

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Paulo Eduardo de Barros Veiga

VIRGÍLIO E OVÍDIO, POETAS DE ORFEU:

**Um estudo sobre a Poética da Expressão,
seguido de Tradução e Notas.**



Araraquara – SP
Maio de 2011

PAULO EDUARDO DE BARROS VEIGA

VIRGÍLIO E OVÍDIO, POETAS DE ORFEU:
Um estudo sobre a Poética da Expressão, seguido de Tradução e Notas.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Câmpus de Araraquara, com vistas à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Thamos.

Araraquara – SP
Maio de 2011

Para Marcela.

A pesquisa recebeu apoio financeiro da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), de abril de 2009 a agosto de 2010 e de fevereiro a março de 2011, e do programa ELAP (Emerging Leaders in the Americas Program), do governo do Canadá, de setembro a dezembro de 2010.

AGRADECIMENTOS

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo apoio financeiro à pesquisa.

Ao governo do Canadá, por ter dado a um pesquisador brasileiro a oportunidade de cursar disciplinas e desenvolver pesquisa na Universidade de Winnipeg (Manitoba), por meio da bolsa ELAP (Emerging Leaders in the Americas Program).

Aos funcionários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Câmpus de Araraquara, pelos serviços prestados à comunidade acadêmica.

Ao Prof. Dr. Besner, vice-presidente (*Research and International*) da Universidade de Winnipeg, pela dedicação em estreitar os laços acadêmicos entre Brasil e Canadá. À Prof^a. Dr^a. Milne, pela disciplina interessante e agradável. À Prof^a. Dr^a. Cahill, por me receber com alegrias como aluno convidado em sua sala de Latim. À Melissa e à Shelly, funcionárias da Universidade de Winnipeg, pelo profissionalismo modelar que muito me ensinou.

À Prof^a. Dr^a. Maria Clara Bonetti Paro, pela instigante disciplina sobre poesia e por todo o esforço em me auxiliar no processo de candidatura da bolsa ELAP.

À Prof^a. Elisabete de Carvalho, pelas valiosas conversas a respeito de literatura e pelos conselhos que me ajudaram em minha profissão.

À Prof^a. Elina Suris, pelas aulas de música, que contribuíram com a minha formação artística, favorecendo, de modo indireto, a minha pesquisa sobre poesia latina.

À Prof^a. Dr^a. Ude Baldan, por compartilhar reflexões pertinentes e por inspirar-me em estudar, cada vez mais, Jakobson e a Semiótica.

Ao Prof. Dr. Alceu Dias Lima, banca de defesa, pelas conversas prazerosas sobre língua e literatura, dentro e fora da sala de aula, e pelo seu trabalho pioneiro (e inspirador) com o latim, em que esta dissertação sustentou-se.

Ao Prof. Dr. Ivã Lopes, banca de defesa, pela leitura precisa da dissertação, pelos comentários tão bem-vindos e por incentivar-me a continuar meus estudos.

Ao Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, banca de qualificação, pelas fortes contribuições para a minha pesquisa, pelas aulas agradáveis desde o início da graduação e por todo esforço em aperfeiçoar a minha formação de latinista.

Ao Prof. Dr. Brunno Vieira, banca de qualificação, pelas contribuições importantíssimas para o trabalho, por tornar o latim fascinante desde a primeira aula e pelas proveitosas indicações bibliográficas sobre versos de Virgílio e de Ovídio.

À Prof^a. Giovanna Longo, pelas excelentes sugestões e por todo o apoio e dedicação em aprimorar o meu trabalho.

Ao Prof. Dr. Márcio Thamos, de quem tive o privilégio de ser orientando, desde a iniciação científica, por ensinar-me a fazer pesquisa com seriedade, por servir-me de exemplo profissional e humano e pela paciência, generosidade e liberdade, com que me ensinou.

Aos meus pais, por terem sempre incentivado os meus estudos e investido pesadamente em minha educação e por criarem em casa uma atmosfera recheada de livros, música e cultura. Aos meus irmãos, igualmente, por todo o suporte.

À Marcela, pela leitura cuidadosa de meus textos acadêmicos, pelas sugestões, pela companhia em congressos e por todo apoio que somente ela pôde oferecer.

Agradeço.

RESUMO

Versos selecionados de Virgílio e Ovídio, poetas do período Clássico da Roma Antiga, mais precisamente, da época de Augusto, são cópula desta dissertação de mestrado, sobre poesia latina. Um alto revestimento estético percebido nos versos desses dois poetas favorece o objetivo da dissertação: desenvolver uma investigação científica sobre poesia latina com ênfase na expressão poética. Basicamente, a proposta de estudo é compreender melhor o fenômeno poético, dando destaque aos recursos figurativos e icônicos assim como aos métricos. Para isso, buscou-se inspiração teórica principalmente na Linguística saussuriana, na Semiótica greimasiana e nos estudos de Jakobson sobre Poética. Em se tratando de poesia em língua estrangeira, foi necessário desenvolver uma “tradução de estudo” acompanhada de notas de referências mítico-culturais, que auxiliam a análise literária. Constituem cópula os versos de número 453 a 527 do Canto IV das *Geórgicas* de Virgílio, os de 1 a 82 do Canto X das *Metamorfoses* de Ovídio e os de 311 a 328 do Livro III da *Arte de Amar* desse mesmo autor. Os excertos têm como recorte temático o mito de Orfeu e Eurídice. Por se tratar de dois autores em cujas obras há notável diálogo, houve a possibilidade de realizar também um estudo comparativo entre os dois poetas, sempre com vistas à expressão poética.

Palavras-chave: Poesia latina, Orfeu e Eurídice, Estudos Semióticos, Poética da Expressão, Intertextualidade.

ABSTRACT

Selected verses of Virgil and Ovid, poets of the Classical period of Ancient Rome, more precisely of the Augustan Age, are corpus of this Master dissertation about Latin Poetry. A high aesthetic finish perceived in verses of both poets favors the aim of this dissertation: to develop a scientific research about Latin poetry with emphasis on the poetic expression. Basically, the purpose of this study is to better understand the poetic phenomenon highlighting figurative and iconic resources as well as metric. Therefore theoretical inspiration in Saussurian Linguistic, in Greimasian Semiotic and in Jakobsonian Poetic was sought. When it comes to foreign poetry, it is necessary to develop a “translation of study” accompanied by footnotes of metric and cultural references which support the literary analysis. The corpus of the research is formed by verses number 453 to 527, Book IV of Virgil’s *Georgics*, by 1 to 82, Book X of Ovid’s *Metamorphoses*, and by 311 to 328, Book III of Ovid’s *The Art of Love*. These are excerpts whose thematic focus is the Myth of Orpheus and Eurydice. As such writers have in their works a considerable dialogue, it was possible to develop a comparative study between both poets, always aiming the poetic expression.

Keywords: Latin Poetry, Orpheus and Eurydice, Semiotic Studies, Poetic of Expression, Intertextuality.

Sic honor et nomen diuinis uatibus atque
carminibus uenit.¹
(Horácio, *Arte Poética*, hex. 400-401).

¹ Assim vieram a honra e o nome aos divinos vates e também aos cantos.

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS.	12
2. ESTUDO INTRODUTÓRIO SOBRE O MITO DE ORFEU.	15
2.1. Origem e variantes.	16
2.1.1. Etimologia.	16
2.1.2. Orfeu Argonauta.	17
2.1.3. Genealogia.	18
2.2. A geografia do mito.	19
2.2.1. A Trácia.	19
2.2.2. O Hades.	19
2.3. Orfismo.	21
2.4. Releituras.	23
2.5. O poder da música.	25
3. REFLEXÕES PRELIMINARES SOBRE LÍNGUA E LINGUAGEM.	30
3.1. Língua.	30
3.2. Linguagem.	32
3.3. O latim.	34
4. POÉTICA DA EXPRESSÃO.	40
4.1. De vassouras e cavalinhos.	42
4.2. Isomorfia.	47
4.3. O encadeamento.	50
5. POÉTICA DA INTERTEXTUALIDADE.	56
5.1. Intertextualidade.	56
5.2. A Memória e a Musa.	61
5.3. O sentido do leitor.	68
5.4. Poética da Expressão: intertextualidade.	69
5.4.1. O leitor de Virgílio.	71
5.4.2. Virgílio e Ovídio: uma análise da expressão.	72
5.4.3. Proteu.	75

5.4.4. Da métrica.	76
5.4.4.1. Espondeus e dátilos.	77
5.4.5. Disposições: semelhanças e diferenças.	82
6. TRADUÇÃO E NOTAS.	89
6.1. Considerações sobre a tradução.	89
6.2. Virgílio, <i>Geórgicas</i> , IV, 453-527.	95
6.2.1. Texto latino.	95
6.2.2. Tradução e Notas.	97
6.2.3. Escansão.	100
6.3. Ovídio, <i>Metamorfoses</i> , X, 1-85.	104
6.3.1. Texto latino.	104
6.3.2. Tradução e Notas.	106
6.3.3. Escansão.	109
6.4. Ovídio, <i>Arte de amar</i> , III, 311-328.	113
6.4.1. Texto latino.	113
6.4.2. Tradução e Notas.	114
6.4.3. Escansão.	115
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.	117
8. ANEXOS.	120
8.1. Anexo A.	120
8.2. Anexo B.	121
9. BIBLIOGRAFIA.	122

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS.

A proposta de desenvolver um estudo que visa a reflexões sobre poesia e língua latinas partiu da pergunta “que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” (JAKOBSON, 2005, p. 118). Basicamente, o que se quer é discutir um pouco o latim e a literatura latina, por meio de um estudo cujo objetivo seja analisar versos de Virgílio e de Ovídio com vistas ao reconhecimento do poético. O interesse por poesia, particularmente pela expressão poética, motivou o estudo de conceitos, vindos da Semiótica, como o de figuratividade e de iconicidade, que permitem compreender com mais profundidade a expressão poética. Em função disso, investigam-se o signo, a sua expressão e os efeitos de sentido que contribuem para a formação do sentido poético e estético do texto. Em outras palavras, examina-se a estrutura poética a fim de descobrir, verso a verso, quais foram os recursos de expressão que o poeta utilizou para alcançar o efeito de sentido suscitado.

O *cópus* da pesquisa é constituído por excertos de obras escritas por autores clássicos da Roma Antiga. Das *Geórgicas* de Virgílio, escolheram-se os versos de número 453 a 527 do Canto IV. Das *Metamorfoses* de Ovídio, selecionaram-se os de 1 a 82 do Canto X. Da *Arte de Amar* de Ovídio, destacaram-se os de 311 a 328 do Livro III. O critério de seleção desses textos justifica-se pelo recorte temático: o mito de Orfeu. Os textos de referência são tomados do acervo da Literatura Latina, seguindo o estabelecimento feito por E. de Saint-Denis, Georges Lafaye, Henry Bornecque, nas edições *Les Belles Lettres*. As traduções dos textos latinos em que não consta o nome do tradutor são do pesquisador. Trata-se de traduções de estudo, em prosa, que visam a compreender a frase gramatical latina. Comentários mais pontuais a respeito da metodologia da tradução encontram-se em “Considerações sobre a tradução” (p. 89).

A partir de fontes latinas, particularmente, dos versos de Virgílio e de Ovídio estudados aqui, a pesquisa apresenta, inicialmente, um texto introdutório sobre o mito de Orfeu. Nesse momento, procura-se traçar um quadro geral da presença de Orfeu na literatura clássica, também na moderna brasileira e em outras linguagens, como na música, por exemplo. A proposta desse estudo introdutório, resumidamente, é contextualizar o mito de Orfeu, por meio de um panorama geral.

Após o estudo inicial, seguem três capítulos fundamentais: “Reflexões preliminares sobre língua e linguagem”, “Poética da Expressão” e “Poética da

Intertextualidade”. Essa tripartição está fundamentada no argumento de Fiorin (1991, p. 518) de que “[a] compreensão eficaz dos textos pressupõe três níveis de competência: um linguístico, um textual e um intertextual” e na afirmação de Saussure (2003, p. 15) de que “é o ponto de vista que cria o objeto”. Cada capítulo, portanto, propõe analisar o *cópus* de um modo particular, isto é, procura-se, em cada momento, ver o objeto de um ponto de vista diferente, a começar pelo nível linguístico, seguido pelo nível textual e, depois, pelo nível intertextual.

O capítulo intitulado “Reflexões preliminares sobre língua e linguagem” concentra-se principalmente no nível linguístico, que procura estudar a *língua* latina como sistema *formal*, a fim de compreender o enunciado latino. É importante, para a coerência do trabalho, que se desenvolvam, em um primeiro momento, discussões a respeito de conceitos saussurianos como *língua*, *forma* e *sincronia*, nos quais a pesquisa firma sua base. Além dos fundamentos de Saussure, foram importantes os textos de Alceu Dias Lima, presentes no livro *Uma estranha língua?*, em que se reflete sobre o latim, a língua materna dos antigos romanos.

O capítulo seguinte, denominado “Poética da Expressão”, visa ao nível textual, em que o *cópus* latino é analisado do ponto de vista de sua estrutura poética. Nesse momento, tem lugar o exame de alguns recursos expressivos ressaltados a partir da leitura do texto, tais como homologias entre plano de expressão e de conteúdo e procedimentos de figurativização e de iconização.

O capítulo “Poética da Intertextualidade”, como o título diz, tem como foco o nível intertextual. Propõe-se a comparar versos de Virgílio e de Ovídio, visando a compreender em que medida eles dialogam. Vale lembrar que os excertos possuem um mesmo recorte temático, o mito de Orfeu e Eurídice. O foco intertextual é também importante para que se formem as notas de rodapé da tradução, uma vez que “pertencem à competência intertextual o conhecimento dos dados históricos, dos sistemas filosóficos, da cosmovisão de um povo, da cultura.” (FIORIN, 1991, p. 519).

Reforça-se que todo o trabalho está assentado no capítulo “Reflexões preliminares sobre língua e linguagem” (p. 30), cujo intuito é sublinhar o primado da *forma*, princípio reivindicado para o estudo de poesia. A fim de justificar a necessidade do trabalho de não dissociar os estudos literários dos estudos linguísticos, sugere-se a seguinte afirmação de Jakobson (2005, p. 119): “Como a Linguística é a ciência global da estrutura verbal, a Poética pode ser encarada como parte integrante da Linguística”.

No final da dissertação, há o tópico “Tradução e Notas” (p. 89), um trabalho de base para o estudo de língua e literatura latinas, que contém o texto latino, a tradução de estudo com notas sobre referências mítico-culturais e os hexâmetros escandidos. Essas notas têm como finalidade facilitar a compreensão do texto de partida, pois nele se encontram versos com dados de mitologia e cultura que exigem pesquisa, sem a qual se compromete o entendimento do texto, logo, o estudo dele. O cópús foi escandido a fim de estudar o sistema métrico e de analisar, quando relevante, recursos expressivos estimulados pela disposição métrica.

A metodologia proposta, portanto, fez dividir o trabalho em três partes fundamentais, as quais se orientam conforme o ponto de vista adotado: linguístico, textual e intertextual, respectivamente nos capítulos “Reflexões preliminares sobre língua e linguagem”, “Poética da expressão” e “Poética da Intertextualidade”. Essa divisão tem a finalidade de organizar o trabalho a fim de possibilitar uma melhor compreensão do latim e do fenômeno poético nos hexâmetros de Virgílio e de Ovídio.

