fretum credas totum descendere caelum/ inque plagas caeli tumefactam ascendre pontum*. Leia-se a interessante nota de Murphy *in loco*: “Many of Ovid’s parallelisms (cf. Met. V, 605-6) are simply the equivalent of musical trills. Here, the almost word for word and consonant for consonant similarity, together with the end rhyme, reinforces the effect of confusion between sea and sky”.

Enxarcadas de chuva estão as velas e, com as celestes, as águas marinhas se misturam; não há luminárias no éter e a noite cega é esmagada pelas trevas da tormenta e as suas. Rasgam-nas, porém, projetando luzes, ameaçadores coriscos; com os coruscantes fogos,<sup>44</sup> inflamam-se as águas. E agora, na cava estrutura do casco, já se precipitam as ondas e, como um soldado que se destaca de todos, repetindo os assaltos aos muros de uma cidade protegida, logra enfim seu desejo e, ardendo no amor da glória, dentre mil homens é, contudo, o único a ocupar a muralha. Assim, depois de as vagas baterem os altos flancos nove vezes, ergue-se, colossal, e precipita-se para a frente a décima, e não cessa o seu ataque ao navio esgotado até descer, como que por muralhas, à nave capturada. E enquanto uma parte do mar assim tentava invadir a nave, a outra já estava dentro; não tremem todos de medo menos do que treme a cidade, quando alguns minam a muralha por fora e outros ocupam também a muralha por dentro. A experiência fracassa, abatem-se os ânimos, e em toda onda que vem, parecem ver mortes que irrompem e caem sobre eles. Este não contém as lágrimas, pasma-se aquele, outro diz beato a quem aguarda um enterro; um dirige súplicas a seu Nume e erguendo inúteis braços para os ceus, que não os vê, implora socorro; lembra-se este do irmão e do pai e aquele dos seus, do lar, e de tudo que deixou para trás.<sup>45</sup>

No canto I da *Eneida*, as ondas do mar revolviam-se, furiosas, por causa da ira de Juno cruel, *saueae memorem Iunonis ob iram*: Virgílio retomava, assim, a *mênis* de Aquiles, aquele obscuro fundo de cólera que inaugura a narrativa homérica e, portanto, a épica ocidental, mas transferindo-o, de forma audaciosa, para a esfera do cosmológico: ao perceber a frota de Eneias deixando as margens sicilianas, a odiosa deusa acorre à Eólia, pátria das tormentas, grávida de Austros furentes:

Lá, num vasto antro, Éolo, o rei,  
os ventos aguerridos e as tempestades sonoras  
contém, imperioso, e freia com grilhões e cárcere.  
Indignados, provocando um longo murmúrio na montanha,  
em torno das barreiras eles fremem; sobre a mais alta rocha  
Éolo, cetro na mão, ânimos abranda e modera as iras;  
não o fizesse, e aos mares como às terras, e ao côncavo céu,  
arrebatariam os ventos consigo e varreriam no espaço.

<sup>44</sup>. v. 523: *fulmina; fulmineis ... ignibus ignes*: o poliptoto, figura de estilo comum na literatura latina, é uma das favoritas de Ovídio. Murphy faz um levantamento quase exaustivo de suas ocorrências nas *Metamorfoses*. Cf. sua nota a *Met.*, IX, 44.

<sup>45</sup>. *Met.*, XI, 490-543.

Mas o Grande Pai os encerrou numas atrás cavernas,  
temeroso disso; e impôs imensa pedra e altos montes  
sobre eles, e lhes deu um soberano que, com aliança certa,  
soubesse, quando mandado, encurtar ou soltar-lhes as rédeas.<sup>46</sup>

Um sopro de revolta ronda a aliança que, firmada entre céus, terra e mar  
no começo de tudo, assegura a coesão dos elementos e mantém o ser no ser; e  
se Éolo, empunhando o cetro, não regulasse o equilíbrio precário dos ventos,  
a ira das potências da desordem, libertada, varreria pelo espaço o próprio  
universo: este laço que une e conserva, a vingativa Juno planeja romper. E o  
poeta, temeroso, pergunta-se:

Musa, recorda-me as causas; que agravo à sua potência,  
que ferida levou a rainha dos deuses a enredar no acaso  
um varão de piedade insigne, e tanto trabalho  
sofrer. Há iras tão grandes em ânimos celestes?<sup>47</sup>

Ovídio tem sem dúvida em mente o horizonte da tempestade virgiliana,  
quando, depois de acompanhar a fúria dos elementos ao longo de quarenta  
versos, põe-se subitamente a desdobrar, uns depois dos outros, e segundo  
uma técnica aliás recorrente nas *Metamorfoses*, uma série de pequenos quadros  
aflições, que vêm quebrar o *continuum* da descrição épica: um homem em  
lágrimas, outro estupefato, este fazendo votos aos deuses, aquele de braços  
erguidos para o alto, como o herói da *Eneida*; e outro e outro... e, entre eles,  
Ceíce.

De repente, uma rajada rompe o mastro do navio e o leme; feito uma  
vencedora, uma onda, orgulhosa do seu butim, encrespa-se, olha acima das  
outras e depois cai, esmagando o navio sob o seu peso, com grande parte da  
tripulação que, não podendo voltar ao ar livre, vê chegado seu fim. O próprio  
Ceíce agarra-se, com a mão que costumava segurar o cetro, a uma tábua do  
barco, invocando – *heu! frustra* – o sogro e o pai.<sup>48</sup>

## RUÍDOS

No centro da tempestade virgiliana, Eneias representa a dimensão exata,  
clássica, de um heroísmo épico: erguendo as palmas para os céus, lamenta

<sup>46</sup> *En.*, I, 52-64.

<sup>47</sup> *En.*, I, 8-11: *Musa, mihi causas memora, quo numine laesol/ quidue dolens regina deum/ tot uoluerit casus/ insignem pietate uirum, tot adire labores/ impulerit. Tantaene animis caelestibus irae?*

<sup>48</sup> Cf. *Met.*, XI, 539-62.

seu fim nas águas, sem túmulo ou glória; recorda o *saeuus* Héctor e o *ingens* Sarpedão, e clama contra a injustiça de terem os dois morrido no campo de batalha, enquanto ele erra *maria omnia circum*.<sup>49</sup>

Nadando entre os destroços da sua nave, Ceíce só tem Alcíone nos lábios; só dela se lembra e grita por seu nome, *illam meminitque refertque*; almeja que as ondas conduzam seu corpo até aos olhos da esposa, e que, sem vida, seja ele enterrado por aquelas mãos amadas; e o leitor dos elegíacos romanos deve lembrar-se imediatamente, no contexto deste irônico confronto de pósticas, de um poema de Propércio que deixou sua marca no *Lycidas* de Milton e é percorrido por dois temas, o da morte prematura e o do corpo não inumado: movido pelo desejo de riquezas, o jovem Peto deixa o porto, enfrenta uma borrasca e agora tem por túmulo todo o mar de Cárpatos; sobre seus ossos pousam as aves marinhas, imagem impressionante, que evoca Alcíone despedindo-se de Ceíce, obcecada com a imagem de pranchas destroçadas na praia e de nomes inscritos em túmulos sem corpos:<sup>50</sup>

Então, suportou Peto ouvir o estridor da borrasca  
e lacerar no duro cordame as tenras mãos;  
inda vivo, arrancou-lhe a onda, pelas raízes, as unhas  
e sua mísera boca engoliu a água odiosa;  
a noite traiçoeira o viu levado num frágil lenho.  
Para a morte de Peto, quanta desgraça se uniu!  
Proferiu, porém, em prantos, esta queixa suprema,  
enquanto a água negra lhe fechava a boca em agonia:  
“Deuses do Egeu, em cujas mãos estão o mar, os ventos,  
qualquer que seja a onda que minha cabeça oprime,  
aonde arrastais os míseros anos de minha primeira barba?  
(...)  
Que me conduza, ao menos, a maré, na direção da Itália:  
o que de mim sobrar bastará, se for de minha mãe”.<sup>51</sup>

Ora, se uma vaga vem selar ritualmente a boca de Peto, arrastando-o, enquanto fala, no abismo rodopiante,<sup>52</sup> Ovídio parece querer levar às últimas consequências não sei se o *pathos* ou o realismo<sup>53</sup> deste tipo de discurso pronunciado, em estilo poético, no coração do mar tempestuoso: nadando,

<sup>49</sup>. Cf. *En.*, I, 94-101.

<sup>50</sup>. Cf. *Met.*, XI, 427-29.

<sup>51</sup>. Prop. III, 7, 47-57; 63-4.

<sup>52</sup>. *Ibid.*, 65-6.

<sup>53</sup>. *Sinit hiscere fluctus* é um contrassenso para Hill (1999, *in loco*), segundo o qual Ovídio estaria, aqui, perturbando, mais uma vez, os efeitos de um *pathos* em estilo elevado: não contente com lançar um rápido olhar sobre o herói clamando pela esposa em meio às vagas, ele o acompanha no fundo das águas, para registrar “his desperate gulps of water”.

## Ceíce

grita, se a onda lhe permite abrir a boca,  
o nome de Alcíone ausente; e o murmura até nas vagas.

Um “ruído”, no sentido da teoria da comunicação: o retor Sêneca poderia estar pensando em passagens dessa tonalidade, quando acusava Ovídio de não conseguir renunciar nunca a um chiste, *bon mot* ou efeito de estilo;<sup>54</sup> e se apenas nos desconcerta, a nós leitores comuns, ouvir Ceíce sussurrando o nome da sua querida sob as águas tumultuosas, George Lafaye, um especialista, não hesita em chamar secamente de *trait de mauvais goût* a referência, nos versos subsequentes, a Lúçifer, a Estrela da Manhã: não podendo deixar os céus, ele oculta a face em nuvens densas, isto é, escureceu naquela manhã:

Lucifer obscurus, nec quem cognoscere posses,  
illa luce fuit, quoniamque excedere caelo  
non licuit, densis textit sua nubibus ora.<sup>55</sup>

Mas os que não leem Ovídio com um lápis vermelho na mão talvez estremeçam ao receber nos braços, sob o céu, senão vazio, impotente, o cadáver do seu herói desamparado: poderosa imagem que sublinha a contingência do humano num mundo desertado pelo divino – embora seja difícil perceber a que ponto a dicção elegante daquele poeta engenhoso traduz, aqui, as *lacrimae rerum*, como observa, aliás, com fineza, Galinsky: afinal, “elas não são tudo” e os aspectos mais leves da vida continuam existindo, o que é também uma espécie de “humanity, and perhaps one of the profoundest”.<sup>56</sup>

Ignorando, contudo, o desastre, a Filha do Vento conta as noites e se prepara para o retorno do marido, pelo qual ora todos os dias no santuário de Juno. Irritada com essas preces por alguém que já não existia, e desejando afastar dos seus altares umas mãos manchadas pela morte, a deusa envia sua mensageira, Íris, à corte do Sono – uma das mais ricas personificações de Ovídio, segundo Garth Tissol –<sup>57</sup> a fim de pedir-lhe que, por intermédio de um sonho, Alcíone receba o anúncio da morte de Ceíce.

<sup>54</sup> *Controversiae*, IX, 5, 17: *nam et Ouidius nescit quod bene cessit relinquere*. Comentando o verso talvez infeliz de Ovídio, Murphy (1972, *in loco*) lembra que a tonalidade é “best rendered by Dryden”, de quem ele cita a tradução do episódio “Ceíce e Alcíone” em *Fables, Ancient and Modern*, de 1700: “As often as he can catch a Gulp of Air,/ And deep above the Seas, he names the Fair,/ And even when plunged beneat, on her he raves,/ Murm’ing Alcyone below the waves”.

<sup>55</sup> *Met.*, XI, 570-72.

<sup>56</sup> Galinsky (1975, 146).

<sup>57</sup> Tissol (1997, 72).

## A CAVERNA DO SONO

Há, junto aos Cimérios, uma gruta com um nicho profundo,  
 cavada num monte, santuário e mansão do Sono indolente,  
 na qual nunca, seja ao nascer, a pino ou no seu poente  
 podem os raios de Febo penetrar; neblinas trevosas  
 exalam-se do humo e uma dúbia luz crepuscular.  
 Ali, a vigilante ave de crista não chama pela Aurora  
 com seu canto, nem se rompe o silêncio com as vozes  
 dos cães inquietos ou do ganso mais alerta que o cão.  
 Nem feras, nem rebanhos, nem ramos ao sopro do vento,  
 nem clamores de voz humana emitem algum som.  
 Mora ali o tácito repouso; mas brota do imo da rocha  
 o arroio da água do Letes, cujas ondas convidam ao sono,  
 escorrendo num murmúrio entre pedras que crepitam.  
 Diante da entrada do antro as fecundas papoulas florescem,  
 e ervas incontáveis, de cujo suco a úmida Noite  
 extrai o torpor e o esparge sobre as terras sombrias.  
 Tampouco a porta produz rangidos ao girar nos gonzos;  
 não tem nenhuma toda a casa, e nenhum vigia nos umbrais.  
 Há, no meio do antro, um leito elevado, ebúrneo,  
 plúmeo, da mesma cor, coberto por um pano escuro,  
 no qual repousa o próprio deus com os membros frouxos de cansaço.  
 Em torno dele, em desordem, imitando várias formas,  
 jazem tantos Sonhos vãos quantas as espigas de uma seara,  
 frondes nascidas na selva, areias lançadas na praia.  
 Tão logo ali entrou a virgem e com as mãos afastou os sonhos  
 que a bloqueavam, com o brilho de suas vestes reluziu  
 a morada santa, e o deus, abrindo a custo os olhos abatidos  
 por um peso indolente, e de novo, e de novo recaído,  
 e batendo o alto do peito com a barbicha balouçante,  
 por fim sacudiu-se e, erguido sobre o cotovelo,  
 perguntou-lhe (pois a reconheceu) a que vinha; e ela:  
 “Sono, sossego dos seres; dos deuses, ó Sono, o mais plácido;  
 paz da alma; tu, de quem foge angústia, que os corpos cansados  
 pelo duro trabalho confortas e às tarefas devolves:  
 aos sonhos que, imitando-as, igualam as formas verídicas,  
 ordena irem até Alcíone, em Traquínia de Hércules,  
 sob a imagem do rei, modelando um simulacro do naufrago.  
 É uma ordem de Juno”. Tendo cumprido sua missão,  
 Íris se retira (pois não pudera por mais tempo resistir  
 à potência do torpor) e, sentindo escorrer nos membros o sono,  
 escapa, voltando pelo arco que acabara de usar.<sup>58</sup>

<sup>58</sup>. *Met.*, XI, 592-632.

## MORFEU

O episódio da morada do Sono, onde *tutto è ovattato dal silenzio e languore*,<sup>59</sup> tem encantado críticos severos dos excessos de um poeta que parece dar livre curso, nele, à sua ingenuidade e/ou extravagância,<sup>60</sup> embora todo leitor dos clássicos reconheça imediatamente as muitas vozes que ajudam a constituí-lo enquanto texto: Homero, Virgílio, Hesíodo...<sup>61</sup> Por outro lado, observe-se que, apesar de seu caráter aparentemente digressivo, ao gosto do epílio helenístico, o *locus* do Sono é também, de um lado, o exato contraponto estrutural da estridente tempestade descrita anteriormente e, de outro, o espaço onde se gera, na linguagem, *Morfeu*, um nome que, apesar de suas formas gregas, poderia ser uma invenção ovidiana:<sup>62</sup> de *morphé*, “forma”, advém *Morpheus*, termo latino usado apenas nesta sequência das *Metamorphoses* e só retomado quando, na Idade Média, torna-se comum para “sono”, *giving rise later of course*, observa Murphy, *to morphine, etc.*:

Então o pai, dentre a multidão de seus mil filhos,  
acorda o artificioso imitador de formas,  
Morfeu; com maior destreza que ele, nenhum outro  
reproduz um porte, um rosto, o tom de uma voz,  
acrescendo a cada qual suas vestes e suas falas  
do dia-a-dia – mas só a humanos imita; um outro  
se faz fera, se faz pássaro, se faz serpe de corpo alongado:  
a esse, de Ícelo, os celestes; de Fobetor o vulgo mortal  
o chama. Ainda há um terceiro, de artificios diferentes,  
Fântaso; ele, em terra, em pedra, em onda, madeira,  
em tudo o que não tem vida, perfidamente se converte.  
A reis e caudilhos eles costumam mostrar o rosto,  
durante a noite, enquanto outros frequentam o povo e a plebe.  
A todos eles pretere o velho Sono e, dentre seus irmãos,  
a Morfeu, para executar a tarefa da filha de Taumante,  
elege; e, abandonando-se, de novo, a um doce torpor,  
afunda a cabeça e a esconde outra vez no leito profundo.<sup>63</sup>

<sup>59</sup> D’Elia (1959, 267).

<sup>60</sup> Cf. Tissol (1997, 72): “This complex of personifications ... ‘full of Ovidian whimsy and ingenuity’ according to Galinsky...”.

<sup>61</sup> Segundo Murphy (1972, *in loco*), sempre perspicaz em seu vocabulário crítico um pouco fora da moda, “a falta de unanimidade na tradição sobre o *locus* do Sono permite a Ovídio colher e escolher detalhes dentre várias *sources*, temperando-as com a sua originalidade”. E o comentarista sublinha o quanto esta passagem incendiou a imaginação dos poetas, da Renascença ao Neoclassicismo: John Gownner (c. 1390), Arthur Golding (1567), George Sandys (1621), Edmund Spencer (em *The Faerie Queene* [1579-1594], Livro I, canto I, 39-410), John Dryden (1700)...