Brincando um pouco com versos de Manuel de Barros (2010, p. 15), com os quais se fecham estas “Considerações iniciais”, afirma-se que, a princípio, a curiosidade do pesquisador nasceu da seguinte dúvida do poeta, tão bem dita nesses versos:

Entrar na Academia já entrei
mas ninguém me explica por que que essa torneira
aberta
neste silêncio de noite
parece poesia jorrando...

2. ESTUDO INTRODUTÓRIO SOBRE O MITO DE ORFEU.

Orfeu, poeta e músico, oriundo da região da Trácia (ver Anexo A, p. 120), é filho de Éagro e da musa Calíope ou de Apolo e de outras musas, como Clio e Polímnia.² Dizem que acrescentou na lira de sete cordas, que ganhou de Apolo ou de Hermes, mais duas cordas, em homenagem às nove musas³. Outros consideram Orfeu o próprio inventor da lira. A sua habilidade com a música era tamanha que acalmava animais ferozes e dava vida a pedras e árvores. Infelizmente, viu a morte da esposa, picada por uma serpente, no dia do casamento. Não suportando a dor da perda, desceu ao reino de Plutão, senhor dos mortos, a fim de tentar resgatar a vida de sua amada, Eurídice. Para conseguir encontrar-se com o deus subterrâneo, pela música, convenceu Caronte, que, em sua barca, leva as almas até as moradas dos mortos, a deixá-lo atravessar o rio Estige. Orfeu, tocando e cantando, acalmou Cérbero, o cão terrível de três cabeças, e conseguiu percorrer todo o caminho árduo do mundo infernal. Diante de Plutão e de Perséfone, rainha dos mortos, tocou a lira e cantou palavras tristes, a fim de convencê-los a permitir que Eurídice voltasse a viver. Enquanto tocava, as almas choravam comovidas e até os famosos supliciados do Tártaro, região cruel do Hades, condenados a castigos ininterruptos por causa dos crimes hediondos cometidos, acalmaram-se. Perséfone, comovida com a voz do músico, decidiu permitir, enfim, o retorno de Eurídice, porém, com a condição de que Orfeu não voltasse os olhos à esposa até concluir o longo retorno ao mundo dos vivos. Próximo à superfície, o amante, sem querer, volta os olhos à amada, que o seguia, e imediatamente ela retrocede. Agora, enquanto viver, Orfeu deverá suportar a ausência da esposa, duas vezes morta. Inconsolável, o vate recolhe-se em terras inóspitas e não quer mais amar as mulheres. Morreu esquartejado pelas furiosas bacantes, mulheres que ficaram com ciúmes de Orfeu porque ele as havia rejeitado. Sua cabeça, separada do corpo, enquanto rolava pelo Hebro, rio que corre pela Trácia, chamava por Eurídice. Diz-se que Orfeu, considerado inventor de muitos hinos e poesias, inclusive do verso hexâmetro, foi venerado num templo construído no local onde sua cabeça foi encontrada, a ilha de Lesbos. Por causa dos crimes cometidos pelas mulheres, a presença feminina, nesse

² As informações que aparecem ao longo do estudo introdutório sobre o mito de Orfeu foram retiradas principalmente das obras de Commelin e de Grimal, citadas na referência bibliográfica.

³ As nove musas são: Clio (História), Euterpe (Música), Talia (Comédia), Melpômene (Tragédia), Terpsícore (Dança), Erato (Poesia lírica), Polímnia (Retórica), Urânia (Astronomia) e Calíope (Poesia heróica). (COMMELIN, 19--., p. 62-63).

templo, era vetada.

2.1. Origem e variantes.

Mas seria possível imaginarmos um poeta antes de Orfeu, uma espécie de Ur-Orfeu? Ou, na falta de uma pré-história de Orfeu, poderíamos apresentar uma pré-lenda de Orfeu? (BRUNEL, 2003, p. 42).

O mito de Orfeu, vasto e complexo, teve origem provavelmente na Trácia, haja vista o local de nascimento do “vate do Ródope”.⁴ Trata-se de um mito bem antigo, que teve influências de diversas regiões e religiões, desde a civilização pré-helênica. Dos textos mais antigos em que se encontra o nome de Orfeu, destacam-se os de Íbico, poeta grego do final do século VI a. C., que escreveu cantos corais líricos bastante louvados na antiguidade, dos quais muito pouco se conservou (HARVEY, 1998, p. 283). A respeito da presença de Orfeu nos fragmentos de Íbico, Francisco Rodríguez Adrados (1986, p. 230), em seu livro *Lírica Griega Arcaica*, ressalta as *Argonáuticas* do poeta: “*Argonáuticas. Quizá a un poema de este tema pudieran referirse los fragmentos sobre Orfeo (PMG 306), Jasón y su hermana Hipólita (PMG 301), la boda de Medea con Aquiles en el Elisio (PMG 291)*”. Ainda, na parte que comenta sobre os “*Fragmentos de lugar incierto*” de Íbico, Adrados (1986, p. 230) traduz: “*21 (PMG 306) ... a Orfeo de nombre glorioso*”. É na situação de “fragmentos arqueológicos”, que venceram vinte e cinco séculos de civilização, em que estão as mais remotas referências a Orfeu.

2.1.1. Etimologia.

A etimologia do nome “Orfeu”, possivelmente de origem pré-helênica, é imprecisa, por isso há diversas hipóteses.

There are many hypotheses about the myth, but the most preeminent feature in relation to the name Orpheus is the invocational predication commonly used: an adjective derived from a Greek word that means “to sound” or “to speak”. (SÁ, 2005, p. 12-13).

Outra hipótese indica que a palavra “*Orpheus*” veio da palavra grega **orpho-*, que

⁴ A Trácia, sucintamente, era uma região localizada no nordeste da Grécia. O Ródope é uma das principais montanhas da região. “Vate do Ródope” é epíteto de Orfeu. Essas referências geográficas estão mais bem explicadas no item “A geografia do mito” (p. 19).

resultou, em latim, em *orphanus*, literalmente, órfão, sentido associado à solidão do aedo trácio, que perdeu alguém querido, no caso, a esposa. Orfeu, então, após a perda da amada, torna-se “órfão do amor”. No *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*, desenvolvido por Ernout e Meillet (1959), o verbete *orphanus* remete à palavra *orbis*:

orbis, -a, -um: “privé de” (déjà dans Enn., Plt.) ; et spécialement “privé de ses parents, orphelin, orpheline” (...).

(...) C’est avec le sens de “Aveugle” que *orbis* est demeuré dans les langues romanes ; cf. M. L. 6086, *orbis*, ; B. W. *orvet* ; M. L. 3026, *exorbāre*, tandis que le sens de “orphelin” était assuré par le représentant de *orphanus*, emprunt au gr. ὄρφανός (...).

Cf. Arm. *orb* (gén. *orboy*) “orphelin” et gr. ὄρφο- (...), d’où le dérivé ὄρφανός “vide, dénué de” et “orphelin”.

Ainda sobre o nome de Orfeu, Brunel (2005, p. 766) comenta:

Orfeu tem um nome misterioso, por vezes associado a *ribhus*, poeta ou cantor em sânscrito, que Salomon Reinach, no começo do século XX, prontamente associou a *orphnos*, adjetivo grego que significa obscuro.

Diante de tantas hipóteses divergentes, julga-se apropriada aquela que se fiou com seriedade ao rigor da etimologia. A proposta de Meillet-Ernout para o verbete “Orfeu” é pertinente, pois traz um significado juntivo (“privado de”), que define com precisão o nome da personagem principal, evocando um tema básico do mito, o da “perda”.

2.1.2. Orfeu Argonauta.

Orfeu não foi conhecido somente por sua triste história com Eurídice, morta no dia do casamento, mas também por ter sido um valoroso argonauta que, tendo participado de muitas aventuras junto com Jasão e com os outros companheiros, venceu os sedutores cantos das sereias, acalmou os marinheiros durante desavenças entre eles e auxiliou a marcha do navio:

Primeiro Jasão recrutou Argos, o engenheiro, que construiu o navio que receberia seu nome, e o contrabalançou com o mago musical que melhor podia lidar com o que um engenheiro não entende: Orfeu, filho de Apolo e da Musa Calíope. (...).

O pranto das mulheres de Iolco cedeu quando a lira de Orfeu estabeleceu o ritmo para os remos, e o *Argo* deslizou através das névoas da manhã atravessando o golfo adormecido de Pagasae e saindo para o mar. Através dos séculos um eco da canção de Orfeu chegou até nós: não faz muito tempo que uma partitura musical cuneiforme gravada numa placa de

barro datada mais ou menos da época dos Argonautas foi encontrada em Ugarit, Síria. Interpretada numa lira reconstruída, ela soa como se pudesse muito bem ter regulado o ritmo de 50 remadores de longa distância. A *Argonáutica* estava a caminho. (OBREGÓN, 2002, p. 56-57).

Somente após essas viagens, então, Orfeu casa-se com Eurídice. O Orfeu argonauta foi retratado por Apolônio de Rodes, poeta grego do séc. III a.C., em suas *Argonáuticas*. Posteriormente, Valério Flaco também cantou, em língua latina, os feitos dos tripulantes da nau Argos.

Nec uero Odrysius transtris inpenditur Orpheus
Aut pontum remo subigit, sed carmine tonsas
Ire docet summo passim ne gurgite pugnent.⁵
(*Argonáuticas*, Livro I, hex. 470-473).

2.1.3. Genealogia.

Orfeu, filho de Éagro, rei da Trácia, e da musa Calíope, casou-se com Eurídice, filha de Nereu e de Dóris⁶. Orfeu aparece também, por parte de mãe, como filho de outras musas, como Clio, musa da história, ou Polímnia, musa da poesia sacra. Pelo lado paterno, muitas vezes, Orfeu é considerado filho do deus Apolo, dada a relação com as artes, em especial, a música. Em *Mitologia Grega e Romana*, Commelin (19-- , p. 197) afirma: “Orfeu era filho de Éagro, rei da Trácia, e da musa Calíope, ou, segundo outros, filho de Apolo de Clio, pai de Museu (...)”. Já Bulfinch (2004, p. 224), por exemplo, em *O livro de ouro da Mitologia*, credita a paternidade de Orfeu somente a Apolo e a maternidade à musa Calíope, sem mencionar o nome de Éagro e de outras musas. Camões, n’*Os Lusíadas* (Canto III, 1), também sugere que Orfeu seja filho de Apolo com Calíope, que, sem dúvida, são pais propícios a gerarem um filho com dom para as artes:

Agora tu, Calíope, me ensina
O que contou ao Rei o ilustre Gama;
Inspira imortal canto e voz divina
Neste peito mortal, que tanto te ama.

⁵ Certamente, Orfeu Odrísio não é admitido nos bancos dos remadores, nem vence o mar pelo remo, mas pelo canto instrui os remos a avançarem passo a passo, para que não lutem nas águas profundas. (*Odrysius*: Odrísio, dos Odrisas, dos Trácios, isto é, da Trácia. Orfeu, oriundo da Trácia, recebe o epíteto de *Odrysius*).

⁶ Nereu e Dóris, ao mesmo tempo esposos e irmãos, são frutos da união de Oceano, primeiro deus das águas, e de Tétis, deusa do mar, filha do Céu e da Terra.

Assi o claro inventor da Medicina⁷,
De quem Orfeu pariste, ó linda Dama,
Nunca por Dafne, Clície ou *Leucothoe*
Te negue o amor *divido*, como soe.

2.2. A geografia do Mito.

2.2.1. A Trácia.

Apollo presented him [Orpheus] with a lyre, and the Muses taught him its use, so that he not only enchanted wild beasts, but made the trees and rocks move from their places to follow the sound of his music. At Zone in Thrace a number of ancient mountain oaks are still standing in the pattern of one of his dances, just as he left them. (GRAVES, 1996, p. 112).

A região da Trácia (Anexo A, p. 120), onde Orfeu nasceu, compreende atualmente partes da Turquia, da Grécia e da Bulgária. Geograficamente, faz divisa, a leste, com o Mar Negro, ao sul, com o Mar Egeu e, ao sudeste, com o Mar de Mármara, na Turquia.

Na Trácia, especificamente, no nordeste da Grécia e no sul da Bulgária, encontra-se a montanha denominada Ródope, região onde teria nascido Orfeu, por isso os epítetos *Orpheus Rhodopeius* (Orfeu do Ródope) ou *Vates Rhodopeius* (vate do Ródope). Ali, viveram os Cícones, povo da região, em cujo litoral, segundo Ovídio, ocorreu o infeliz casamento. Além do Ródope, encontra-se o monte Hemo, por onde Orfeu, após perder Eurídice pela segunda vez, caminhou solitário. Localizado entre a Trácia e a Macedônia, havia também o monte Pangeu que, segundo Virgílio, chorou pela morte de Eurídice, junto com outros montes e rios.

At chorus aequalis Dryadum clamore supremos
implerunt montis. Flerunt Rhodopeiae arces
altaque Pangaea et Rhesi Mauortia tellus
atque Getae atque Hebrus et Actias Orithyia.⁸
(*Geórgicas*, Canto IV, hex. 460-463).

2.2.2. O Hades.

⁷ Apolo era considerado o deus da Medicina. Dizia-se que o deus sol tinha o poder de cura. (COMMELIN, 19---, p. 39).

⁸ Mas o coro uniforme das Dríades encheram de clamor as montanhas supremas; os cumes rodopeus choraram, e os altos pangeus, e a terra marcial do Reso, e também os Getas, e também o Hebro, e também Oritia ateniense. (Para referências mítico-culturais, consultar “Tradução e Notas”, p. 89).

Na mitologia grega e romana, os Infernos são os lugares subterrâneos onde descem as almas depois da morte para ser julgadas e receber o castigo dos seus crimes ou a recompensa das boas ações. (COMMELIN, 19--., p. 136).

Em geral, no universo mítico dos romanos, havia três regiões distintas: o alto Olimpo, onde Júpiter reinava, a região dos mortos, que pertencia a Plutão, e os domínios de Netuno, o senhor das águas. O mundo dos mortos, denominado Hades, Orco, Tártaro, Averno, Tênaros, entre outros, não pode ser confundido com o Inferno cristão, onde se encontram as almas pecadoras. O Inferno pagão, conforme a mitologia clássica, é uma região a que todos os mortos dirigem-se.

Consideram-se às vezes o Tártaro e o Érebo como duas divisões do mundo subterrâneo, sendo o Tártaro a mais profunda das duas, a prisão dos Filhos da Terra; Érebo era o lugar por onde passavam os mortais assim que acabavam de morrer. Em geral, porém, não se faz nenhuma distinção entre as duas regiões, e ambos os nomes são usados, sobretudo o Tártaro, como termos designativos de toda a região inferior.