<sup>62</sup> Cf., entre outros, Murphy (1972, *in loco*) e Tysol (1997, *loc. cit.*).

<sup>63</sup> Met., XI, 633-49.

## DIGRESSÃO SOBRE O SONHO

Na abertura da rapsódia II da *Iliada*, Zeus, decidido a enganar Agamêmnon para lançá-lo num desastroso combate contra os Troianos, envia-lhe um sonho funesto, *oûlos óneiros*, que, assumindo a forma de Néstor, entra na tenda do poderoso caudilho, paira sobre sua frente, e lhe diz mais ou menos o seguinte: “Sou o mensageiro de Zeus. Ele te ordena que aprestes os Aqueus de longa cabeleira, sem perder tempo! Chegou o momento em que poderás tomar a vasta cidadela dos Troianos!”<sup>64</sup>

Se não passa, portanto, de uma divina fraude, o primeiro sonho registrado na literatura grega, encontraremos, já quase ao fecho da mesma *Iliada*,<sup>65</sup> a pobre alma infeliz de Pátroclo manifestando-se, de forma verídica e impressionante, a Aquiles adormecido: ela vinha suplicar honras fúnebres ao amigo; sem elas, continuaria errando sem rumo entre as sombras que não lhe permitiam transpor as margens do rio infernal. Ainda mergulhado em profundo sono, Aquiles estende-lhe os braços, enquanto a pobre *psyché* do glorioso herói, tal vapor sem consistência, esvai-se na terra, estrídula como um pássaro.

A noção de que alguns sonhos são proféticos e outros, não, está presente numa famosa passagem da *Odisseia* que ressoa lindamente no final do Canto VI da *Eneida*:<sup>66</sup> “Os sonhos”, diz a prudente Penélope a um Ulisses disfarçado em estrangeiro, “são coisas vãs, de linguagem obscura, e raramente se realizam para os humanos. Os sonhos vacilantes nos vêm de duas portas: uma é feita de chifre; a outra, de marfim; quando um sonho nos vem pela de marfim, é amorfo, puro relato irrelevante; os que passam pela de chifre são verdadeiros, versões do visível...”<sup>67</sup>

Uma classificação formal dos sonhos em duas categorias aparece também em Platão; e, embora questionando a origem divina das aparições oníricas, Aristóteles a mantém, tornando-a, por assim dizer, canônica na Antiguidade: ela ainda estará presente em autores dos séculos II e V d.C., como Artemidoro e Sinésio, chegando até nós na famosa versão de Ambrósio Teodoro

<sup>64</sup>. Cf. *Il.*, II, 1 e segs.

<sup>65</sup>. *Id.*, XXIII, 62 e segs.

<sup>66</sup>. *En.*, VI, 893 e segs.: *Sunt geminae Somni portae...* Macróbio anota, em I, 3, que Porfírio faz a seguinte observação sobre esta passagem de Homero: “Toda verdade é oculta. Contudo, a alma, quando se desembaraça parcialmente das funções corporais durante o sono, ora contempla, ora perscruta atentamente a verdade, mas não a compreende; e quando contempla não vê claramente uma visão direta, mas, antes, com um negro véu interposto...” (...) “Se, durante o sono” – continua Macróbio, comentando, por sua vez, Porfírio –, “o véu permite aos olhos da alma atenta perceber a verdade, dizem que seria de chifre (...) que, quando delgado, torna-se transparente. Quando o véu não permite alcançar a verdade, seria de marfim, cuja composição é tão densa que menos delgado, permanece opaco”.

<sup>67</sup>. Cf. *Od.*, XIX, 560 e segs.

Macróbio, gramático e filósofo do século V d.C., que elenca, segundo talvez a classificação de Artemidoro, cinco tipos de sonhos, três divinatórios e dois falsos. Pertencem à segunda série o *insomnium* (ενύπνιον; é o *nightmare* dos anglo-saxônicos) e o *visum* (phántasma); à primeira o *somnium* (óneiros, ou “sonho enigmático”), a *visio* (hórama, “sonho profético”) e o *oraculum* (khrematismós).<sup>68</sup>

Em Ovídio, o sonho de Alcíone, que tem, sem dúvida, afinidades com a aparição de Pátroclo na *Iliada* – e com a de Héctor na *Eneida* –, poderia, talvez, de um ponto de vista dessa classificação tradicional, entrar no âmbito do *oraculum* ou *khrematismós*, sonho em que um parente, um homem piedoso, um sacerdote, ou até mesmo um deus revela claramente o que advirá ou não, ou o que deveria ser evitado.<sup>69</sup>

### QVANTVM MVTATVS AB ILLO...

Abate o trêmulo Sono a cabeça no travesseiro e Morfeu já alça voo, como que em uma impressionante fusão de planos cinematográficos – lentos mergulhos e rápidos saltos:

Sem fazer com as asas o menor ruído, ele voa  
na escuridão; em pouco tempo, chega à cidade  
hemônia e, removendo suas plumas do corpo,  
muda-se na imagem de Ceíce; sob a forma assumida,  
mortalmente pálido, feito um cadáver, sem veste alguma,  
ergue-se frente ao leito da mísera esposa; parece úmida  
sua barba e que ondas lhe rolam dos cabelos molhados.  
E então, qual íncubo sobre o leito, rosto banhado em lágrimas,  
disse ele: “Reconheces Ceíce, ó misérrima esposa?  
Ou mudou meu rosto com a morte? Vê bem: ao reconhecer-me,  
descobrirás, em lugar do esposo, do esposo, a sombra.  
De ajuda alguma, ó Alcíone, me foram as tuas preces;  
estou morto. Inutilmente, não contes tu comigo.  
O Austro nubloso pegou de surpresa a minha nau  
no mar Egeu e, arrastada num imenso sopro, rompeu-a;  
a minha boca, clamando em vão pelo teu nome,  
as ondas a invadiram. Não te revela isto uma fonte  
duvidosa; não tens ciência disto por vagos rumores;  
eu mesmo, o náufrago, minha desgraça te anuncio.  
Ergue-te, vamos, dá-me lágrimas, põe luto; a mim,

<sup>68</sup> *Comentário ao Sonho de Cipião*, I, 3, 2 e segs. Texto em Lewis (1996). Ver também Harris (2009).

<sup>69</sup> Mac., *Somn.*, I, 3: Est oraculum quidem eum in somnis parens uel alia sancta grauisne persona seu sacerdos uel etiam deus aperte euenturum quid autem non euenturum, faciendum uitandumue denunciat. Cf. Patti (2003:111).

sem chorar-me, ao vazio Tártaro não me envies”.  
 A isto ajuntou Morfeu uma voz que ela acreditaria  
 ser a do esposo; parecia, mesmo, derramar lágrimas  
 de verdade; até sua mão tinha os gestos de Ceíce.<sup>70</sup>

Em 1922, a lendária Marchesa Casati sentou-se na penumbra do seu quarto de dormir – a “fabulous drawing-room”, anota Roland Penrose –<sup>71</sup> para fazer-se fotografar por Man Ray. O resultado da longa e cansativa sessão, que o artista considerou inicialmente um fracasso, foi a imagem de um pálido rosto no qual dois pares de imensos olhos se sobrepunham uns aos outros – como que trêmulos e loucos –, deixando, porém, encantada a Marchesa: Man Ray teria conseguido fotografar, disse ela, “a sua alma”.

Voltei ao livro de Penrose para ver de novo esta foto, abandonando por um momento a redação destas notas sobre o episódio do sonho de Alcíone, cujas vozes pulsantes trepidam na memória de um leitor que reconhece, na boca do falso Ceíce, uma fala da sombra de Héctor a Eneias, na qual ressoa o grito de Pátroclo a Aquiles: horror, lágrimas, silvos de fantasmas sumindo na terra – três epifanias oníricas sobrepostas:

*Agnoscis Ceyca, miserrima coniux?  
 an mea mutata est facies nece?*  
 (...)  
 Reconheces Ceíce, ó misérrima esposa?  
 Ou mudou meu rosto com a morte?

*Ei mihi, qualis erat, quantum mutatus ab illo*  
 (...)  
 Ai! quão mudado! Aquele Heitor não era  
 que no espólio volveu do próprio Aquiles,  
 e lançou teucra flama às popas graias.  
 Pegada a grenha em sangue, a barba esquelada,  
 crivam-no golpes cem, que junto aos muros  
 paternos recebeu. Chorando eu mesmo  
 parecia argui-lo em mesto acento:  
 “Ó luz dardânia, segurança e apoio!  
 Donde vens? que detença? (...)”<sup>72</sup>  
 ... a psiquê sobrevém-lhe do mísero Pátroclo,  
 símil a ele no talhe, na voz e nos olhos,  
 nas vestes. À cabeça pousou-lhe, dizendo:  
 “Dormes, Aquiles, e te esqueces de mim. Quando  
 vivo não descuidavas deste amigo morto.  
 Sepulta-me, de pronto, para que eu penetre,

<sup>70</sup>. *Met.*, XI, 650-673.