Em Homero, o mundo subterrâneo é um lugar vago e sombrio, habitado por sombras. Ali, nada é real. A existência dos fantasmas, se é que se trata mesmo de uma existência, é como um pesadelo. Os poetas posteriores vão aos poucos definindo esse lugar com clareza cada vez maior – é o local onde os maus são castigados, e os bons recompensados. No poeta romano Virgílio, essa ideia vem apresentada com uma riqueza de detalhes que não encontramos em nenhum dos poetas gregos. Todos os tormentos de um grupo e todas as alegrias do outro são descritas à minúcia. Virgílio também é o único poeta que esclarece a geografia desse mundo subterrâneo. (HAMILTON, 1992, p. 43).

Virgílio, no Canto VI da *Eneida*, relata o momento em que Eneias dirige-se à Sibila de Cumas para que ela lhe diga como atravessar o mundo dos mortos, pois o valoroso herói troiano queria encontrar-se com seu pai, Anquises, já falecido. Em sua fala à profetisa, Eneias, a fim de convencê-la a ensinar-lhe o caminho para chegar até o pai, lembra-a daqueles que, pelo mundo tenebroso, a região dos mortos, já caminharam: Pólux, Teseu, Hércules e Orfeu. Virgílio, nos hexâmetros 119 e 120, canta a memória de Orfeu:

Si potuit manis accersere coniugis Orpheus
Threicia fretus cithara fidibusque canoris,⁹

Orfeu é um explorador do mundo dos mortos, já que, a fim de encontrar-se com Plutão, percorre os longos caminhos dos Infernos, da entrada ao centro. Lá, em geral,

⁹ “Se Orfeu, confiante na lira trácia e nas cordas harmoniosas, pôde mandar vir os Manes da esposa.” (Nesse contexto, os Manes referem-se à alma de Eurídice).

reinam o medo e a escuridão.

Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis,
et caligantem nigra formidine lucum
ingressus Manisque adiit regemque tremendum
nesciaque humanis precibus mansuescere corda.¹⁰
(VIRGÍLIO, *Geórgicas*, Canto IV, hex. 467-470).

Um dos rios do mundo subterrâneo é o Estige, que circunda toda a região nove vezes, como espiral, por onde o barqueiro Caronte navega com os recém-mortos até as margens, desde que lhe entreguem o óbolo, dinheiro para pagar a viagem na barca.

matres atque uiri defunctaque corpora uita
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae
impositique rogis iuuenes ante ora parentum;
quos circum limus niger et deformis harundo
Cocytis tardaue palus inamabilis unda
alligat et nouiens Styx interfusa coercet.¹¹
(Virgílio, *Geórgicas*, Canto IV, hex. 475-480).

Orfeu, após perder Eurídice, sai da Trácia e dirige-se até o Tênaros, entrada para o reino dos mortos. O Cabo do Tênaros (ver Anexo A, p. 120), promontório localizado na Lacônia, região do sul da Grécia, onde ficava a cidade de Esparta, encontrava-se numa distância considerável para um viajante solitário como Orfeu. Para sair da Trácia e ir ao Tênaros, era preciso atravessar boa extensão das regiões gregas. Assim, a empreitada de Orfeu em busca de Eurídice foi grandiosa, uma vez que o amante teve que percorrer boa parte da Grécia, mais especificamente, da Trácia até o Cabo do Tênaros, para, de lá, perpassar o mundo dos mortos até Plutão.

2.3. Orfismo.

From perhaps the middle of the sixth century onwards the authorship of several poems that referred to mystery cults was attributed to Orpheus. These poems dealt with purifications and initiations; secret rites that were supposed to free participants from ancient guilt, and impart to them better hopes for the afterlife, were performed according to the books of Orpheus and Musaeus. The name of Orphism is sometimes used to describe the beliefs and practices

¹⁰ Caminhou às gargantas do Tênaros, entrada profunda dos Infernos, ao bosque obscuro sob o negro temor, e dirigiu-se aos manes, ao rei temível e aos corações que não sabem se abrandar com as súplicas dos homens.

¹¹ As mães, e também os varões, e os corpos dos heróis magnânimos que deixaram a vida, e os meninos e as meninas solteiras, e os jovens colocados nas fogueiras diante das faces dos pais. Em torno deles, a lama negra e o caniço horrendo do Cócito e a lagoa desagradável de água parada os encerra, e o Estige espalhado nove vezes os retém.

of those who took part in mystery cults based in the poems attributed to Orpheus, or who engaged in ascetic practices. (HOWATSON, 2005, p. 400).

Os órficos (seguidores do Orfismo) dedicavam-se ao culto dos mistérios de Orfeu. Após a morte do vate, ergueu-se, em honra do esposo de Eurídice, um altar, provavelmente na Ilha de Lesbos, no lugar onde, diz-se, foi encontrada por um pescador, ainda intacta, a cabeça do músico, decepada pelas Bacantes que foram rejeitadas por ele.

O Orfismo, então, fundamenta-se em doutrinas baseadas na vida de Orfeu. Diante do fracasso que a ida ao Inferno representou ao vate, já que ele não obteve êxito em resgatar Eurídice e ficou inconsolável diante da crueldade dos deuses do Érebo, os órficos creditavam ao Hades um lugar de sofrimento e de castigo. Tendo em vista o esquartejamento de Orfeu, realizado por mulheres, as sagradas reuniões dos seguidores do músico e poeta não permitiam a presença feminina. Do mesmo modo, confirmada a infelicidade da vida, valorizou-se a morte.

Para os seguidores, Orfeu, além de músico, poeta e profeta, representava um curandeiro, o fundador de iniciações e mistérios. Para eles, Orfeu, iniciado nos mistérios de Baco, estudou a origem, a história e os atributos de todas as divindades, sendo responsável por desenvolver o culto de Baco e os mistérios denominados órficos. Era Orfeu, autoridade religiosa, quem tinha conhecimento para poder oferecer aos deuses as devidas honras. (COMMELIN, 19--, p. 198).

Tendo em vista o poder da sua arte, os órficos valorizavam a música e a poesia como meio de ascensão do espírito. Além disso, buscavam a essência do homem, ignoravam, portanto, os bens materiais, isto é, a dependência do homem da matéria, e, conseqüentemente, valorizavam a ascese¹², a soteriologia¹³, e, inclusive, o vegetarianismo. Orfeu privava-se da carne e dos ovos, visto que “o ovo era o princípio de todos os seres, – axioma de cosmogonia que aprendera entre os egípcios” (COMMELIN, 19--, p. 198). Acreditavam também na dupla natureza do homem, isto é, na oposição entre bem e mal. Desenvolveram um culto com base na cosmogonia, na antropogonia e na escatologia¹⁴.

O poeta considerado representante do orfismo é Onomácrito, que, dizem, imitou

¹² Segundo o dicionário Houaiss (2001), na filosofia grega, a ascese é o “conjunto de práticas e disciplinas caracterizadas pela austeridade e autocontrole do corpo e do espírito, que acompanham e fortalecem a especulação teórica em busca da verdade; por extensão de sentido, dedicação ao exercício das mais altas virtudes, à perfeição ética”.

¹³ A soteriologia consiste na doutrina que visa à salvação do homem.

¹⁴ Escatologia significa, segundo o dicionário Houaiss (2001), a “doutrina das coisas que devem acontecer no fim do mundo. Doutrina que trata do destino final do homem e do mundo; pode apresentar-se em discurso profético ou em contexto apocalíptico”.

mal a Homero, embora fosse um ótimo versificador. Na verdade, ele foi um compilador de versos supostamente atribuídos a Orfeu. É importante observar que o Orfismo não se restringiu somente aos gregos, pois também foi cultivado em determinados períodos pelos romanos.

2.4. Releituras.

No cânone literário ocidental, os textos que fazem referência ao mito de Orfeu são inúmeros, sendo impraticável listá-los, haja vista os temas universais que o mito evoca, como o amor e a morte. Além do mais, por tratar-se de um personagem mítico que representa a própria arte, a história do vate é sedutora para os poetas e artistas em geral. Entre os gregos, dentre os textos que até nós chegaram, há muitos que tratam do mito de Orfeu ou, pelo menos, fazem-lhe referências: Homero, Hesíodo, Íbico, Ésquilo, Píndaro, Eurípides, Platão, Apolônio de Rodes, entre outros. Na literatura latina, os principais autores que tratam do mito com mais fôlego são Virgílio e Ovídio. Por ser parte da mitologia greco-romana, é natural que a história de Orfeu apareça diversas vezes, em vários textos, nem que seja, pelo menos, como breve referência, como é possível observar em Cícero, em Horácio, em Higino, em Valério Flaco, entre outros. Além dos poetas, há filósofos, escritores e artistas de outros campos da arte que evocam Orfeu. Em se tratando de um mito amplo, a história do amante de Eurídice, registrada desde o século VI a.C., por Íbico, até os dias de hoje, continua sendo atualizada. O mito de Orfeu teve relevo inclusive na Idade Média e na Renascença.

[Myth] suffers transformations similar to those that culture is subjected to. In different contexts, myth is a modeling force and is modeled at the same time. It is for this reason that the representation of the Orpheus myth in Medieval and Renaissance cultures is important to frame the extent to which it has been written on or recreated. The Orpheus myth seems to have been either romanticized or reordered in view of its inherent mystical qualities or its pervasive religiousness. (SÁ, 2005, p. 70).

Os italianos, desde a Idade Média, já trabalhavam com esse mito em suas obras, fosse no campo da poesia, da pintura ou da música: Poliziano, Caccini, Peri, Monteverdi, Rossi, Belli, Dino Campana. Na literatura norte-americana, Tennessee Williams compôs o seu *Orpheus descending*. Milton, poeta do classicismo inglês, celebra a história de Orfeu.

Early and late, Milton's perception of Orpheus unites the mythopoieic roles of the archetypal poet and the Renaissance humanist's poetic conflicts, (...) Orpheus' power, in Milton's *oeuvre*, seems to stand for the transformative creative force that impels doubts, dweller of the bottomless darkness, to reemerge every time the poet's blindness signaled lack of Light and deafness to Music. Only then would the Orphean lyre represent true creative power; otherwise, blind certainty suggests a process of illusory creation. (SÁ, 2005, p. 107).

Na literatura francesa, a referência ao poeta trácio é inumerável, a exemplo de Jodelle, Victor Hugo, Nerval, Mallarmé, Rimbaud, Valéry, Appollinaire. Na arte cinematográfica francesa, Jean Cocteau, em seus filmes *Orphée* (1950) e *Le testament de Orphée* (1960), trata do mito de Orfeu. O cineasta francês Marcel Camus, em *Orfeu Negro* (1959), a partir do roteiro de Vinicius de Moraes, traz um Orfeu ambientado na realidade urbana do Rio de Janeiro. Na literatura alemã, o poeta Rilke dedicou-se com mais fôlego a Orfeu, ao compor os seus famosos *Sonnette an Orpheus*.

Nas artes plásticas, Bellini, Ticiano, Ingres, Moreau, entre outros, reavivaram vários mitos clássicos, entre eles, o de Orfeu. O escultor russo Ossip Zadkine retrata Orfeu em diversos trabalhos. Na música, a mais famosa referência ao mito de Orfeu é de Gluck, músico alemão que compôs uma ópera, em italiano, intitulada *Orfeo ed Euridice*. Além dele, têm-se Telemann, Haydn, Liszt, Offenbach, Milhaud, Orff, Berio, entre outros. É interessante a crônica que Manuel Bandeira (2008, p. 57) escreveu a respeito de uma apresentação, no Municipal do Rio de Janeiro, da ópera de Gluck, *Orfeo ed Euridice*:

Espetáculo delicioso foi a representação do *Orfeu* de Gluck. (...).

Daí a sensação de fresco repouso que produz um enredo de linhas simples, como o do *Orfeu*, e onde entretanto nos comove a beleza de um dos mais belos símbolos da mitologia.

Orfeu encantou a sala, apesar das dançarinas bisonhas. É que a orquestra do senhor Cooper traduziu com impecável delicadeza a alta espiritualidade da música de Gluck e a senhora Besanzoni revelou a grande cantora e atriz que é, encarnando superiormente a personalidade do amante de Eurídice.

Do começo ao fim foi admirável, mas sobretudo na ária soluçada do último ato. O público ficou de tal modo transportado que não resistiu ao desejo de aplaudir com calor, deixando a artista na crítica posição de interromper o movimento dramático para agradecer...

Enfim, há muitos artistas, em cujas obras o mito de Orfeu predomina: Politien, Calderón, Rameau, Delacroix, Proust, Anouilh. A lista é bastante extensa. O mito está presente, inclusive, em obras de artistas japoneses, como o compositor Toru Takemitsu, autor de *Yuridis* (Eurídice). A presença de Orfeu é copiosa em virtude de sua

importância simbólica para as Artes e para a civilização:

Orfeu é uma figura da civilização perante a barbárie, é o representante da harmonia em oposição à discórdia. Em nossos dias de nova barbárie e, entretanto, também de extremo refinamento da civilização, Orfeu é, mais do que nunca, necessário para a Europa. Talvez ele seja também, mais do que nunca, representativo – ele próprio um Orfeu europeu – dessa Europa da qual o mundo necessita. Tal seria a vocação ampliada daquele que Ovídio confinara em sua terra natal, a Trácia, chamando-o de *Rhodopeius vates* (sacerdote do monte Ródope), no livro X de suas *Metamorfoses* (v. 11-12). Assistimos a uma metamorfose, de fato, àquela do mago provinciano em mensageiro dos tempos modernos. Era a mais inesperada de suas vocações. (BRUNEL, 2003, p. 62).

Na literatura de língua portuguesa, vale ressaltar mais uma vez a obra de Vinicius de Moraes, intitulada *Orfeu da Conceição*, em que Orfeu é transportado para o universo do Rio de Janeiro. Jorge de Lima, em *Invenção de Orfeu*, vê o aedo trácio como símbolo da poesia e do engenho artístico. Trata o mito, em sua obra, sem se ater à narrativa, como uma simbologia da criação artística, isto é, o poeta alagoano não tem interesse em relatar a história de Orfeu, mas em cantar aquilo que Orfeu pode representar: o poder criativo e civilizatório da arte.

Admoestador de alarmes consentido,
onde labora o ser (onde contínuas
as manhãs infantis e as borboletas
rodeiam cofres cheios de raízes
e sementes e bulbo maternais;
onde tudo é perpétuo como o vento).
E, consequentes, eis os outros testes:
a neblina no rio, os seios vistos,
a asma colegial, as noites vivas,
as falenas no tecto... O poema nasce:
Orfeu, Orfeu, Orfeu que me desperta.
(LIMA, 19--., p. 125).

2.5. O poder da música.

Entretanto, quando os Argonautas passaram nas suas paragens, elas [as sereias] fizeram vãos esforços para atraí-los. Orfeu, que estava embarcado no navio, tomou a sua lira e as encantou a tal ponto que elas emudeceram e atiraram os instrumentos ao mar. (COMMELIN, 19--., p. 94).

Na mitologia greco-romana, o poder do canto está presente em várias narrativas. As sereias, aves marinhas, segundo o imaginário antigo, filhas de Calíope, segundo uma das versões, também mãe de Orfeu, arrastavam os marinheiros para a morte, por meio

do canto sedutor. Ovídio, em *A arte de amar*, tece versos em honra à música e à sedução. Ele se lembra dos feitos de Sisíffides, isto é, Ulisses, que, querendo ouvir os cantos sedutores das sereias, prende-se ao mastro do navio. Ovídio, nesses versos¹⁵, aconselha que as mulheres, para ampliar a beleza e a sensualidade, cantem e toquem.

Monstra maris Sirenes erant, quae uoce canora
 Quamlibet admissas detinuere rates ;
 His sua Sisyphides auditis paene resoluit
 Corpora ; nam sociis inlita cera fuit.
 Res est blanda canor ; discant cantare puellae
 (Pro facie multis uox sua lena fuit),
 Et modo marmoreis referant audita theatris
 Et modo Niliacis carmina lusa modis.
 Nec plectrum dextra, citharam tenuisse sinistra
 Nesciat arbitrio femina docta meo.¹⁶
 (Livro III, v. 311-320).

Arião, exímio músico da antiguidade, por ter muitos bens, foi raptado por marinheiros coríntios. Sem poupar-lhe a vida, ordenaram que se atirasse ao mar. Antes de jogar-se do navio, cantou, com a lira, uma ária. Dizem que um golfinho, encantado pela voz, salvou o músico ao carregá-lo até a praia. É o que afirma Heródoto (1970, p. 23), em *História*: “Arion de Méthymne rapporté au Ténare sur le dos d’un dauphin; c’était un citharède qui ne cédaît à aucun de ce temps, le premier à notre connaissance qui ait composé des dithyrambes, leur ait donné ce nom et en ait fait exécuter à Corinthe.” É também o que diz Ovídio, nos versos 325 e 326, do Livro III, em *A arte de amar*:

Quamuis mutus erat, uoci fauisse putatur
 Piscis, Arioniae fabula nota lyrae.¹⁷

Lino era o nome de outro músico famoso, considerado, em muitas versões, como filho de Éagro e Calíope, o que o faz irmão de Orfeu. Lino foi um prodígio na música, tanto que Apolo matou-o, uma vez que ele quis competir com o deus. Diz-se também que Lino chegou a ser mestre de Orfeu (COMMELIN, 19-- , p. 197). Em outras versões,

¹⁵ Para maiores referências, ver “Tradução e Notas” (p. 89).

¹⁶ As sereias eram monstros do mar que, com uma voz canora, detiveram a bel prazer as embarcações que se aproximavam. Sisíffides quase desamarrou seus membros depois de tê-las ouvido, pois a cera foi untada nos companheiros. Coisa agradável é o canto. Que as meninas aprendam a cantar (em lugar da beleza a voz foi sua própria alcoviteira para muitas). E ora reproduzem os cantos ouvidos nos teatros de mármore e ora os cantos tocados nos ritmos Nilíacos. Que a mulher instruída pelo meu conselho saiba segurar a cítara na esquerda e o plectro na direita.

¹⁷ Embora o peixe fosse mudo, julga-se que ele foi favorável por causa da voz na conhecida fábula da lira de Arião.

Lino foi professor de música de Hércules. Morreu após repreender o jovem que, impetuoso, atirou a lira no professor. (BULFINCH, 2004, p. 232).

Platão (2007, p. 132-133), no Livro III de *A República*, na voz de Sócrates, expõe a importância da música para a educação da formação do espírito dos jovens, já que ela exerce enorme influência no comportamento do indivíduo.

- Não é então por este motivo, ó Gláucon, que a educação pela música é capital, porque o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma e afetam-na mais fortemente, trazendo consigo a perfeição, e tornando aquela perfeita, se se tiver sido educado? E, quando não, o contrário? E por que aquele que foi educado nela, como devia, sentiria mais agudamente as omissões e imperfeições no trabalho ou na conformação natural, e, suportando-as mal, e com razão, honraria as coisas belas, e, acolhendo-as jubilosamente na sua alma, com elas se alimentaria e tornar-se-ia um homem perfeito; ao passo que as coisas feias, com razão as censuraria e odiaria desde a infância, antes de ser capaz de raciocinar, e, quando chegasse à idade da razão, haveria de saudá-la e reconhecê-la pela sua afinidade com ela, sobretudo por ter sido assim educado.

Visto o reconhecimento que os antigos davam à música e ao poder do canto, pode-se inferir o que representa, para o espírito do homem antigo, o poder de Orfeu, o maior músico da Antiguidade, capaz de mover pedras e carvalhos e apaziguar a ferocidade dos animais e dos homens.

Na famosa história da queda da muralha de Jericó, no “Livro de Josué”, no Antigo Testamento, ressalta-se o poder do som:

13 Os sete sacerdotes, munidos de sete trombetas de chifre de carneiro e marchando na frente da Arca de Iahweh, tocavam a trombeta durante a marcha; os homens de guerra iam adiante deles e a retaguarda seguia a Arca de Iahweh; enquanto marchavam, as trombetas soavam continuamente. (...). 16 Na sétima vez, os sacerdotes soaram as trombetas e Josué disse ao povo: “Gritai, pois Iahweh vos entregou a cidade!”. (...). 20 O povo gritou com força e tocaram-se as trombetas. Quando o povo ouviu o som da trombeta, gritou com força e a muralha ruiu por terra, e o povo subiu à cidade, cada qual no lugar à sua frente, e se apossaram da cidade. (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2001, p. 343-344).¹⁸

Nesse relato, a força do som furioso das sete trombetas dos sete sacerdotes, juntamente com o clamor do povo, faz ruir uma muralha. Na história de Orfeu (que também é um sacerdote), o poder da música harmoniosa, não mais o ruído bélico das trombetas, ao invés de pôr abaixo muralhas, constrói um muro, ao fazer pedras moverem-se.

¹⁸ Josué, I, 6, 13-20.

Saxa ferasque Lyra mouit Rhodopeius Orpheus
 Tartareosque lacus tergeminumque canem ;
 Saxa tuo cantu, uindex iustissime matris,
 Fecerunt muros officiosa nouos;¹⁹
 (OVÍDIO, *A arte de amar*, Livro III, v. 321-324).

Semelhante prodígio fez Anfião, outro grande músico da antiguidade que, “tendo-se tornado rei de Tebas, fortificou a cidade com uma muralha. Dizia-se que quando tocava a lira, as pedras se moviam por si mesmas e iam tomar seu lugar na muralha.” (BULFINCH, 2004, p. 232). Horácio, nos hexâmetros 391 a 396 de sua *Arte Poética*, aproxima Orfeu de Anfião:

Siluestris homines sacer interpresque deorum
 caedibus et uictu foedo deterruit Orpheus,
 dictus ob hoc lenire tigris rabidosque leones;
 dictus et Amphion, Thebanæ conditor urbis,
 saxa mouere sono testudinis et prece blanda
 ducere quo uellet. (...).²⁰

A magia da música não existe somente para o homem antigo. Guimarães Rosa (1971, p. 54-58) reconhece o poder do canto, místico e comovente, em seu conto “O burrinho pedrês”, em *Sagarana*. Um menino de aproximadamente sete anos é levado para longe de sua terra por um grupo de vaqueiros. Triste pela partida, a criança entoava um canto melancólico que provoca tanta comoção nos bois que eles estouram violentamente, ocasionando mortes.

- Um negrinho, que tinha também. Assinzinho, regulando por uns sete anos, um toquinho de gente preta... (...) E, aquilo, ele chorava, sem parar, e de um sentir que fazia pena... Não adiantava a gente querer engambelar nem entreter... Eu pelejei, pelejei, todo-o-mundo inventava coisa para poder agradar o desgraçadinho, mas nada d’ele parar de chorar...
 (...)
 - ... E o gado também vinha vindo trotando triste, não querendo vir. Nunca vi gado para ter querência daquele jeito... Cada um caminhava um trecho, virava para trás, e berrava comprido, de vez em quando...
 (...)
 ... Nós tocamos cinco dias, sem sossego, porque não havia remédio nenhum para o gado perder aquela tristeza.
 (...)
 E foi aí, bem na hora em que o sol estava sumindo lá pelos campos e matos,

¹⁹ Orfeu do Ródope comoveu as pedras e as feras com a lira. As pedras obedientes fizeram novos muros por causa do teu canto, ó vingador justíssimo da mãe.

²⁰ Foi Orfeu, o sagrado intérprete dos deuses, quem afastou os homens selvagens do assassínio e do nefando pasto; por isso se dizia que ele amansara tigres e ferozes leões. De igual modo, se fala de Anfião, fundador da teban cidade, que, por branda cantilena e pelo som da lira, dera às pedras movimento e as levava para onde bem queria (HORÁCIO, 1984, p. 113-115. Tradução de R. M. Rosado Fernandes).

que o pretinho começou a cantar...

... Ah, se vocês ouvissem! Que cantiga mais triste, e que voz mais triste de bonita!... Não sei de onde aquele menino foi tirar tanta tristeza, para repartir com a gente... Inda era pior do que o choro de em-antes...

... E, aquilo, logo que ele principiou na toada, eu vi que o gado ia ficando desinquieto, desistindo de querer pastar, todos se mexendo e fazendo redemoinho e berrando feio, quase que do jeito de que boi berra quando vê o sangue morto de outro boi...

... Mas, depois, pararam de berrar, eu acho que para não atrapalhar a cantoria do pretinho. E o pretinho cantava, quase chorando, soluçando mesmo... Era assim uma cantiga sorumbática, desfeliz que nem saudade em coração de gente ruim... Mas, linda, linda como uma alegria chorando, uma alegria judiada, que ficou triste de repente:

... *“Ninguém de mim
Ninguém de mim
Tem compaixão...”*

Aquilo saía gemido e tremido, e vinha bulir com o coração da gente, mas era forte demais. Octaviano pediu a seu Saulinho para mandar o pretinho calar a boca. Mas seu Saulinho tinha tirado da algibeira o retrato da patroa, e ficou espiando, mais as cartas...

(...)

... Então, eu acho que cheguei a dormir, mas não sei... O canto do pretinho, isso havia!... E sonhei com uma trovoada medonha, e um gado feio correndo, desembolado, todo doido, e com um menino preto passar cantando, toda a vida, toda a vida, sentado em cima do cachaço de um marrujo nambiju!...

(...)

Mas – Virgem Santa Mãe de Deus! – acordei, de madrugada, foi com os gritos do patrão. Que é do gado?! Só o rastro da arrancada. Tinham arribado, de noite!... Mas, ainda foi mais triste: no lugar onde deviam de ter ficado Aristides mais Octaviano, nem cadáver!: os bois tinham passado por cima, e, eles, mais os arreios que estavam servindo de travesseiros para eles dormirem, estavam pisados, moídos, tinham virado bagaço vermelho...

3. Reflexões preliminares sobre língua e linguagem.

3.1. Língua.

(...) *é necessário colocar-se primeiramente no terreno da língua e tomá-la como norma de todas as outras manifestações da linguagem.* De fato, entre tantas dualidades, somente a língua parece suscetível duma definição autônoma e fornece um ponto de apoio satisfatório para o espírito. (...) Mas o que é a língua? (SAUSSURE, 2003, p. 16-17).

Língua, objeto de estudo da ciência linguística, *é forma*. É importante, em um primeiro momento, destacar as dicotomias “*língua e fala*” e “*forma e substância*” propostas por Saussure. A *linguagem* constitui-se de *língua* mais *fala*. Nesse raciocínio, a *língua* é a *linguagem* menos a *fala*. Para Saussure, a *língua*, em que há um sistema de *signos* distintos, é a parcela “virtual” da *linguagem*, a unidade essencial dela (SAUSSURE, 2003, p. 17-18); já a *fala* é a realização da *língua*, a parte individual da *linguagem*. (Idem, p. 27). A língua é um *sistema de valores*, em que “um elemento qualquer da língua, um fonema, por exemplo, ou um morfema, deve definir-se do ponto de vista das suas relações para com outros elementos do mesmo sistema e pela sua função no interior desse sistema” (LOPES, 2003, p. 79). Os *signos*²¹, que estruturam a *língua*, são elementos *formais*, assim, estabelecem *valores* por oposição, isto é, um *signo* tem o seu sentido atribuído em relação aos outros *signos*, logo, *ele* é o que os outros não são.

Quando se diz que os valores correspondem a conceitos, subentende-se que são puramente diferenciais, definidos não positivamente por seu conteúdo, mas negativamente por suas relações com os outros termos do sistema. Sua característica mais exata é ser o que os outros não são. (SAUSSURE, 2003, p. 136).

A *língua*, então, é um *sistema* em que há *valores* determinados pela diferença.

(...) *na língua só existem diferenças*. E mais ainda: uma diferença supõe em geral termos positivos entre os quais ela se estabelece; mas na língua há apenas diferenças *sem termos positivos*. Quer se considere o significado, quer o significante, a língua não comporta nem ideias nem sons preexistentes ao sistema linguístico, mas somente diferenças conceituais e diferenças fônicas

²¹ “O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica.” (SAUSSURE, 2003, p. 80). O “conceito” do signo pode ser mais precisamente identificado como *significado*; a “imagem acústica”, como *significante*. Ambos os elementos, que, intimamente ligados, formam o *signo*, entidade psíquica, são unidades *formais* da *língua*.

resultantes deste sistema. (...) Um sistema linguístico é uma série de diferenças de sons combinadas com uma série de diferenças de ideias; mas essa confrontação de um certo número de signos acústicos com outras tantas divisões feitas na massa do pensamento engendra um sistema de valores; (...). (SAUSSURE, 2003, p. 139).

Fundamentais para o estudo da Poética, “parte integrante da Linguística” (JAKOBSON, 2005, p. 119), esses conceitos podem esclarecer melhor o fenômeno poético. Assim como o estudo da *língua* exige o ponto de vista *sincrônico*, a Poética, para ser estudada como um *sistema formal*, também necessita da mesma abordagem. “Uma Poética histórica ou uma história da linguagem verdadeiramente compreensiva é uma superestrutura a ser edificada sobre uma série de descrições sincrônicas sucessivas” (JAKOBSON, 2005, p. 121).

Com base nessas asserções, tem-se o objetivo de refletir conceitos bases da linguística a fim de formar conhecimento necessário para desenvolver uma análise literária, ocupando-se primeiramente daquilo que concerne à estrutura da linguagem verbal, isto é, da *forma* linguística. Desse modo, as dicotomias saussurianas, principalmente, *forma* e *substância*, fundamentais para o estudo que almeja a análise semiótica, guiarão o pensamento contido nesta dissertação. É sobre o primado da forma que se quer estruturar a pesquisa.

(...) *a língua é uma forma e não uma substância*. Nunca nos comenetraremos bastante dessa verdade, pois todos os erros de nossa terminologia, todas as maneiras incorretas de designar as coisas da língua provêm da suposição involuntária de que haveria uma substância no fenômeno linguístico. (SAUSSURE, 2003, p. 141).

O primeiro nível de análise, o linguístico, tem como intuito apreender os conteúdos gramaticais e lexicais do texto e formar a base da “tradução de estudo”, um procedimento metalinguístico realizado com a finalidade de compreender o sistema e suas oposições, responsáveis pela produção do sentido.