<sup>71</sup>. Cf. Penrose (1989, 93-94).

<sup>72</sup>. *En.* II, 274-282: *Ei mihi, qualis erat, quantum mutatus ab illo/ Hectore qui redit exuuias indutus Achilli, / uel Danaum Phrygios iaculatus puppibus ignis; / squalentem barbam et concretos*

enfim, as portas do Hades. A âni­ma-psi­qué e a sombra dos defun­tos exaustos repelem-me, impedem-me que, além-rio, com elas misture-me; rondo errante os portais amplos. Dá-me a mão, peço-te, chorando. Não mais do Hades virei, quando me honres com meu quinhão de fogo; não mais, como em vida, sentaremos à parte dos demais, trocando conselhos num concílio a dois. A Quere odiosa me engoliu, meu inato fado. A ti, também, divino Aquiles, a morrer a Moira assina-te junto aos muros de Troia. Algo te peço, aquiesce! (...)”

Retrucou-lhe Aquiles:

(...)

Disse e estendeu as mãos: nada, a psi­qué se esvaiu, sibilo de fumaça, sob a terra.<sup>73</sup>

## VACVVM LECTVM

Contaminação manifesta de dois modelos épicos de aparições verídicas, o episódio do sonho de Alcíone acorda também na memória do leitor dos clássicos a lembrança do momento em que Zeus encaminha o *eidolon* ou simulacro de Nestor ao chefe dos Aqueus, para enganá-lo; e a retomada do relato dessa visão por Agamêmnon, um pouco adiante e com quase as mesmas palavras do aedo – repetição característica do estilo arcaico –, parece ter também impressionado a Ovídio, que faz a própria sonhadora recapitular o seu sonho, mas na pauta da variação:

Exala um suspiro Alcíone, chora e move os braços,  
em meio ao sonho, e, buscando o corpo, abraça o ar,  
e exclama: “Espera! Para aonde foges? Vou-me contigo”.

Turbada pela própria voz e pela visão do esposo, arranca-se

*sanguine crinis/ uolneraque illa gerens, quae circum plurima muros/ accepit patrios. Vltro flens ipse uidebat/ compellare uirum et maestas expromere uoces:/ “O lux Dardaniae, spes o fidissima Teucrum,/ quae tantae tenuere morae -* Apresentei o texto na celebrada tradução de Manoel Odorico Mendes, mas pode-se também consultá-lo na versão prosaica de Tassilo Orpheu Spalding, muito próxima, nas soluções sintáticas, semânticas e vocabulares, da clássica edição francesa de Maurice Rat: “Ai de mim! Em que estado se oferecia aos meus olhos! Como era diferente daquele Heitor que veio carregado com os despojos de Aquiles ou que lançava brandões frígios nas popas dos dânaos! Tinha a barba esqualida e os cabelos grudados com sangue e aquelas feridas que recebera em quantidade em volta dos pátrios muros. Parecia-me que, eu mesmo chorando, por primeiro dirigia a palavra ao varão e exalava minha dor nestes termos: “Ó luz dardânia, ó didelíssima esperança dos teucros, que grande demora te deteve?”

<sup>73</sup> *Il.*, XXIII, 65-83; 93; 99-101. Trad. de Haroldo de Campos em versos cuja numeração (66-82; 93; 100-102) não corresponde à do original.

ao sono e, primeiro, procura, espiando em volta, quem há pouco vira ali, pois, atraídos pelos gritos, os servos tinham trazido luzes. Não o encontrando em parte alguma, golpeia o rosto com as mãos e rasga as vestes no seio, e fere o próprio seio; e nem cuida de soltar os cabelos; ela os arranca e à nutriz que indaga a causa do luto: “Não há mais Alcíone, não há”, disse, “morreu com o Céice que era seu; não venhas com palavras de consolo: náufrago, extinguiu-se; eu o vi e reconheci; as mãos estendi para ele, que se afastava, ansiando retê-lo. Era uma sombra, mas uma sombra manifesta; meu esposo verdadeiro. Ele não tinha, se queres tudo saber, a expressão costumeira, nem brilhava seu rosto como antes; eu o vi – infelizmente! – desnudo e lívido, os cabelos ainda úmidos; estava aqui, de pé, o pobre, aqui mesmo” – ela procurava vestígios que tivessem ficado –. “Era isto, isto, o que minh’alma pressaga temia, e pelo que te rogava não me fugisses nos ventos. Mas pelo menos quisera, pois para morrer tu partias, que me levasses também; o certo fora, para mim, ir contigo: não teríamos vivido um só momento a não ser juntos, nem a morte nos teria separado. Agora, ausente, morri; inda que ausente, levam-me as ondas, e, sem mim, a mim o mar possui. Mais cruel que o próprio pélagos meu coração seria, se tentasse prolongar a vida, lutando para superar tamanha dor; mas nem vou lutar, nem a ti, ó mísero, abandonarei; serei de ti, agora, ao menos, a companheira; no sepulcro, se não na urna, nos unirá, porém, uma inscrição, se não teus ossos aos meus, um nome um nome tocará”.<sup>74</sup>

*O me felicem! o nox mihi candida!*: é com este grito de júbilo que Propércio abre a famosa elegia 15 do seu Livro II, evocando, em versos admiráveis, o pequeno leito, *lectulus*, cúmplice dos seus prazeres noturnos; e até ao severo Croce este poema ainda causava, dois milênios depois, maravilha – pela explosão de alegria que ele encerra, por sua feira de vívidas imagens sensíveis e sensuais, pelo *stringersi in frementi amplessi a lume velato*, pelo olhar de Páris, captado numa simples comparação – mas cúpido, incendiado pela imprevista aparição noturna de Helena saindo toda nua do leito de Menelau.<sup>75</sup>

Pois havia em toda casa romana, ensinava outro poeta à sua querida, um lugar onde a *nequitia* – devassidão, libertinagem ou volúpia – era como que um dever: o *lectum*, leito: fique longe dele o pudor; que nele a mulher não se envergonhe de deixar cair a túnica, nem de suportar, nas suas, o peso de outras coxas; nele, não se esconda a língua na púrpura dos lábios, nem cessem os sons

<sup>74</sup>. *Met.*, XI, 674-707.

<sup>75</sup>. Cf. Croce (1943, 87-96).

ou palavras de prazer, *nec uoces nec uerba iuuantia cessent* – e que o estrado do leito balance ao ritmo da volúpia.<sup>76</sup>

O *lectum*, com seus atores – o amante, a amada, o servo ou serva quase sempre presente à cena, para figurar, talvez, justamente o *voyeur* – é, não apenas um topos da poesia, mas também da pintura mural romana; e, dispensando-me de evocar aqui as imagens tão conhecidas dos afrescos de Herculano e Pompeia, relanço o olhar do leitor para o muro à direita de um quarto de dormir da chamada “*villa* sob a Farnesina” (propriedade, sem dúvida, de Júlia, filha de Augusto, e seu marido Agripa), em Roma, cujo afresco imita uma galeria de quadros ou *pinacotheca*, com obras de estilo e formatos diferentes, inseridas num quadro arquitetural em *trompe l’oeil*. Há, ali, dois pequenos quadros que chamam a atenção: o primeiro mostra uma noiva sentada sobre o leito, pudica e coberta por véus, com um homem estendido ao lado, inteiramente nu. No outro, talvez na mesma cama, a mulher, seios desnudos, está agarrada ao pescoço – *collo infusa* – de um amante nu e reticente.<sup>77</sup>

Lembramo-nos, então, de que, mal desapareciam as velas da nave de Ceíce no horizonte, e o narrador já captava Alcíone num leito dali em diante vazio, *uacuum lectum*: pulsam talvez nesta elipse os ecos de toda uma erótica romana, poética e visual, e tão cara a Ovídio.

## O ÍNCUBO

É diante do toro da mísera esposa, *coniugis ante torum miserae*, que o simulacro de Ceíce se manifesta, desnudo, cadavérico, cabelos e barba empapados d’água, dirigindo-lhe a palavra enquanto – como sugere o verbo usado neste passo – “desaba”, “cai” sobre o leito: *lecto incumbens*.

O leitor que não teme os anacronismos<sup>78</sup> reconhece, na atitude de Morfeu comprimindo com seu peso o corpo de Alcíone, o íncubo que, segundo a crença popular, precipitava-se sobre as pessoas adormecidas: um elemento capital na descrição do chamado *phántasma* ou *uisio*, sonho que, para os antigos, manifestava-se entre a vigília e o sono leve, quando, em estado de sonolência, o sonhador pensa estar ainda inteiramente acordado e imagina ver espectros arrastando-se ou vagando em torno, diferentes, em tamanho e forma, das criaturas naturais.