A “tradução de estudo”, como já apontado nas “Considerações iniciais” (p. 12), tem como objetivo compreender, o mais precisamente possível, a frase gramatical latina. Esse procedimento metalinguístico é necessário para que se possa ler o texto latino e dar prosseguimento à análise literária. A tradução é formada no nível linguístico, momento de leitura do *cópus* em que não se vê o texto latino como um *signo poético*, mas como um sistema de oposição, em que as funções dos casos, por exemplo, nas frases, são reconhecidas mediante um *valor*. Assim, um *nominativo* é

reconhecido como *nominativo* porque, ao exercer a função de *sujeito*, não é *acusativo*, *ablativo*, *dativo* ou *genitivo*. Trata-se do fundamento básico para entender a ideia de *sistema*. “(...) a língua [é] um sistema em que todos os termos são solidários e o valor de um resulta tão-somente da presença simultânea de outros, (...)” (SAUSSURE, 2003, p. 133). É por meio dessas discussões sobre o sistema linguístico que se forma a compreensão do *sistema poético*, tendo em vista a leitura dos versos de Virgílio e de Ovídio. A respeito de detalhes sobre a metodologia da tradução, desenvolveu-se o tópico “Considerações sobre a tradução” (p. 89).

É necessário, em qualquer estudo que se faça sobre o latim e sobre a poesia latina, não perder de vista a noção de língua, ou seja, nunca desconhecer na língua, que sustenta culturalmente um povo, a sua natureza materna. A partir dessa ideia, a de que o latim é a língua materna dos antigos romanos, inicia-se o estudo desse idioma e de sua literatura.²²

3.2. Linguagem.

(...) seria ilusório reunir, sob o mesmo ponto de vista, a língua e a fala. O conjunto global da linguagem é incognoscível, já que não é homogêneo, ao passo que a diferenciação e subordinação propostas esclarecem tudo. (SAUSSURE, 2003, p. 28).

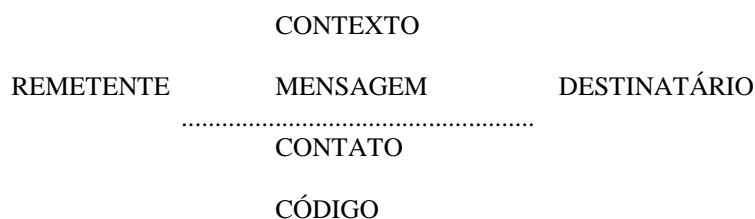
Os trechos selecionados dos poemas de Virgílio e de Ovídio, *cópus* da pesquisa, constituem um exemplo de *língua* (no caso, latina) – um “produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos (SAUSSURE, 2003, p. 17)” – e são uma *fala*, manifestação individual e momentânea (*Idem*, p. 28). A *língua* mais a *fala* constituem a *linguagem*, que carrega simultaneamente seis funções, que, de acordo com Jakobson (2005, p. 129), são:

	REFERENCIAL	
EMOTIVA	POÉTICA	CONATIVA
	FÁTICA	

²² Este capítulo tem como base os trabalhos de língua latina e de método de ensino propostos por Alceu Dias Lima, em *Uma estranha língua?* (1995). A comunicação proferida pelo professor, em Natal (RN), no XVII Congresso Nacional de Estudos Clássicos - Amizade e prazer no mundo antigo, em setembro de 2009, intitulada “O ensino do Latim a iniciantes adultos: considerações prévias” (texto inédito), foi, em especial, referência para a estruturação dos pensamentos aqui firmados.

METALINGUÍSTICA

Cada função privilegia um aspecto do processo de comunicação. Assim, a função emotiva, por exemplo, está “centrada no remetente [e] visa a uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando” (JAKOBSON, 2005, p. 124). Por sua vez, a função referencial pende para “o referente, uma orientação para o contexto” (*Idem*, p. 123). A conativa é orientada para o destinatário, seja por meio do vocativo, seja pelo imperativo (*Idem*, p. 125). A fática volta-se para o contato, a fim de “verificar se o canal funciona” (*Idem*, p. 126). A metalinguística focaliza o código e refere-se à própria linguagem (*Idem*, p. 127). Esta pesquisa estuda principalmente a função poética, “o enfoque da mensagem por ela própria” (*Idem, ibidem*). Pode-se, tendo já reconhecido e definido sucintamente cada função da linguagem, sobrepor outro esquema na tabela acima, para que se torne visível a correspondência de cada função com seu respectivo fator do processo de comunicação. Assim:



É importante destacar que um texto, qualquer que seja a sua natureza, dificilmente trará apenas uma dessas seis funções. Ao contrário, é natural que venham imbuídos de todas as funções ou quase todas. O que se percebe é o predomínio de uma dessas funções em relação às demais. Logo, um texto é considerado referencial, por exemplo, quando o foco no contexto predomina. Vale lembrar que a inexistência de qualquer dos fatores do quadro acima invalida o processo de comunicação.

A respeito da função poética, Jakobson (2005, p. 128) comenta:

Essa função não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem e, por outro lado, o escrutínio da linguagem exige consideração minuciosa da sua função poética. Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão-somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário.

A função poética, não como função dominante, está também na linguagem do dia-a-dia, bem como na linguagem científica ou na jornalística, e, por isso, o efeito de sentido poético não poderia ser considerado um fenômeno estranho, excepcional, obscuro e exclusivo da poesia. A palavra do poeta nunca nasce descontextualizada do meio social, longe da familiaridade com a língua. “A poesia é uma fala” (THAMOS, 2009, p. 103).

A noção de poesia como desvio de linguagem, amplamente difundida, tem um clássico defensor no Jean Cohen das *Estruturas da linguagem poética*. Nesse livro, ao procurar justificar seu método, o autor diz: “O fato inicial em que se baseará nossa análise é que o poeta não fala como todo mundo. Sua linguagem é anormal, e tal anormalidade confere-lhe um estilo.” (COHEN, 1974, p. 16). A primeira parte da assertiva é indiscutível: há algo específico na fala do poeta que a torna diferente das demais. Contudo, qualificá-la como “anormal”, antes mesmo de qualquer conclusão que advenha da análise, é um procedimento, no mínimo, tendencioso. Nota-se que a “anormalidade” da fala poética é tomada aí como um postulado, isto é, um preceito reconhecido sem prévia demonstração. A análise que parte de tal base dificilmente poderia deixar de concluir que a poesia “[...] caracteriza-se pela sua negatividade, já que cada um dos processos ou ‘figuras’ que constituem a linguagem poética em sua especificidade é uma maneira, diferente segundo os níveis, de violar o código da linguagem normal.” (COHEN, 1974, p. 161). (THAMOS, 2009, p. 100).

A poesia de Virgílio, entendida como um signo poético, portanto, é uma *fala*, o uso individual que se faz da *língua*. É, pois, uma linguagem, e uma linguagem “humana” (o pleonasma quer reforçar o fato de a poesia ser, assim como o jogo e a ciência, por exemplo, uma atividade natural do homem). Entende-se, desse modo, que a linguagem poética (sistema poético sobreposto ao sistema linguístico) é um ato de comunicação cuja função dominante seja a poética. Seria razoável desacreditar em qualquer argumento que sugira que a poesia seja um fenômeno estranho ao homem.

3.3. O latim.

A sincronia conhece somente uma perspectiva, a das pessoas que falam, e todo o seu método consiste em recolher-lhes o testemunho; para saber em que medida uma coisa é uma realidade, será necessário e suficiente averiguar em que medida ela existe para a consciência de tais pessoas. (SAUSSURE, 2003, p. 106).

O latim foi a *língua materna* dos antigos romanos. É a partir do adjetivo “materno” que se procura entender esse idioma. Assim, seria honesto, antes de verificar em que medida o latim e sua literatura são importantes para a sociedade moderna e para

o nosso português, considerar primeiramente a importância que essa língua teve para a sociedade romana, cuja rotina dava sentido ao latim, àquele daquela criança romana de três anos de idade, por exemplo, que pede água para sua mãe.²³

Quem, dentre nós, imagina uma criança, um camponês, uma mulher do povo de fala latina, exprimindo-se naquele latim ciceroniano das nossas aulas? O que é sensato pensar é que, se esse latim, o de César, de Cícero ou de Tito Lívio existe é porque existiram também variáveis populares que exprimissem sobretudo a presença de um povo – com todas as diferenças linguísticas de região, de classe social, de idade, e demais que se possam imaginar – constituindo a comunidade no seio da qual somente cada escritor pôde existir e se formar como falante de excepcional competência. Ou seríamos tão ingênuos a ponto de pensar que, em Roma, as pessoas comuns falavam como Cícero escrevia? Ou, ainda, que simplesmente se falasse como se escrevia? Com muita facilidade se esquece de que todo o latim a que temos acesso é sempre uma língua, em maior ou menor grau, estilisticamente trabalhada, isto é, uma fala mais ou menos consciente de si mesma. Mas o fato de que não contamos com o popular no ensino/aprendizado do latim é um traço inapercebido porque nos habituamos a tratar esse idioma antigo não como uma língua, mas como um discurso, e um discurso escolaresco (LIMA & THAMOS, 2005, p. 126).

Reforça-se que o ponto de vista desta pesquisa é o sincrônico. Não é um estudo que visa a comparar o português com o latim, uma vez que, quando se compara latim com português, não é mais língua que se estuda, mas transformações de estado de língua.

(...) o aspecto sincrônico prevalece sobre o outro [diacrônico], pois, para a massa falante, ele constitui a verdadeira e única realidade. Também a constitui para o linguista: se este se coloca na perspectiva diacrônica, não é mais a língua o que percebe, mas uma série de acontecimentos que a modificam (SAUSSURE, 2003, p. 105-106).

Não se trata de um juízo de valores, em que um estudo prevaleça sobre o outro por sua importância. O problema é que, pelo estudo *diacrônico*, não se reconhece mais o latim como *língua*. Como a metodologia proposta neste trabalho exige o ponto de vista *sincrônico*, evitou-se comparar o latim com o português. Acredita-se que a língua latina e a sua literatura não são instrumentos de apoio ao ensino do português e à literatura portuguesa.

(...) conhecer a história do português é um saber metalinguístico, que o especialista deve ter, mas que nada tem a ver com o uso eficaz do idioma. Já Jerônimo Soares Barbosa advertia, no início do século XIX, para o fato de

²³ Esse exemplo foi dado, em sala de aula, pelo Professor Alceu Dias Lima, durante uma fala sobre latim e língua materna.

que não é preciso saber latim para aprender português. Aliás, o bom senso indica isso, uma vez que a totalidade da população fala português, e muita gente fala muito bem, sem saber latim. (FIORIN, 1991, p. 515).

A pesquisa também procurou evitar sustentar a noção de que o latim é uma supralíngua, isto é, uma língua superior, muito difícil, cujo acesso ocorre somente pelos indivíduos intelectualmente favorecidos.

Para que o estudo da frase latina, isto é, para que o recorte básico do sentido por meio de significantes latinos se faça com o rigor necessário e revele ao estudioso toda a complexidade própria e específica do latim, não há necessidade alguma de mistificá-lo como supralíngua. E menos ainda de que essa supralíngua tenha de construir o seu prestígio, sua aura de popularidade, sobre os destroços de outros, vale dizer, sobre a comparação mais ou menos consciente, mais ou menos explicitada, com outros idiomas supostamente desprovidos da mesma sofisticação gramatical do latim escolar. (LIMA, 1995, p. 69-70).

Evidentemente, nem todo romano antigo possuía competência linguística acima da média, nem por isso deixava de falar o latim. Desconsiderando o afastamento temporal que há entre a sociedade moderna e a romana (cerca de dois mil anos), o latim foi uma língua como outra qualquer. Quando se pensa sobre recursos estéticos nos versos de Virgílio e Ovídio e propõe-se a fazer leituras a respeito da expressividade poética, procura-se manter a consciência de que se trata de versos produzidos por falantes que receberam o latim de sua mãe, mais precisamente, do meio social em que nasceram.

Ao estudar versos latinos, tomou-se o cuidado de não reduzir a língua a um mero jogo de raciocínio, como se fosse possível “computar” desinências e morfemas. Durante a pesquisa, tentou-se evitar a impressão de que a frase latina seja um complexo “quebra-cabeça linguístico”, em que desvanece a ideia de língua falada por um povo.

Pois bem: não é preciso gastar muito tempo e latim para demonstrar que o tratamento dado pelo Ensino a essa questão é responsável pela criação de um monstro tão enorme que acabou por se confundir com a própria língua latina. Quero dizer: “saber latim” acabou por restringir-se quase que exclusivamente a saber de cor todas as “desinências” casuais de cada declinação. Basta verificar como é comum encontrarmos pessoas que, desejando exibir que sabem latim, nos declinam a palavra “rosa” em todos os seus casos. Ora, se desejamos ensinar o latim como língua, aliás, uma língua como outra qualquer, diga-se de passagem, é preciso, antes de tudo, reduzir tal “monstro” a proporções menos aterrorizantes. (LIMA *et al*, 1992, p. 83).

Reforça-se que somente por meio de *falas* nativas de um romano, as quais contêm um *uso* particular da *língua*, alcança-se o latim legítimo. Tudo o que não

concernir ao latim materno considera-se uma espécie de *código* sofisticado, erudito e anacrônico, artificialmente assimilado. Somente a língua materna, fundada em sua sincronia própria, possui vínculos indissociáveis com a cultura, condição necessária para o reconhecimento de qualquer língua natural. Com isso, o que se quer ressaltar é que o latim dos antigos romanos, registrado nas obras que nos foram legadas através dos séculos, é o único que pode ser considerado uma língua de fato. Para sustentar essa ideia, Alceu Dias Lima (1995, p. 19) enfatiza:

Fique, pois, claro e assentado: a ideia com que aqui se trabalha é a de que “o latim é uma língua *viva* do passado” e, portanto, só em relação a esse passado cabem as providências que diferenciam o seu ensino do de qualquer língua estrangeira do presente.

O epíteto “língua morta” atribuído ao latim, além de ser senso comum, traz uma inverdade. Quem morreu foram os falantes e não a língua. Prefere-se, ao invés de língua “morta”, a expressão “sincronia fechada”, pois é um termo de cunho linguístico que descreve melhor a situação da língua, já que o latim não evoluiu mais, por não haver mais falantes, ou seja, a língua está “fechada” em sua sincronia.

Talvez se pudesse dizer que o latim é uma língua de *sincronia* fechada para situá-lo com relação às línguas modernas, que seriam assim reconhecidas como línguas de *sincronia aberta*. Essa expressão, de cunho linguístico, poderia substituir com vantagens a fórmula “língua morta” com que a tradição normalmente se refere ao idioma dos antigos romanos. Seja como for, é importante notar que não há mais falantes legítimos de latim entre nós, ou, para se dizer de um outro modo, não se deve desconsiderar o fato de que há muito deixou de existir um povo cuja *língua materna* fosse o latim. (LIMA & THAMOS, 2005, p. 125).

Procurando ter essa consciência, a de que o latim é *língua materna*, encaminha-se esta pesquisa sobre versos de Virgílio e de Ovídio. Vale reforçar, então, que não há forma mais coerente de estudar a língua que não seja pelo ponto de vista da sincronia, aliás, é a única forma em que uma língua pode ser de fato estudada. “A língua é um sistema do qual todas as partes podem e devem ser consideradas em sua solidariedade sincrônica” (SAUSSURE, 2003, p. 102).

A língua está sempre associada à cultura do povo que a utiliza. Não podemos desvencilhar a cultura romana da língua latina. Benveniste elucida que “pela língua o homem assimila a cultura, a perpetua ou a transforma” (1995, p. 32) e que “o caráter natural da língua, de ser composta de signos, poderia ser comum ao conjunto dos

fenômenos sociais que constituem a cultura” (*Idem*, p. 47). Portanto, o “aportuguesamento” do latim, a simulação ou o uso dele para a comunicação fluente não fazem sentido, uma vez que a língua latina estaria submissa ao padrão do português, no caso. O intuito da pesquisa ao utilizar somente textos de autores autênticos não é puramente conservador, o que se pretende é estudar seriamente o latim numa análise em que a linguagem não se separa da cultura. Sobre essa questão, a do “aportuguesamento” do latim, tem razão o poeta Manuel Bandeira (1986, p. 187-188), em “Soneto em Latim”, no livro *Andorinha, Andorinha*:

Mendes de Aguiar: *Ausonia Carmina*

*Montanarum sodalis puellarum,
Earum consors desideriorum,
Pugnaeque amoris mutis in voce aurarum,*

*Quomodo oblectas, heu! Ludus agrorum,
Quando per primam comparant cordarum
Laetae fusculae sonum osculorum!*

Sabem o que isso é? Os tercetos do soneto “A Viola” de Silvio Romero:

*Companheira querida das matutas,
Confidente fiel de seus desejos,
De seus sonhos de amor, serenas lutas,*

*Como és boa da roça nos festejos,
Quando as morenas gárrulas, astutas,
Afinam pela prima o som dos beijos!...*

Já é engraçado escolher o soneto pra falar da gostosura de uma viola. Traduzi-lo ainda por cima em latinório só mesmo por desfastio de quem não sabe o que há de fazer do seu latim. É o caso do Sr. Mendes de Aguiar, *apud arcades romanos* (...).

(...). Ao acabar de ler os versos latinos silábicos e rimados em que o douto árcaide romano trasladou alguns poemas de língua portuguesa, me deixei ir armando umas considerações eruditíssimas sobre a impossibilidade da rima e da medida silábica com o gênio do idioma do Lácio. (...).

(...) concluí que o Sr. Mendes de Aguiar não é poeta.

A ausência de uma reflexão mais assentada a respeito de *língua e linguagem* tende a ocasionar erros no tratamento de determinada língua e de sua literatura, como bem percebeu Manuel Bandeira no comentário acima. De fato, Sr. Mendes de Aguiar desrespeitou a tradição literária latina e arruinou o sistema poético do latim, ao tentar criar rimas e decassílabos em uma língua cujo sistema métrico não admite rimas, tampouco decassílabos. Ao forçar um uso poético e eficaz do latim, sob a estrutura do

português, Sr. Mendes de Aguiar, na verdade, distanciou-se do latim materno dos antigos romanos. Seria prudente, antes de iniciar um estudo analítico de versos de poetas romanos, ter consciência do que é *língua*. Por isso, neste trabalho, procurou-se firmar a base nos estudos linguísticos e estendê-los à Poética.

O ponto de vista do nível linguístico foi útil para refletir sobre *língua* e *linguagem* e desenvolver a tradução, uma vez que se entendeu que a *língua* é um *sistema formal* e que somente o ponto de vista da *sincronia* permite estudá-la. O ponto de vista linguístico, que vê no cópua um sistema de oposição, não tem

a pretensão de traduzir poesia e sim de insistir na necessidade de que não se pratiquem cortes drásticos entre conhecimentos de poética e conhecimentos de língua no estudo dos idiomas. Estes são sempre língua e fala, ou, se se prefere, competência e atuação, sem que a distinção, válida do ponto de vista dedutivo, venha a sê-lo na prática cotidiana de qualquer língua. A maioria dos trabalhos de linguística moderna parece esquecer-se disso. (LIMA, 1995, p. 13).

4. Poética da Expressão.

(...) Siquid tamen olim
 scripseris, in Maeci descendat iudicis auris
 et patris et nostras, nonumque prematur in annum
 membranis intus positis; delere licebit
 quod non edideris; nescit uox missa reuertit.²⁴
 (HORÁCIO, Arte Poética, hex. 386-390).

Apenas sou incorrigivelmente pelo melhorar e aperfeiçoar, sem descanso, em ação repetida, dorida, feroz, sem cessar, até ao último momento, a todo o custo. Faço isso com os meus livros. Neles, não há *nem um* momento de inércia. Nenhuma preguiça! Tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado. Agora, por exemplo, estou refazendo, pela 23ª vez, uma noveleta. E, cada uma dessas vezes, foi uma tremenda aventura e uma exaustiva ação de laboratório. Acho que a gente tem que fazer sempre assim. Aprendi a desconfiar de mim mesmo. Quando uma página me entusiasma, e vem a vaidade de a achar boa, eu a guardo por uns dias, depois retomo-a, mas *sinceramente* afirmando a mim mesmo: - Vamos ver por que é que esta página não presta! (ROSA, 2003, p. 234-235).

Este capítulo, intitulado “Poética da expressão”, trata do nível textual, em que o *cópus* latino é analisado do ponto de vista de sua estrutura poética, como objeto único de significação de uma determinada cultura. O texto não será considerado um mero ato de *fala*, como no capítulo anterior, senão um *signo poético*. Assim, o arranjo particular da linguagem, como expediente expressivo, pelo qual suscita, no leitor, determinado efeito de sentido, é o foco deste capítulo. Doravante, o sistema da poética, sobreposto ao sistema linguístico, deve ser analisado como um dado *formal*. Logo, procura-se investigar, no *cópus*, os recursos expressivos ressaltados a partir da leitura do texto, como componentes responsáveis pelo estabelecimento da *significação poética*.

Após o primeiro contato com a frase latina, descrito no capítulo “Reflexões preliminares sobre língua e linguagem” (p. 30), o qual tratou do nível linguístico, tem-se a intenção de demonstrar alguns recursos expressivos utilizados pelo poeta para a construção do *signo poético*, único e particular: procedimentos de figurativização e de iconização, aliterações, construções rítmicas, figuras de linguagem, entre outros expedientes expressivos que participam da construção do texto como obra literária. Para isso, são de valor as questões voltadas à Poética e à Estilística, em que se procura reconhecer a poeticidade do texto latino, tendo em vista a estrutura dos versos de Virgílio e de Ovídio.

²⁴ Se acaso, porém, alguma vez quiseses escrever uma obra, dá-a primeiro a ouvir Mécio, o crítico, a teu pai, a nós, e que em rolos de pergaminho ela repouse durante nove anos, pois o que não for a lume é ainda suscetível de correção, mas a palavra que for lançada já não pode voltar. (HORÁCIO, 1984, p. 113. Trad. R. M. Rosado Fernandes).

Nesse momento, a análise da escansão do *cópus* latino auxiliará a compreensão do fenômeno poético, uma vez que, pelo estudo de métrica, é possível observar, nos versos, construções particulares que poderão sugerir novos sentidos, como as homologias entre plano de expressão e de conteúdo. “(...) não há no poema nada ao acaso, nem há, de fato, qualquer componente do discurso poético que não deva ser levado em conta na análise da expressividade (...). (PRADO, 1997, p. 149).

Em um tempo em que os estudos sobre a linguagem ganharam consistência científica com a emancipação da Linguística e expandem-se com o desenvolvimento da Semiótica, a tradição do humanismo, em geral, não se tem mostrado, de fato, sensível aos avanços obtidos por meio dos recursos de investigação que essas ciências nos têm legado, deixando, assim, de contribuir para que o conhecimento produzido a respeito da língua – o que vale dizer, da literatura – latina seja decisivamente firmado sobre as bases da moderna análise metodológica. Isso acaba mesmo por prejudicar a recepção dos próprios textos antigos, pois, como atesta Alceu Dias Lima (1995, p. 55),

o ensino tradicional marginaliza os fatos da linguagem conotativa em latim, sem poupar os da métrica, nunca suficientemente apreciados em seu papel primordial no engendramento do sentido. Do sentido poético, em particular.

A semiótica de base greimasiana tem importante papel nos estudos sobre poesia presentes nesta dissertação, uma vez que essa ciência permite que se descreva, com mais precisão, o fenômeno poético e que se depreenda, com maior rigor científico, a estrutura do texto-objeto selecionado, a fim de (re)conhecer-lhe o poético. Não se concordará com a asserção de que utilizar Semiótica para estudar Latim é anacrônico, como às vezes se diz, pois não há sentido em descartar uma ciência que possibilita enriquecimento teórico, melhor ainda, evolução científica, porque os autores dos textos com que se trabalha não tinham conhecimento desse estudo. Naturalmente, os antigos romanos não conheciam a Semiótica, nem por isso devem os latinistas hodiernos deixar de utilizá-la, para justificar meramente a cronologia da história das ciências. Independentemente de haver o conhecimento da Linguística e da Semiótica por parte dos antigos romanos, os esforços dessas ciências no desenvolvimento dos estudos latinos são precisamente válidos.

Mesmo que se desvincule a gramática do conservadorismo do ensino que a veiculou, as restrições a fazer-se-lhe são, ao que tudo faz crer, insuperáveis à luz de uma visão mais abrangente como a que se tem hoje, graças às

preocupações da Linguística e da Semiótica. (...) será preciso que ela [a Semiótica] tudo refaça, mas sem preconceitos, porque, do contrário, cometerá os mesmos enganos do ensino tradicional. (LIMA, 1992, p. 104-105).

É importante lembrar que, quando se comenta principalmente sobre figuras de linguagem e construções rítmicas, ou seja, recursos sonoros manipulados pelo poeta, não se perde a ideia de que “o signo linguístico é arbitrário” (SAUSSURE, 2003, p. 81). Quando o poeta organiza um verso de acordo com a quantidade de sibilantes, por exemplo, para provocar determinado efeito expressivo, ele manipula a linguagem, nunca o signo. Desse modo, o som é uma substância do ponto de vista linguístico, mas que, para o sistema poético, passa a ser um dado formal. A manipulação da linguagem pelo poeta em nada interfere na arbitrariedade do signo.

Substância nenhuma pertence à língua. No entanto, nenhuma linguagem se molda sem uma substância. Não há nisso qualquer contrariedade, basta que se atente para o sentido próprio dos termos “língua” e “linguagem”, na teoria, muitas vezes, empregados um pelo outro, conforme o senso comum. Assim, vale mais uma vez lembrar que o conceito de linguagem congrega as noções de língua e de fala. Tendo-se em mente essas considerações, já não é difícil concluir que a motivação só se pode conceber numa relação analógica verificável estritamente entre a substância da expressão e a substância do conteúdo, isto é, entre o som e o sentido (para se dizer de uma maneira mais usual, mas que não deixa de ser correta do ponto de vista teórico), e nunca entre a forma da expressão e a forma do conteúdo.

É interessante ainda notar que a noção de linguagem se aproxima com muito mais propriedade da noção de fala, pois esta jamais prescinde da forma ou da substância. Assim é que se pode compreender, sem sobressaltos, que a *fala* comporta em si uma possibilidade de motivação, enquanto a *língua* permanece sempre arbitrária. Para se dizer de outro modo, naquilo que tem um caráter eminentemente social, o princípio do arbitrário é absoluto, e no que permite certa manipulação pessoal (o falante pode sempre optar por dizer de um determinado modo e não de outro), a motivação existe como uma possibilidade latente. Desse modo, não há que se falar em “motivação do signo linguístico ou da língua”, muito embora, se possa admitir com tranquilidade – e, deve-se notar, sem qualquer prejuízo para a teoria saussuriana – a possibilidade de “motivação da linguagem ou da fala”. (THAMOS, 2009, p. 14).

A análise dos recursos da figuratividade poética permite desenvolver uma compreensão mais profunda da poesia. Neste capítulo, busca-se tomar os efeitos de sentido captados pela percepção, por meio da leitura de versos dos poetas latinos Virgílio e Ovídio, cujo recorte temático é o mito de Orfeu e Eurídice. Assim, visando à expressão poética, questiona-se novamente: o “que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” (JAKOBSON, 2005, p. 118).

4.1. De vassouras e cavalinhos.

Para lembrar uma experiência das mais caras, a da roça, fica como se aquilo que há bem pouco era, entre as mãos de uma ordeira dona de casa, o cabo da vassoura, cavalgado no instante seguinte pelo filho de oito anos, virasse, num passe de mágica, fogoso e recalcitrante corcel a corcovear pelo terreiro, não obstante os protestos maternos. A comparação parece tanto mais apropriada quanto há de se considerar que o lúdico é condição *sine qua non* da poesia. Mas o nome que melhor convém, segundo os escritores latinos aos produtos do poetar, é *canto*. (LIMA, 1992, p. 57).

O autor da citação acima, ao comparar a brincadeira da criança - que manipula a realidade (vassoura) conforme a imaginação (cavalinho) - com o fazer poético, sugere que a essência da criação poética coincide com a natureza lúdica do homem, em especial, da criança. O que se quer dizer é que a poesia, mais do que se pensa, está bem próxima da brincadeira, do ludismo que lhe é próprio.

Sentia mais prazer de brincar com as palavras
do que de pensar com elas.
Dispensava pensar.

Quando ia em progresso para árvore queria florear.
Gostava mais de fazer floreios com as palavras do
que de fazer ideias com elas.

Aprendera no Circo, há idos, que a palavra tem
que chegar ao grau de brinquedo
para ser séria de rir.
(BARROS, 2010, p. 485).

Essa característica primordial da poesia²⁵, o ludismo, está tanto na brincadeira imagética daquela criança que transforma a vassoura em um cavalinho, como nos versos de Virgílio. Assim, a brincadeira não deixa de ser um aspecto primevo da poesia, cuja “origem”, se assim se permite dizer, está na manifestação da brincadeira, de domínio da cultura. A poesia e a brincadeira provêm do mesmo lugar.

(...) a função do poeta continua situada na esfera lúdica em que nasceu. E, na realidade, a *poiesis* é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na “vida comum”, e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade. (...). Ela [a poesia] está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. Para compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria

²⁵ Quando se fala sobre poesia, pensa-se idealmente no poema estruturado em versos. Nada impede, porém, que os fenômenos poéticos descritos aqui sejam aplicados à prosa em que houve investimento estético.

infantil sobre a do adulto. (HUIZINGA, 2007, p. 133).

Desse ludismo, da brincadeira (séria) com as palavras, manipuladas pelo poeta a fim de provocar efeitos de sentido, provém a expressão. A poesia, em vez de transformar o cabo da vassoura em cavalinho, como fez a imaginação do menino, pode, muito bem, transformar palavras em “cavalinho”, por exemplo, ao fazer com que versos soem como os cascos desses animais. Manuel Bandeira (1993, p. 161-162), no livro *A Estrela da Manhã*, em “Rondó dos cavalinhos”,

Os cavalinhos correndo.
E nós, cavalões, comendo...
Tua beleza, Esmeralda,
Acabou me enlouquecendo.