<sup>76</sup> Cf. Ov., *Am.*, III, 14, 17-26.

<sup>77</sup> Reprodução com comentários em Clarke (2004, 28-33).

<sup>78</sup> Tal como usado aqui, o termo *incubus*, presente em Santo Agostinho e Orígenes, é pós-clássico e, portanto, estranho ao contexto da poética do período de Augusto.

## VMBRA MANIFESTA

Dormindo, Alcíone exclama: “*Mane! Fica!*”; e é perturbada por sua própria voz e pela aparição do cadáver que ela desperta e tenta, como Aquiles à sombra de Pátroclo, abraçar em vão; depois, num verso cujo ritmo sincopado e aliterações reproduzem seus gritos de desvario – *excitit et primo, si sit, circumspicit illic* – a mulher olha em torno à procura de sinais deixados, ali, pelo fantasma enxarcado d’água: nenhum vestígio.

À criadagem que ocorre com luzes, Alcíone evoca a quase materialidade daquela sombra, na qual tinha reconhecido muito bem o naufrago, cujo caráter incorporeal, entretanto, ela sublinha: *umbra fuit*, para corrigir, imeditamente: *tamen manifesta*, adjetivo em cuja composição os antigos ainda sentiam a presença de *manus* – *manifestus* ou *manufestus* é, de um ponto de vista etimológico, algo “apanhado à mão”: “Estendi a mão para o naufrago que falava; era apenas uma sombra, mas uma sombra ao alcance da mão”.

## INFVSVS COLLO

Desde sua primeira e espetacular entrada em cena, Alcíone formava com Ceíce o casal por definição inseparável; um gesto e uma expressão forte o atestam: agarrando-se ao pescoço do marido, *collo infusa mariti*,<sup>79</sup> ela lhe roga que envie socorro aos homens de Teseu, sem expor-se, contudo, em pessoa – salvando, assim, duas vidas em uma, *animasque duas ut seruet in una*.<sup>80</sup>

*Infusus collo*, observa Philip Hardie num estudo do episódio de Alcíone e Ceíce, é uma forma intensa para “abraçar”, só usada por Ovídio anteriormente uma vez, na *Heroida* II, quando Filis se lembra de Demofonte ousando, no momento de partir, enlaçá-la e, agarrado ao pescoço da amante, *collo infusus amantis*, juntar as duas bocas durante um longo momento. O único paralelo anterior deste “graphic use of *infusus*”, continua Hardie, encontra-se no relato virgiliano da sedução de Vulcano por Vênus, em cujo fecho o deus-ferreiro adormece *coniugis infusus gremio*, espalhado no seio da esposa, o que inclui, anota o irreverente ensaísta no mesmo passo, “the literal pouring-in of ejaculation”.<sup>81</sup>

<sup>79</sup>. *Met.*, XI, 386.

<sup>80</sup>. *Id.*, 388.

<sup>81</sup>. Cf. Hardie (2006, 272-282).

## A IMPOSSÍVEL UNIDADE

Duas almas em uma, Alcíone e Ceíce poderiam lembrar ao leitor o mito contado pelo comediógrafo Aristófanes no *Banquete*,<sup>82</sup> segundo o qual teriam existido outrora três gêneros de humanos: o masculino, o feminino, e o composto por um homem e uma mulher, que mais tarde viria a desaparecer, deixando apenas seu nome: *andrógino*. Essas três espécies de seres, descendentes respectivamente do Sol, de Gaia e de Selene, tinham forma esférica, corpos robustos e vigorosos e eram dotadas de grande coragem, o que lhes inspirou a audácia de escalar os céus e atacar os deuses que, vencendo-os, cortou-os ao meio, separando em duas a unidade primitiva.

Assim seccionada, cada uma das partes da *phýsis* humana pôs-se, então, a procurar a outra: quem é recorte do macho primitivo, procura machos; quem foi cortado da fêmea primeira, anseia por sua igual; os que provêm do casal misto – o andrógino – amam loucamente mulheres, quando são homens; e homens, se forem mulheres.

O amor que as criaturas sentem umas pelas outras nada mais seria que a tentativa de recompor sua primitiva *phýsis*.

Ora, a percepção de constituir uma unidade com Ceíce é percorrida, em Alcíone, e desde sua primeira fala, por temores, pequenos delírios, transes divinatórios: sempre em lágrimas, agourenta e ominosa, ela se agarra ao pescoço do marido para não perdê-lo, pressente o mar tempestuoso que vai devorá-lo, antevê seu túmulo vazio, – como se a separação *já tivesse acontecido*, diria o leitor de Freud, o que torna esta esposa imaginária uma das mais interessantes figuras femininas de toda a obra ovidiana.

## A CENA DA LINGUAGEM

Pode-se ver, ilustrando um manuscrito das *Heroides* datado do século XVI,<sup>83</sup> uma Ariadne lindamente vestida à maneira da época, solitária numa praia deserta, gravando seu nome num tronco de árvore: entre a terra firme e o mar perigoso, as heroínas ovidianas clamam e declamam, o olhar perdido no horizonte vazio, segundo o modelo que faz da mulher o centro fixo do lar e, do homem, o viajante: ele parte para a caça, a guerra ou novos amores; ela fica em casa, tece e canta – pois, enquanto a ausência dura, escrevia Roland Barthes num texto antigo e ainda surpreendente, “il me faut la supporter”:

<sup>82</sup> Cf. Pl., *Banq.*, 189d-193d.

<sup>83</sup> *Ovidius Heroides*, tradução de Octvien de Saint-Gelais. Manuscrito do século XVI, BNF 874 fol. 142v.



aflorava, mísero pássaro, a crista das ondas;  
 e enquanto voava, um grito de aflição, pleno de queixas,  
 escapava-lhe da boca que era um bico fino e crepitante.  
 Quando finalmente tocou o corpo exangue e mudo,  
 abraçando os membros amados com as recentes asas,  
 deu-lhes, em vão, com o bico rijo, frígidos beijos.  
 Sentiu isto Ceíce, ou, movido pelas ondas, seu rosto  
 pareceu erguer-se?, duvidam as pessoas; mas ele  
 tinha sentido, e os súperos, enfim, compadecidos, a ambos  
 convertem em pássaros. Sujeitos aos mesmos destinos,  
 o seu amor ainda então perdura, nem se rompeu nas aves  
 o pacto conjugal; copulam e produzem crias,  
 e, durante sete dias serenos da estação hibernal,  
 incuba, Alcíone, um ninho suspenso nas águas.  
 Descansa, então, a onda marinha: Éolo contém os ventos  
 e os impede de sair, e oferece aos netos um mar tranquilo.<sup>85</sup>

Ao amanhecer, erguendo-se do *lectum*, Alcíone dirige-se para a praia, enquanto a onda balança lentamente em sua direção o pálido cadáver de Ceíce, pervertendo, assim, a valência de lugares prestigiosos do discurso elegíaco, e a economia simbólica da sua narrativa: de um lado, o leito, centro da Casa, *locus* de prazer transformado em dor pela ausência; de outro, a margem pulsante de memórias. Irônica solução dos impasses daquelas mulheres amadas e abandonadas em *Heroides*, o encontro impossível resolve-se, então, numa mudança das formas: Alcíone e Ceíce são agora dois pássaros; e se o poeta não os situa num paradigma ornitológico, entrega-nos, entretanto, alguns signos que permitem situá-los na trama da poesia antiga: o grito lamentoso e a nidificação sobre as ondas do mar, nos dias calmos do inverno.

Observei acima<sup>86</sup> que alguns estudiosos tentaram inutilmente identificar a ave ovidiana com diversas espécies: o alcíon não corresponde a qualquer criatura alada do nosso mundo real; é só um nome com o poder de gerar imagens surpreendentes como esta, conservada nas *Maravilhas* de Antígono de Caristo: quando os machos da espécie, chamados de cerilo, tornam-se fracos com a idade e não podem mais voar, as fêmeas os carregam nas asas, segundo ensina Alcman, que, fragilizado pelos anos e incapaz de continuar dançando nos coros com as meninas melífonas, lamenta-se assim:

Não mais, ó donzelas de vozes santas, ó timbres de mel;  
 fraquejam meus membros; se apenas, se eu fosse apenas  
 um cerilo que com o alcíon voa à flor das ondas,  
 coração indômito, purpúreo como o mar, pássaro sagrado.<sup>87</sup>

<sup>85</sup> *Met.*, XI, 710-48.

<sup>86</sup> Cf. Cattabiani (2000, 201).

<sup>87</sup> Alcman, fr. 26 em Campbell (2006).