Os cavalinhos correndo,
E nós, cavalões, comendo...
O sol tão claro lá fora,
E em minh'alma – anoitecendo!

em vez de transformar cabo de vassoura em cavalinho, como fez aquela criança, transforma palavras em galope, apoiando-se no ritmo. É o que sugere Antonio Candido (1998, p. 73), em seu livro *Na Sala de Aula*:

É fácil verificar que o segundo verso [E nós, cavalões, comendo...] sugere um forte movimento de galope, que ficará altamente sugestivo (e mesmo imitativo) se o acentuarmos intencionalmente de maneira exagerada, extraindo, por assim dizer, do *staccato*, a força virtual de um galope, que a nossa leitura obriga a manifestar-se. (...). Com efeito, é o ritmo que aprofunda e dá consistência estrutural à comparação do homem ao cavalo, dando-lhe uma gravidade que não existe no plano do enunciado, pois o ritmo incorpora visceralmente ao homem um atributo equino — o galope.

O poema de Bandeira possui um *revestimento figurativo*: a metáfora do cavalo. Como se pode observar, no segundo verso, a *figura* (cavalo) transfere para o ser humano (“nós”) uma qualidade mais animalisca, reforçada pelo aumentativo da palavra (“cavalões”), o que sugere uma denúncia aos costumes sociais, uma vez que

(...) os inofensivos cavalos, delicadamente deslizando na pista conforme a visão a distância, são seres inocentes, domesticados para nos divertirem, a nós, homens, que na verdade somos mais brutos do que eles, e comemos comodamente em meio às iniquidades e frustrações do mundo, enquanto eles se esbofam.

O fato dos cavalos estarem em ritmo, digamos, humano, e os homens em ritmo cavalares, destaca a ideia de contradição, contraste, oposição, que é o elemento mais importante entre os que revistamos. Trata-se de uma tensão de

significados, um dos fatores principais da linguagem poética. (CANDIDO, 1988, p. 75).

Ainda mais, essa *figura* (cavalo) ganha um revestimento especial: o efeito de galope, apontado no primeiro comentário de Antonio Candido. Dessa forma, provoca-se uma ilusão referencial; o leitor sente o ritmo como se ouvisse os cascos desses animais. Trata-se de uma impressão de realidade, mais psicológica que física, sugerida pelo poeta, em virtude da homologia entre som e sentido. Esse fenômeno poético, o da imitação sugestiva do galope por meio de palavras, que pode ser descrito com precisão pela Semiótica, é denominado *iconicidade*.

Os procedimentos de figurativização se estabelecem em dois níveis. O primeiro é o da *figuração*, em que um tema (discurso abstrato) é convertido em figuras (discurso figurativo). Nota-se aí uma correspondência clara com a noção de imitação poética desenvolvida por Aristóteles. O segundo nível é o da *iconização*, em que as figuras já instaladas no discurso recebem um revestimento particularizante tão minucioso que teria o poder de transformá-las em imagens do mundo, provocando uma ilusão referencial. Nem todo texto figurativo atinge necessariamente esse segundo nível. (THAMOS, 2003, p. 103-104).

Semelhante processo pode ser observado nos dois últimos versos da estrofe abaixo, de Camões (Canto I, 19):

Já no largo Oceano navegavam,
As inquietas ondas apartando;
Os ventos brandamente respiravam,
Das naus as velas côncavas inchando;
Da branca espuma os mares se mostravam
Cobertos, onde as proas vão cortando
As marítimas águas consagradas,
Que do gado de Próteu são cortadas.

Esta passagem descreve, basicamente, o movimento das naus portuguesas que cruzam o oceano, cortando-lhe as ondas. Pode-se notar que os dois últimos versos ganham um revestimento icônico, pois, ao dizer que o gado de Proteu²⁶ corta as águas, as próprias palavras cortam o verso. Na ordem direta da sintaxe, isto é, desfazendo o hipérbato do último verso, tem-se a seguinte frase: “que (as águas) são cortadas do (pelo) gado de Proteu”. No verso, entretanto, o termo “do gado de Proteu” está inserido entre o pronome relativo “que” (o qual retoma “as marítimas águas sagradas”) e o predicado

²⁶ Deus marinho, guardador do gado de Netuno, senhor das águas. O gado de Netuno era composto por diversos animais marinhos, como peixes e golfinhos. (COMMELIN, 19---, p. 90).

“são cortadas”, o que “corta” a ordem natural da frase.

Essa iconicidade, portanto, nada mais é do que uma forma dentre outras possíveis de explorar componentes figurativos da expressão linguística. Ao inseri-la como um termo polar no interior de uma categoria, o que faz a semiótica é opô-la então à polaridade contrária, a da abstração, que também manipula, mas de maneira completamente outra, as disponibilidades figurativas primeiras da língua. (...).

A figuratividade é portanto concebida como uma propriedade semântica fundamental da linguagem. Ela proporciona manifestações graduais, de acordo com o uso que o discurso faz dela. (BERTRAND, 2003, p. 208).

Nos hexâmetros 464 a 466 de Virgílio,

Ipse caua solans aegrum testudine amorem
te, dulcis coniunx, te solo in litore secum,
te ueniente die, te decedente canebat.²⁷,

Orfeu procura consolar a triste morte da esposa no “casco oco” (*testudine caua*), sinédoque da lira. Nos dois últimos versos, a reiteração do pronome *te*, a qual enfatiza a memória da amada, chama a atenção da percepção auditiva do leitor. Tem-se, nesse trecho, uma aliteração provocada pela repetição das oclusivas /t/ e /d/, as quais querem soar como os acordes tocados por Orfeu, distante de sua doce esposa, na lira, para consolar o triste amor. As oclusivas, portanto, remetem ao som dos arpejos de uma lira. Trata-se de recurso expressivo em que a repetição, por um processo icônico, sugere que Orfeu toca a lira enquanto canta, uma vez que se imita o dedilhado do instrumento, por meio de palavras.

A figurativização do discurso é, mais exatamente, um processo gradual sustentado de um lado pela iconização, que garante a semelhança com as figuras do mundo sensível e, de outro, pela abstração, que delas se afasta. Essa concepção permite explicitar, de passagem, as categorizações culturais da figuratividade. (...).

A semântica estrutural considera esses diferentes percursos semânticos em termos de “densidade sêmica” mais elevada ou menos: quanto mais elevada ela for, menos o termo afetado por ela admitirá compatibilidades com outros termos e mais o discurso tenderá para a iconicidade; quanto menor a densidade sêmica, mais combinações serão aceitas pelo termo afetado e maior será a tendência à abstração. (...).

Essa elasticidade semântica da figuratividade permite que se fale em uma “profundidade” do figurativo, que, longe de se manter na superfície do discurso, como a vestimenta de uma abstração mais profunda, pode ser considerado em si mesmo, por meio dos raciocínios figurativos, por exemplo, como um dado primário da linguagem. (BERTRAND, 2003, p. 231).

²⁷ Ele, procurando aliviar o amor dorido, cantava no casco oco a ti, ó doce esposa, a ti consigo no litoral deserto, a ti com o dia nascente, a ti com o poente.

4.2. Isomorfia.

A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação (JAKOBSON, 2005, p. 130).

As Geórgicas de Virgílio e *As Metamorfoses* de Ovídio foram escritas em hexâmetros datílicos, compostos por seis pés métricos. Os quatro primeiros pés podem ser dátilos (- ~ ~) ou espondeus (- -). O quinto, no caso do hexâmetro datílico, é sempre um dátilo, daí o nome. O sexto pé varia entre um troqueu (- ~) ou um espondeu. Tem-se, como esquema métrico geral para o hexâmetro datílico:

$$\overset{1}{\text{—}} \overset{2}{\text{—}} \overset{3}{\text{—}} \overset{4}{\text{—}} \overset{5}{\text{—}} \overset{6}{\text{—}} .$$

Feita a escansão dos versos de Virgílio, tratados no item anterior (p. 46),

1	2	3	4		5	6
Ī	cǎ uā	sō lāns	āe grūm	tēs tūdīn(e)	ǎ mōrēm	
1	2	3		4	5	6
tē,	dūl cīs	cōn iūnx,	tē sōl(o)	īn lītōrē	sēcūm,	
1	2	3		4	5	6
tē	uēnī ēntē	dī ē,	tē dēcē dēntē	cǎ nēbāt,		

é possível verificar que o dado da métrica, relevante e expressivo, carrega de sentido o verso, em que o plano do conteúdo homologa-se com o plano da expressão. Desconsiderando o quinto e o sexto pés, uma vez que o quinto é fixo e o sexto tem variação desprezível para a análise pretendida, há a presença majoritária de espondeus (- -) nos quatro primeiros pés dos três hexâmetros acima. A respeito da natureza do dátilo e do espondeu, Prado (1997, p. 228), ao analisar os recursos expressivos dos hexâmetros 15 e 16, da Elegia I, 1 de Tibulo,

*Flava Ceres, tibi sit nostro de reru corona
Spicea, quae templi pendeat ante fores,*²⁸

comenta:

²⁸ Do meu campo é, Ceres Flava, a coroa / de espigas, presa à porta do teu templo. Tradução de Lima (In: PRADO, 1997, p. 228).

(...) *spicea* faz parte da oração do hexâmetro e constitui um pé datílico, por isso, facilita a passagem do *enjambement*, devido à rapidez do dátilo; detém-se, contudo, quando começa a subordinada relativa do pentâmetro, com *quae*, que, aliás, é seguido de mais duas longas (*templi*), como que para desacelerar o andamento rítmico, favorecendo a unidade gramatical da nova proposição que inicia; (...). (grifos nossos).

O que se afirma é que o dátilo imprime certa rapidez ao verso, enquanto o espondeu “desacelera o andamento rítmico”. Nos versos escandidos de Virgílio, mais acima, a presença majoritária de pés espondeais conferem ao verso maior lentidão, por extensão de sentido, gravidade e solenidade²⁹, logo, reforçam a tristeza do esposo de Eurídice, uma vez que se lhe enfatiza a solidão³⁰. Essa homologia que se percebe entre plano de conteúdo e plano de expressão é denominada *isomorfismo*.

A poesia, entretanto, não impõe regras ao sentido: além das convenções formais mais patentes percebidas nas sucessões recorrentes dos elementos prosódicos, que se percebem sobretudo na organização métrica do discurso poético, sua única lei parece ser a do isomorfismo entre os planos, e uma análise que se queira bastante para dar conta de explicar satisfatoriamente os meios por que produzem os efeitos de sentido poéticos precisa, partindo da análise do nível prosódico, chegar à investigação desse tipo de relacionamento linguístico (...).

Em todo caso, como o valor expressivo do signo, motivado pelo poema, se dá em função das homologias entre o plano de expressão e o plano de conteúdo, é pelo estudo do isomorfismo entre os dois planos que se vai chegar à formulação de um procedimento de leitura que leve em conta os imbricamentos do conteúdo no nível da expressão e vice-versa. (...). (PRADO, 1997, p. 150-151).

Ainda nesses versos de Virgílio, a cesura do primeiro hexâmetro entre o quarto e quinto pé organiza a disposição frasal, uma vez que se separam adjetivos de um lado (*caua, solans, aegrum*) e substantivos de outro (*testudine, amorem*). Essa ordenação é expressiva, uma vez que se organizam classes de palavras a um nível mais concreto, pois, tem-se aí uma “noção espacial” do verso, em que adjetivos ficam à esquerda da cesura e substantivos, à direita.

(...) será oportuno lembrar que Horácio, em sua *Arte Poética*, aponta um certo *lucidus ordo*, como qualidade importante a ser observada por todos aqueles que aspiram à poesia, qualidade que, assevera o poeta, não há de faltar aos que se mantiverem dentro dos limites de suas capacidades, quando se entregam à tarefa de compor um poema.

(...) Horácio parece estar sugerindo (...) que deva ser procurada uma *forma de ordenamento* do verso, a fim de que se cumpra seu projeto rítmico,

²⁹ Horácio (hex. 255), em sua *Arte Poética*, qualifica o espondeu com dois adjetivos: “tardior (...) paulo grauiorque (...)” (mais lento e um pouco mais solene. Trad. R. M. Rosado Fernandes).

³⁰ Esse ponto de análise será mais amplamente trabalhado no próximo capítulo, de cunho intertextual, em que se compararão os hexâmetros de Virgílio com os de Ovídio.

o qual se estabeleceria por uma ordem (*ordo*) clara (*lucidus*) no arranjo, isto é, na *forma* com que as palavras engendram um enunciado poético, no intuito de que surja um ritmo particular. (PRADO, 1997, p. 90).

Essa ordem, disposição, organização ou arranjo das palavras, como se queira, está intimamente relacionado à expressão poética.

O que busco acima de tudo é a expressão. (...). A expressão, para mim, não reside na paixão que refulge num rosto ou se afirma num movimento violento. Ela está em toda a disposição de meu quadro: o lugar que os corpos ocupam, os vazios em torno deles, as proporções, tudo isso tem seu lugar. A composição é a arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos de que dispõe o pintor para exprimir seus sentimentos. Num quadro, cada parte será visível e desempenhará o papel que lhe cabe, principal ou secundário. Tudo o que não tem utilidade no quadro é, por isso mesmo, prejudicial. Uma obra comporta uma harmonia de conjunto: qualquer detalhe supérfluo ocuparia, no espírito do espectador, o lugar de outro detalhe essencial. (MATISSE, 2007, p. 38-39, grifo nosso).

Seria conveniente lembrar também da aproximação que Horácio, em sua *Arte Poética* (hex. 361), faz entre poesia e pintura: *Vt pictura poesis*.³¹

Retomando a análise dos recursos expressivos apontados mais acima, nos versos 464-466 de Virgílio, pode-se inferir que, pela análise do plano de expressão, devido ao recurso icônico, Orfeu toca arpejos na lira enquanto lamenta a morte da esposa. A presença expressiva dos espondeus, que conferem lentidão e solenidade aos versos, reforça a tristeza de Orfeu e sugere, pelo ritmo, que o canto do músico está próximo – com a licença do termo – do que se conhece, hoje, na música, por adágio³², por exemplo. Todos esses elementos do plano da expressão homologados ao plano do conteúdo sugerem uma *imagem poética*. Segundo o formalista Chklovski (1973, p. 39),

A poesia é uma maneira particular de pensar, a saber um pensamento por imagens; esta maneira traz uma certa economia de energias mentais, uma "sensação de leveza relativa", e o sentimento estético não passa de um reflexo desta economia. (...),

e

A imagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima. Como meio, na sua função, é igual aos outros procedimentos da língua poética, é igual ao paralelismo simples e negativo, é igual à comparação, à repetição, à simetria, à hipérbole, é igual a tudo o que se chama uma figura, é igual a todos os meios próprios para reforçar a sensação produzida por um objeto (numa obra, as palavras e mesmo os sons podem também ser os

³¹ Como a pintura é a poesia (HORÁCIO, 1984, p. 109. Trad. de R. M. Rosado Fernandes).

³² O adágio é um andamento musical marcado pela lentidão, maior que o andante, menor que o largo. (SINZIG, 1959, p. 15). Normalmente, a música composta em adágio favorece, devido ao andamento mais lento, ora à expressão de sentimentos tais como tristeza, dor, solidão, ora à serenidade.

objetos), (...). (1973, p. 42).