## O MERGULHÃO

Retomemos, no fecho do Livro XI das *Metamorfoses*, o voo dos amorosos pássaros sobre o oceano:

Um ancião contempla os dois voando, juntos, sobre a vaga impetuosa e celebra, mantidos até ao fim, estes amores. Disse alguém, então, ao lado dele – quem sabe ele próprio: “Também este que, dotado de patas fininhas, tu vês, aflorando o mar” – mostrava ele um mergulhão de pescoço comprido – “vem de linhagem real; e, se queres descer até ele numa ordem ininterrupta, são ancestrais seus Assáraco e Ganimedes que foi por Jove raptado, e Laomedonte, e o velho Príamo, a quem por sorte coube os derradeiros dias de Troia; era ele irmão de Héctor e, não sofresse, na primeira juventude, insólito fado, talvez tivesse um nome não inferior ao de Héctor que era, contudo, prole da filha de Dimas, e Ésaco, segundo dizem, ao pé do umbroso Ida o gerasse, furtiva, Alixiroé, filha do bicorne Granico. Odiava as cidades e, longe da luzente corte, nos montes solitários ele vivia, e nos campos sem pretensões; às assembleias de Ílion quase não ia. Não sendo, porém, rude, nem inacessível ao amor o seu coração, perseguida muitas vezes por todos os bosques, ele vê, enfim, Hespéria, filha de Cebremo, nas margens paternas, os cabelos, soltos nos ombros, secando ao sol. Apenas vista, a ninfa foge, como a corça temerosa de um lobo fulvo, ou como surpreendida longe do seu lago, foge a adem aquática do falcão. O herói troiano a persegue: à que acelera por medo acossa o célere por amor. Eis que, oculta na relva, uma serpe mordeu, com o dente adunco, o pé da fugitiva e instila em seu corpo a peçonha; cessa, com a fuga, a vida; ele aperta nos braços, demente, o corpo exangue, e grita: “Arrependo-me, arrependo-me de tê-la seguido! Vou enviar-te, com minha morte, consolo por tua morte!” Disse e, de um rochedo roído pela vaga retumbante, lançou-se ao mar; Tétis, compadecida, acolheu-o docemente em sua queda e cobriu-o de penas enquanto nadava no pélogo; não lhe foi consentida a desejada morte. Indigna-se o amante de que o forcem a viver contra a vontade e contrariem sua alma desejosa de escapar de uma mísera morada; e, como recebera, há pouco, nos ombros umas asas, ergue-se, voando, e arroja de novo o corpo no pélogo. A plumagem amortece a queda; enraivece Ésaco e se precipita, a cabeça para baixo; e busca, sem parar, a via da morte. O amor o macerou; tem longas patas entre as juntas;

conserva o longo pescoço, longe está a cabeça do corpo;  
ama os mares e conserva, porque neles mergulha, seu nome.<sup>88</sup>

## DIGRESSÃO SOBRE OS ABISMOS

Na famosa elegia 10 do Livro IV de *Tristes*,<sup>89</sup> Ovídio conta que cultivara e amara, desde a juventude, os poetas, considerando-os como verdadeiras divindades; de um deles – Emílio Macer, autor de uma *Ornitologia*, de que nos restam fragmentos – ouvira histórias sobre ervas medicinais, serpentes e pássaros, entre os quais figurasse talvez, sugerem alguns modernos,<sup>90</sup> a curiosa ave deste passo das *Metamorfoses*, que lembra imediatamente ao aficionado de manuais ornitológicos modernos um membro da família dos gaviídeos, criatura de corpo esguio, plumagem marrom e preta no dorso, e branca no ventre, com desenhos característicos no pescoço, que é longo. Tem o bico pontudo e as patas para trás, o que dificulta o seu andar.

Alimenta-se de peixes, mergulhando sob a água durante um minuto ou mais. Imersão fluida e progressiva, e não precedida de um salto brusco, como ocorre com o corvo-marinho, com o qual não se confunde, graças também à silhueta, a um tamanho maior e ao pescoço mais maciço. Percorre, às vezes, longas distâncias.

Voando, cacareja, monótono e sonoro: “cuac, cuac, cuac”.<sup>91</sup>

\*

As alturas vertiginosas, os penhascos a pique sobre o mar, a montanha onde o céu e a terra se encontram, têm fascinado poetas e mitógrafos: é do alto de um monte que a Esfinge se lança, uma vez desvendado o seu enigma; e um conto galante e sem dúvida apreciado pela elite dos tempos imperiais, atribui a Safo de Lesbos um mergulho de caráter ritual nas águas do mar, do cimo de um penhasco: na *Heróida* XV – cuja autoria, sublinhe-se, é às vezes negada a Ovídio –<sup>92</sup> uma Náíade revelava à poeta grega a potência curativa do monte Lêucade, de onde se precipitara Deucalião, inflamado de amor por Pirra. Esse sofredor impenitente mergulha, então, nas águas sem nada sofrer e livra-se, assim, dos seus tormentos, no mesmo instante em que o coração de Pirra é trespassado por um louca paixão.

<sup>88</sup> *Met.*, XI, 749-795.

<sup>89</sup> *Ov.*, *Tr.*, IV, 10, 43-44.

<sup>90</sup> É a opinião de Hill *in loco*.

<sup>91</sup> Cf. Mullarney *et alii* (2000, verbete “Plongeons: gavidés”).

<sup>92</sup> Sobre a autoria da *Heróida* XV, ver Fulkerson (2005, 152 e segs.), com discussão da bibliografia publicada até o momento, e Derenez em Casanova-Robin, ed. (2007, 37 e segs.).

A cena do salto de Safo é representada, como se sabe, num estuque branco da famosa basílica subterrânea da Porta Maggiore, em Roma, obra do período claudiano: sustentada por Eros, a grande amorosa estende um dos pés para o vazio, sublinhando o caráter de ruína e desmoronamento do seu tresloucado gesto,<sup>93</sup> ao contrário de Ésaco, que se “joga, de cabeça para baixo, nas profundezas”,<sup>94</sup> na atitude do chamado Mergulhador de Paestum.

Descoberta em 1968 em Tempa del Prete, a Tumba do Mergulhador tem, como a maioria das tumbas de Lucano, a forma de uma caixa construída com quatro placas de mármore travertino: duas longas, retangulares, e duas outras quase quadradas, cobertas por uma lage de extremidade pontuda. Um lécito ático ali encontrado e o estilo de suas pinturas permitem datá-la dos anos 480, 470, do século IV antes de Cristo.

Desenrolam-se, em suas paredes laterais, as cenas de um banquete grego. Estendidos sobre leitos, os convivas bebem; veem-se carícias amorosas entre um homem mais velho e um rapaz; alguém jogando o *kóttabos*; um homem ouvindo, extático, música e canto: uma associação surpreendente entre o *sympósion* e a morte.

A placa que cobre a tumba mostra um pequeno personagem nu lançando-se, do alto de um edifício construído com blocos de pedra, para mergulhar num espelho d'água verde junto ao qual existe uma árvore. Um motivo de inquietante estranheza que lembra, mais do que um feito esportivo, a passagem da vida para a morte; o banquete figurado nas paredes laterais da tumba, parece, pois, fazer parte de todo um esquema iconográfico: este mergulho transcende o mundo real e alude, talvez, ao conhecimento que o homem belo e bom pode alcançar quando se entrega a Eros, à Música, à Poesia.

A silhueta do mergulhador de Paestum foi escolhida pela editora Belles Lettres como logotipo para a sua coleção *Vérité des Mythes*: “mergulho na morte”, pode-se ler na quarta capa desses livrinhos de cor magenta, “mergulho na vida. Um mergulho nas águas primordiais criou o mundo, arquétipo de todos os mergulhos míticos, rituais, atléticos”.

A queda de Ícaro, escreve Pascal Quignard, tomou o lugar, no imaginário romano, da tumba do mergulhador.<sup>95</sup>

<sup>93</sup>. Fotografia desta cena e comentário sobre a basílica subterrânea em Bandinelli (1969, 209-210).

<sup>94</sup>. *Met.*, XI, 791-92: *inque profundum/ pronus abit.*

<sup>95</sup>. Quignard (1994, 212).

## A POTÊNCIA DO CÔMICO

... de um rochedo roído em baixo pela vaga retumbante,  
 lançou-se ao mar; Tétis, compadecida, acolheu-o docemente  
 em sua queda e cobriu-o de penas enquanto nadava  
 no pélago; não lhe foi consentida a morte desejada.  
 Indigna-se o amante de que o forcem a viver contra a vontade  
 e contrariem sua alma desejosa de escapar de uma mísera  
 morada, e, como recebera, há pouco, nos ombros umas asas,  
 ergue-se, voando, e arroja de novo o corpo no pélago.  
 A plumagem amortece a queda; enraivece Ésaço e se precipita,  
 a cabeça para baixo; e busca, sem parar, a via da morte.  
 O amor o macerou; tem longas patas entre as juntas;  
 conserva o longo pescoço, longe está a cabeça do corpo;  
 ama os mares e conserva, porque neles mergulha, seu nome.<sup>96</sup>

O primeiro movimento deste salto tem a nobre gravidade do mergulhador de Paestum: Ésaço atira-se do penhasco, *e scopulo*, na branca espuma do mar agitado. Tétis o acolhe.

Quando ele se enfurece volta a cair a pique sobre as águas e continua a tentar um impossível suicídio, insistindo na repetição do mesmo impulso – e isso num livro dedicado aos faustos da metamorfose, por definição única –, o leitor de boa memória lembra-se, imediatamente, daquele engraçadíssimo irmão de Ceíce lançando-se quatro vezes, em vão, na fogueira onde sua filha ardia, e depois a correr pelos campos, como um bezerro aferroado pelo moscardo: a mecânica dos gestos e o símile garantiam, ali, uma comicidade de cinema antigo, quase chapliniana, embora talvez incômoda para o leitor de gosto delicado.

Os animais nunca são cômicos: rimos deles quando nos lembram os homens e seus movimentos: assim, do mergulhão desconstruindo, com sua mecânica fúria, nobres memórias de altos lugares do simbolismo universal e de poéticos amores.

## A MOLDURA DO LIVRO XI DAS METAMORFOSES

Vimos, na abertura deste livro, as bacantes trácias, enlouquecidas pelo despeito, lançar, do cume de um monte, *tumuli de uertice*, suas armas – tirsos, pedras, instrumentos agrícolas – contra o divino Orfeu. Ouvimos o impressionante alarido daquelas fúrias e assistimos ao terrível combate da feminil demência contra a Poesia, cujo desfecho é o decepamento do poeta.

<sup>96</sup> *Met.*, XI, 783-95.

No fecho do livro, novamente de num penhasco – *e scopulo* –, acompanhamos a repetição exasperantemente mecânica de uma tentativa de suicídio, como se o texto se pusesse, de repente, a soluçar (como Aristófanes no *Banquete* platônico) em meio a um impasse narrativo, convidando o leitor a uma gargalhada nervosa.

Mas trata-se de um episódio que, no fundo, surpreende enquanto arremate ou ponto de convergência de um conjunto aparentemente heteróclito, digressivo, de narrativas desgarradas: ele retoma, com efeito, o motivo dos dois irmãos, caro ao conto popular e disseminado ao longo do Livro XI das *Metamorfoses*; a violação de Tétis por Peleu; toda uma panóplia de referências troianas; e até mesmo a transformação de Alcíone e Ceíce em pássaros – na pauta, porém, do burlesco: assim, Hespéria, que nos lembrava em primeiro lugar a própria Dafne perseguida por Apolo, é logo em seguida mordida por uma serpe, mas para verter-se numa falsa Eurídice, pois, seu desastrado *soupirant* continua a tentar alcançá-la no mundo do além – mergulhando, sob a forma de pássaro, e voltando a mergulhar nas águas tumultuosas do mar: como se a própria linguagem se pusesse, de repente, a gerar metamorfoses malogradas.

## O SÍTIO DE TROIA

Marianna Patti<sup>97</sup> considera o episódio do sonho de Alcíone como “um tributo normativo prestado por Ovídio ao *epos*”: apoderando-se, neste ponto estratégico do texto, de módulos literários do repertório épico, o poeta os reutilizaria numa combinatória original, para construir uma representação onírica de característica “intimista”, embora atenta à herança virgiliana e homérica – observação que dá conta, com notável precisão aliás, da ambígua tonalidade de todo o Livro XI das *Metamorfoses*.

Alcíone e Ceíce são, nele, figuras-chave, centrais, do ponto de vista estrutural e temático; trata-se não apenas de atores de uma história na qual se pode observar a técnica ovidiana de perversão dos mitos tradicionais: giram em torno deste casal, e se entrelaçam neles, como vimos, o registro épico e o elegíaco, e os jogos mais sutis ou evidentes das referências inter e intratextuais.

Se existe, talvez, algo de romanticamente sonâmbulo em Alcíone; se, entrando em cena pela primeira vez, ela poderia acordar na imaginação do leitor uns acordes operísticos, como esquecer que a súbita irrupção desta mulher acontece no curso do episódio do Lobo, centrado em Peleu, filho do rei dos Mirmidões, e pai de Aquiles? “Uma fera imensa” – anunciava o mensageiro –,

<sup>97</sup>. Patti (2003, 103-118).

“um lobo, saiu das espessuras palustres, com as fauces manchadas de espuma e sangue coagulado, fulmíneo, a luz de uma flama rubra nos olhos; a raiva e a fome o excitam, mas, antes de tudo, a raiva...”<sup>98</sup>

No Canto XVI da *Ilíada*, lembra-se imediatamente o leitor de Homero, Aquiles percorria as tendas, pondo em armas o seu exército de Mirmidões, que, apressando-se, ansiosos em torno de Pátroclo, são apresentados

(...) tal como lobos  
carnívoros (*omophágoi*), o coração pleno de prodigiosa coragem,  
que, nos montes, despedaçam um grande veado galheiro,  
e o devoram: sangrentos estão seus focinhos;  
e correm então todos em bando até uma fonte sombria  
para lamber, com as línguas finas, a água negra jorrando  
à superfície; e regurgitam os grumos do morticínio, o peito  
inquebrantável, embora com os intestinos dilatados.<sup>99</sup>

Sublinhando, antes de tudo, a prodigiosa coragem (*áspetos alkê*) ou ânimo inquebrantável (*thymós átromos*) do lobo, assim como a omofagia (*omophágoi*), realçada pela posição da palavra no início do verso 157, anotemos que Homero não procura jamais poupar, na descrição da sinistra alcateia, o leitor de coração sensível; o aedo acentua, ao contrário, a violência das cores – o vermelho do sangue e o negro das águas turvas –, e insiste nos detalhes realistas, como o dos grumos regurgitados pelas terríveis feras: “o quadro dos lobos saciados depois da carnificina”, anota Jacques Dumont, estudioso dos animais na velha Grécia, “é a imagem sem complacência da ferocidade em estado bruto, da sorte que espera, na natureza, os imprudentes ou os fracos de coração”.<sup>100</sup>

Há quatro comparações entre homem e lobo na *Ilíada*; situam-se todas em cenas de batalha e abrem-se – o que não é casual –, com a fórmula *hoi de lýkoi hós*: além da citada acima, veja-se, em IV, 471-2 e em XI, 72-3, Troianos e Aqueus lançarem-se uns contra os outros “como lobos”, e, no Canto XVI, o ataque dos Dânaos:

Cada um dos chefes Aqueus, assim, um imigo prostrou.  
Tal como lobos ferozes que atacam, de súbito, ovelhas  
ou cabritinhos, se, acaso, o pastor imperito deixou  
que pelo monte vagassem; ao vê-los, apanham-nos, presto,  
e os dilaceram de espaço, que imbeles e fracos são todos:  
os fortes Dânaos, assim, sobre os Teucros carregam, os quais  
de combater esquecidos, só pensam na horrísona Fuga.<sup>101</sup>

<sup>98</sup> Cf. *Met.*, XI, 366-68.

<sup>99</sup> *Il.*, XVI, 156-164.

<sup>100</sup> Dumont (2001, 50).

<sup>101</sup> *Il.*, XVI, 351-57, trad. de Carlos Alberto Nunes.

A ferocidade instintiva do lobo era admirada pelos gregos, que, comparando-o aos Mirmidões prestes a entrar em combate, escolhem este animal feroz e carniceiro como encarnação da força guerreira e da coragem na luta. Como observa Carla Mainoldi num estudo sobre o lobo e o cão na Grécia antiga,

O lobo em Homero encarna os valores da fúria guerreira, da combatividade, mais geralmente da selvageria, tal como proposta como modelo para heróis guerreiros. Enquanto animal selvagem, o lobo está portanto perfeitamente integrado ao código de valores da sociedade homérica que propõe a seus membros uma selvageria de comportamento inteiramente adequada aos fins para os quais ela tende.<sup>102</sup>

Provocado pela descrição do lobo em Ovídio, um importante motivo homérico veio à tona do texto: a selvageria da fúria guerreira, isto é, um naco do coração da *Iliada*. Antes, porém, de estudar as complicadas, contraditórias redes de sentidos que pulsam neste ponto nodal do Livro XI, apontemos imediatamente outro passo no qual o registro épico, logo a seguir, volta a despontar: a descrição da tempestade, escrita num diálogo declarado com o Virgílio da *Eneida*, em cujo Livro I os ventos são comparados a um esquadrão ou exército em marcha – *agmen* –, precipitando-se sobre a terra, pela porta aberta por Éolo, em formação militar, uma imagem tipicamente romana.

Acompanhando o desenrolar de ondas, céus borrascosos, velas rasgadas e desesperos humanos em meio ao quais o herói se debate, Otis mostra que, em Ovídio, a guerra dos ventos é concebida – sem dúvida a partir de Virgílio – como um sítio, embora seu interlocutor por excelência seja, neste passo, o próprio Homero que insiste, no Canto XV da *Iliada*, nas comparações que assimilam o ataque militar ao ímpeto das ondas tocadas pelos ventos; assim, em 617-21, os Argivos resistem, agrupados entre si como uma muralha, como uma rocha escarpada, poderosa, a pique sobre o mar espumoso, sofrendo o vivo assalto dos ventos sonoros e das imensas vagas que explodem contra ela.<sup>103</sup> Toda a éfrase da tempestade ovidiana, sublinha Otis,<sup>104</sup> é construída em torno deste símile-metáfora:

... os intrépidos  
ventos fazem guerra e perturbam as águas coléricas.

(...)

muita vez, ferida pelas ondas num flanco, [a nave] retumba,  
e não atroa menos, quando tocada, do que quando o férreo  
ariete ou a balista golpeia e derruba fortalezas.

<sup>102</sup>. Mainoldi (1984, 100).

<sup>103</sup>. Cf. *Il.*, XVI, 617-29. Ver, no mesmo canto, 381-4, 623-9.

<sup>104</sup>. Otis (1970, 240).

(...)

Já cedem as juntas e, despojadas da proteção de cera,  
abrem-se fendas, oferecendo uma via às vagas fatais.

(...)

E agora, na cava estrutura do casco, já se precipitam  
as ondas e, como um soldado que se destaca de todos,  
repetindo os assaltos aos muros de uma cidade protegida,  
logra enfim seu desejo e, ardendo no amor da glória,  
dentre mil homens é, contudo, o único a ocupar a muralha,  
assim, depois de as vagas baterem os altos flancos nove vezes,  
ergue-se, colossal, e precipita-se para a frente a décima,  
e não cessa o seu ataque ao navio esgotado  
até descer, como que por muralhas, à nave capturada.  
E enquanto uma parte do mar assim tentava invadir  
a nave, a outra já estava dentro; não tremem todos de medo  
menos do que treme a cidade, quando alguns minam a muralha  
por fora e outros ocupam também a muralha por dentro.  
A experiência fracassa, abatem-se os ânimos, e em toda onda  
que vem,  
parecem ver mortes que irrompem e caem sobre eles.  
Este não contém as lágrimas, pasma-se aquele, outro diz beato  
a quem aguarda um enterro; um dirige súplicas a seu Nume  
e erguendo inúteis braços para os céus, que não os vê,  
implora socorro; lembra-se este do irmão e do pai  
e aquele dos seus, do lar, e de tudo que deixou para trás.

A cada passo que avançamos nesse Livro XI, a imagem subterrânea de uma cidade emerge e se desfaz, construindo, assim, o sólido, invisível alicerce de todo o seu conjunto: Troia, a cuja fundação assistimos nos versos 199 e seguintes, do elevado altar consagrado a Júpiter Panofeu, na companhia de Apolo, antes de presenciar a concepção do próprio Aquiles, numa praia de Egina, da qual vogamos até a Traquínia, onde Peleu tem o seu rebanho devastado por um lobo que é parte vital da narrativa mas, também, todo um programa épico, projetado no campo dessa elegia amorosa que é, em suma, a aventura de Alcíone e Ceice, na qual a descrição da tempestade é sem dúvida um belo exercício de estilo, mas também, e sobretudo o símile-metáfora de uma cidade sitiada: vejo no livro XI das *Metamorfoses* – que é, para Due,<sup>105</sup> um modo espirituoso e erudito de retardar o tema iliádico perpetuamente anunciado e postergado –, o espaço-tempo de uma escrita onírica, no horizonte do qual temas, figuras, personagens, *topoi* estão em constante processo de deslocamento e condensação, instaurando, na memória do leitor, pelo leitor,

<sup>105</sup>. Due (1974, 144).

o canto homérico, com o qual o poeta compete, afirmando-o e vertendo-o, ao mesmo tempo, num regime discursivo que o nega e mantém no horizonte de saberes compartilhados no processo da leitura.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTÉMIDORE D'ÉPHÈSE. *La Clef des Songes*. Paris: Filipacchi, 1974.
- CASSIN, Barbara/ LABARRIÈRE, Jean-Louis, ed. *L'Animal dans l'Antiquité*. Paris: Vrin, 1997.
- BANDINELLI, Ranuccio Bianchi. *Rome, le Centre du Pouvoir*. Paris: Gallimard, s/d.
- BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977.
- CAMPPELL (ed.). *Greek lyric II. Anacreon, Anacreontea, choral lyric from Olympus to Alcman*. Cambridge: Harvard University Press [Loeb Classical Library], 2006.
- CATTABIANI, Alfredo. *Volario*. Milano: Mondadori, 2000.
- CLARCKE, John R. *Le Sexe à Rome*. Paris: La Martinière, 2004.
- CROCE, Benedetto. "A proposito dell'ellegia decimoquinta de libro secondo", em *Poesia Antica e Moderna*. Bari: Laterza & Figli, 1943.
- DEREMETZ, Alain. "L'Héroïde 15 ou le paradoxe de l'élégie", em CASANOVA-ROBIN, Hélène. Paris: Jérôme Millon, 2007.
- D'ELIA, Salvatore. *Ovidio*. Napoli: Istituto Editoriale del Mezzogiorno, 1959.
- DUE, Otto Steen. *Changing Forms. Studies in the Metamorphoses of Ovid*. Copenhagen: Gildental, 1974.
- DUMONT, Jacques. *Les Animaux dans l'Antiquité Grecque*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- FANTHAM, E. "Ovid's Ceyx and Alcyone: The Metamorphosis of a Mith". *Phoenix*, 33, 1979, pp. 330-345.
- FULKERSON, Laurel. *The Ovidian Heroine as Author. Reading, writing and community in the Heroides*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- GALINSKY, G.Karl. *Ovid's Metamorphoses. An introduction to the basic aspects*. Berkely & Los Angeles: University of California Press, 1975.
- HARDIE, Philip. *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- HARRIS, William V. *Dreams and Experience in Classical Antiquity*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- JACOBSON, Howard. *Ovid's Heroides*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- JOUTEUR, Isabelle. *Jeux de genre dans les Métamorphoses d'Ovide*. Louvain/Paris/Sterling/Virginia: Éditions Peeters, 2001.
- LEWIS, Naphtali. *The Interpretation of Dreams & Portents in Antiquity*. Wauconda: Bolchazi-Carducci, 1996.
- MAINOLDI, Carla. *L'Image du Loup et du Chien dans la Grèce Ancienne*. Paris: Ophrys, 1984.
- MULLANEY, Kilian. *Le Guide Ornitho*. Paris: Delachaux et Nieslé, 2000.
- OVID. *The Art of Love and Other Poems*. Translated by J.H. Mozley. Cambridge: Harvard University Press, 2004. The Loeb Classical Library.
- \_\_\_\_\_. *Heroides. Amores*. Translated by Grant Showerman. Revised by G.P. Goold. Cambridge: Harvard University Press, 1977. The Loeb Classical Library.
- \_\_\_\_\_. *Metamorphoses*. Book XI. Edited with an introduction and commentary by G.M.H. Murphy. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Metamorphoses, IX-XII*. Edited with an introduction, translation and notes by D.E.Hill. Warminster: Aris & Phillips, 1999.

- \_\_\_\_\_. *Tristia. Ex Ponto*. With an English translation by Arthur Leslie Wheeler. Cambridge: Harvard University Press, 1996. The Loeb Classical Library.
- OTIS. *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- QUIGNARD, Pascal. *Le Sexe et l'Effroi*. Paris: Gallimard, 1994.
- PATTI, Mariana. "Agnoscis Ceyca, miserrima coniunx? (Ov., Met. XI, 658). Il sogno di Alcione come tributo normativo all'epos", em LANDOLFI, Luciano/ MONELLA, Paolo. *Ars adeo latet arte sua*. Palermo: Flaccovio, 2003.
- PENROSE, Roland. *Man Ray*. London: Thames & Hudson, 1989.
- PINOTTI, Patrizia. "In compagnia dei lupi. Storie antiche et interpretazioni moderne del rapporto tra umani, lupi e lupi mnnari", em GASTI, Fabio/ROMANO, Elisa. "Buoni per pensare". *Gli animali nel pensiero e nella letteratura dell'antichità*. Pavia: Collegio Chislieri, 2003.
- TISSOL, GARTH. *The Face of Nature*. With, narrative and cosmic origins in Ovid's *Metamorphoses*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