A “impressão máxima” e a “economia de energias mentais”, a que Chklovski refere-se, estão relacionadas com a concisão da linguagem poética, fundamental à expressão da poesia. “Quero chegar a esse estado de condensação das sensações que constitui o quadro” (MATISSE, 2007, p. 39). Nas epígrafes deste capítulo, com as quais se inicia o estudo sobre a expressão, Horácio e Guimarães Rosa apontam a importância do trabalho meticuloso com o texto poético. Para reforçar o argumento, é interessante observar ainda outro comentário de Horácio (1989), agora nos hexâmetros 289 a 294:

Nec uirtute foret clarisue potentius armis
quam lingua Latium, si non offenderet unum
quemque poetarum limae labor et mora. Vos, o
Pompilius sanguis, carmen reprehendite quod non
multa dies et multa litura coeruit atque
praesectum deciens non castigauit ad unguem.³³

Trata-se do árduo trabalho do poeta que visa a atingir a concisão. A grande literatura depende dessa concisão, isto é, da “linguagem carregada de sentido ao máximo grau possível.” (POUND, 2001, p. 32).

4.3. O encadeamento.

(...) o sentido de uma frase é dado pela correlação que ela mantém com as demais. (PLATÃO & FIORIN, 1990, p. 15).

O verso não é apenas um conceito simples nem uma unidade indivisível. Ele é em si um sistema de valores. (JAKOBSON, 2002, p. 513).

Como se sabe, um texto é formado pelas relações existentes entre os elementos que o constituem e por seu contexto³⁴. Assim, há de se perceber a relação entre as palavras, as frases, os parágrafos, e, mais amplamente, a obra em relação às outras obras.

³³ Nem o Lácio seria mais ilustre pelas armas e valor do que pela sua língua, se não custasse tanto aos seus poetas gastarem tempo no demorado trabalho da lima. Mas vós, ó estirpe de Pompílio, censurai todo o poema que não for aperfeiçoado com muito tempo e muita emenda e que, depois de retalhado dez vezes, não for castigado até ao cabo. (HORÁCIO, 1984, p. 97-98. Trad. de R. M. Rosado Fernandes).

³⁴ “Chama-se **contexto** o conjunto do texto que precede e/ou acompanha a unidade sintagmática considerada e do qual depende da significação. O contexto pode ser explícito ou **linguístico**, ou então implícito e, nesse caso, qualificado de **extralinguístico** e **situacional**.” (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 97).

(...) para entender qualquer passagem de um texto, é necessário confrontá-la com as demais partes que o compõem sob pena de dar-lhe um significado oposto ao que ela de fato tem. (...).

Assim, a frase encaixa-se no contexto do parágrafo, o parágrafo encaixa-se no contexto do capítulo, o capítulo encaixa-se no contexto da obra toda. (PLATÃO & FIORIN, 1990, p. 12).

Um poema existe pela relação que há entre seus sons, suas palavras, seus versos. O ritmo de um verso, por exemplo, é marcado em relação a todos os outros versos, mesmo em se tratando de ritmo irregular, afinal, só se pode dizer que um poema tem ritmo irregular por meio da relação entre os versos, daí a noção de *sistema métrico*. Quando se interpreta um poema, por exemplo, é necessário conferir se todos os versos, ou os versos que compreendem determinado trecho temático, justificam determinada hipótese de leitura. Nos hexâmetros de número 41 a 44 do Canto X de Ovídio, por exemplo,

(...) nec Tantalus undam
 Captavit refugam stupuitque Ixionis orbis,
 Nec carpsere iecur uolucres urnisque uacarunt
 Belides inque tuo sedisti, Sisyphes, saxo.,³⁵

por causa dos versos precedentes e subsequentes, sabe-se que se trata do efeito da música de Orfeu sob os supliciados do mundo dos mortos, que param suas cruéis tarefas para ouvir o lamento do vate. Dessa forma, sendo o texto uma rede de relações, não se pode ler os versos acima como se a temática fosse uma apologia do ócio, por exemplo. Os outros versos e o contexto mitológico não confirmam essa leitura.

É preciso ter bem presente que uma figura não tem significado em si mesma. Isoladamente, ela pode sugerir ideias muito variadas e noções muito imprecisas. Seu sentido nasce do encadeamento com outras figuras. Como se sabe, num texto, tudo é relação. O que dá sentido às figuras é um tema. Por isso encontrar o sentido de um conjunto de figuras encadeadas é achar o tema que está subjacente a elas. (PLATÃO & FIORIN, 1990, p. 79).

É possível, com base na Semiótica greimasiana, propor um percurso de leitura que organiza as ideias de um texto. A proposta é localizar o “fio condutor” da leitura, que a organize em nossa mente. Para isso, é necessário encontrar a estrutura fundamental do texto, sobre a qual todas as imagens recaem. A sugestão é partir do

³⁵ E Tântalo não pegou a água fugitiva, e a roda de Ixião parou, nem as aves devoraram o fígado, e as Bélides desocuparam-se dos vasos, e em tua pedra, ó Sísifo, sentaste.

nível mais concreto, que são as figuras, para o nível mais abstrato, que é o tema, que garante a unidade do texto.

(...) pode-se imaginar que o texto admite três planos distintos na sua estrutura:

- 1) Uma estrutura superficial, onde afloram os significados mais concretos e diversificados. É nesse nível que se instalam no texto o narrador, os personagens, os cenários, o tempo e as ações concretas;
- 2) Uma estrutura intermediária, onde se definem basicamente os valores com que os diferentes sujeitos entraram em acordo ou desacordo;
- 3) Uma estrutura profunda, onde ocorrem os significados mais abstratos e mais simples. É nesse nível que se podem postular dois significados abstratos que se opõem entre si e garantem a unidade do texto inteiro.

(PLATÃO & FIORIN, 1990, p. 37).

Ao ler Virgílio e Ovídio, o leitor depara-se com uma série de figuras, que, naturalmente, participam do sentido do texto. Há como personagens importantes um Orfeu triste que perde a esposa duas vezes: “*Quo se rapta bis coniuge ferret?*”³⁶ (Virgílio, *Geórgicas*, Canto IV, hex. 504); e uma esposa infeliz que perde a vida precocemente: “*Causa uiae coniunx, in quam calcata uenenum / Vipera diffudit crescentesque abstulit annos*”³⁷ (Ovídio, *Metamorfoses*, Canto X, hex. 23-24). Esses versos de Virgílio e de Ovídio suscitam no leitor reflexões sobre o amor e a efemeridade da vida, temas profundos e universais.

Os espaços que marcam o texto são, basicamente, a Trácia, onde choram pela morte de Eurídice:

At chorus aequalis Dryadum clamore supremos
implerunt montis. Flerunt Rhodopeiae arces
atque Pangaea et Rhesi Mauortia tellus
atque Getae atque Hebrus et Actias Orithyia
(Virgílio, *Geórgicas*, Canto IV, hex. 460-463);³⁸

e o Hades, onde reina a morte:

(...) Per ego haec loca plena timoris,

³⁶ Para onde se dirigiria, uma vez que a esposa lhe foi duas vezes raptada?

³⁷ O motivo da viagem é a esposa, em quem a víbora pisada espalhou o veneno e retirou-lhe os anos crescentes.

³⁸ Mas o coro uniforme das Dríades encheram de clamor as montanhas supremas; os cumes rodopeus choraram, e os altos pangeus, e a terra marcial do Reso, e também os Getas, e também o Hebro, e também Oritia ateniense.

Per chaos hoc ingens uastique silentia regni,
 Eurydices, oro, properata retexite fata
 (Ovídio, *Metamorfoses*, Canto X, hex. 29-31).³⁹

Esses espaços, bem como todas as figuras, encadeadas no texto, criam uma atmosfera tétrica. A esse encadeamento de figuras que assegura a coerência textual dá-se o nome de *isotopia*.

Com efeito, a passagem de uma frase à que lhe sucede imediatamente e assim por diante até o fim do texto só pode ser percebida como um *continuum* semântico se postularmos uma *isotopia* comum que tece uma ligação entre cada figura, pela recorrência de uma categoria significativa (ou de uma rede de categorias) no decorrer do desenvolvimento discursivo. (BERTRAND, 2003, p. 38).

Nos dois poemas, há também uma série de alusões a personagens da mitologia que sugere um elo comum entre essas histórias paralelas e a de Orfeu. É possível perceber essa semelhança por causa do encadeamento figurativo. Em Virgílio, por exemplo, há alusão ao mito de Filomela, princesa lendária de Atenas, metamorfoseada em rouxinol, que perdeu os filhos. Tem-se, nesse trecho, uma aproximação entre a perda de Filomela e a perda de Orfeu e, ainda mais, entre o canto comovente de Filomela com o de Orfeu.

Qualis populea maerens Philomela sub umbra
 amissos queritur fetus, quos durus arator
 obseruans nido implumis detraxit; at illa
 flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
 integrat et maestis late loca questibus implet.
 (Virgílio, *Geórgicas*, hex. 511-513).⁴⁰

Já em Ovídio (*Metamorfoses*, hex. 69-71), há alusão a Óleno, que perdeu a vida junto à esposa por querer se manter unido a ela.

Olenos esse nocens, tuque, o confisa figurae,
 Infelix Lethaea, tuae, iunctissima quondam
 Pectora, nunc lapides, quos umida sustinet Ide.⁴¹

³⁹ Eu [Orfeu], através destes lugares plenos de medo, deste caos imenso e dos silêncios do reino vasto, peço: retecei os destinos precoces de Eurídice.

⁴⁰ Tal qual a triste Filomela sob a sombra do choupo lamenta os filhotes perdidos, os quais o cruel lavrador que observa retirou-os implumes do ninho. Ela, porém, chora durante a noite e, pousando na árvore, restabelece o canto triste e enche vastamente as regiões com as lúgubres lamentações.

⁴¹ Como Óleno, que se arrastou ao crime e quis parecer culpado, e tu, infeliz Leteia, confiada em tua figura, os corações juntíssimos outrora, agora lápides, as quais o úmido Ida sustém.

São histórias de amor triste e final infeliz. Por meio do encadeamento, sugerem-se essas relações. Essa leitura, em que se observam os personagens, os cenários, entre outros elementos mais concretos, está centrada no nível superficial.

Em Ovídio, nos hexâmetros 4-7, há referência a Himeneu, deus do casamento, que, com a sua tocha, prevê a infelicidade dos dois:

Adfuit ille quidem, sed nec sollemnia uerba
Nec laetos uultus nec Felix attulit omen.
Fax quoque, quam tenuit, lacrimoso stridula fumo
Vsque fuit nullosque inuenit motibus ignes.⁴²

Tem-se nesse trecho uma figura muito expressiva: a tocha de Himeneu, que crepita como se chorasse (*fumo lacrimoso*) e prenuncia um desfecho trágico. Revestida pela figura da tocha, que mal se acende, tem-se a temática da infelicidade amorosa, tão bem expressa nos hexâmetros acima.

Afastando-se um pouco da diversidade de figuras do texto e aproximando-se de elementos não tão concretos, pode-se sistematizar a narrativa de Orfeu da seguinte forma: o *sujeito* (Orfeu) quer entrar em *conjunção* com o *objeto-valor* (Eurídice), mas não consegue (Eurídice morre no dia do casamento). Tendo a *competência* (o canto), tenta novamente entrar em *conjunção* com *ele*, desenvolvendo uma *performance*, a fim de manipular o *destinatário* (Hades) para que ele queira devolver-lhe o *objeto-valor*. Após falhar, o *sujeito* continua sem entrar em *conjunção* com *ele*, logo, no fim da narrativa, o *sujeito* permanece sem o *objeto-valor*. Orfeu, assim, é um *sujeito* sempre em *não-conjunção*. A morte e a infelicidade prevalecem diante da vida e da alegria. Esses textos possuem, naturalmente, uma narratividade, marcada por uma transformação de estado, da situação de equilíbrio para a de desequilíbrio.

Todas as figuras convergem para uma unidade textual. Parte-se do nível mais concreto, que são as figuras, para o nível mais abstrato, que é o tema, o qual garante a unidade do texto. Pode-se observar, nesses poemas, uma oposição fundamental, que “regula e ordena os significados do texto” (PLATÃO & FIORIN, 1990, p. 45): “vida x morte”. Os exemplos acima ilustram bem a existência dessa estrutura profunda regida pela oposição “vida x morte”: personagens condenados a sofrer, espaços lúgubres, presságios infelizes e alusões a histórias míticas de amor triste e de perda.

⁴² Certamente ele [Himeneu] esteve presente, mas não trouxe nem palavras solenes, nem faces alegres, nem presságio feliz. Até mesmo o sibilante facho, que ele segurou, esteve o tempo todo com uma fumaça lacrimosa e não encontrou chamas com movimentos.

Para melhor exemplificar, citam-se os hexâmetros 517-520 das *Geórgicas* de Virgílio, em que Orfeu, após perder Eurídice pela segunda vez, recolheu-se em regiões ermas:

Solus Hyperboreas glacies Tanaimque niuaem
 aruaque Riphaeis numquam uiduata pruinis
 lustrabat, raptam Eurydicen atque inrita Ditis
 dona querens; (...).⁴³

São espaços em que é possível identificar a temática da solidão, regida pela oposição “vida x morte”, que garante a relação entre as figuras (o encadeamento figurativo), as quais, arranjadas perfeitamente em um sistema métrico, tornam o texto muito mais expressivo.

No trecho em que as Bacantes, por ciúme, esquartejam Orfeu,

(...) spretae Ciconum quo munere matres
 inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi
 discerptum latos iuuenem sparsere per agros.
 (Virgílio, *Geórgicas*, Canto IV, hex. 520-522).⁴⁴

tem-se um subtema fácil de observar, o “ciúme”. Esses subtemas, bem como os temas principais, trazem a oposição geral “morte x vida”. O ciúme das Bacantes, afinal, é o responsável pela morte de Orfeu. Todas essas figuras estão associadas à ideia de desfecho infeliz, de morte.

O que se propôs foi buscar a unidade fundamental que organiza todo o texto, por meio de um percurso de leitura que parta do nível figurativo ao nível profundo, uma vez que “para entender um texto figurativo é preciso alcançar seu nível temático” (PLATÃO & FIORIN, 1990, p. 72-73). Em ambos os poetas, Virgílio e Ovídio, tem-se a oposição fundamental “vida x morte”, que sustenta a ordem textual. Todos os temas e subtemas presentes no mito, como “perda amorosa” e “tristeza profunda”, por exemplo, trazem como oposição fundamental “vida x morte”. Parte-se da diversidade (figuras) para a unidade (oposição). É o encadeamento de figuras que permite encontrar o “fio condutor” do texto e confirmar determinada hipótese de leitura.

⁴³ O solitário percorria os gelos hiperbóreos, o Tânaís coberto de neve e os campos aráveis nunca desprovidos de gelos dos montes Rifeus, lamentando a Eurídice raptada e os favores inúteis de Dite.

⁴⁴ As matronas dos Cícones rejeitadas por causa das exéquias espalharam o jovem despedaçado pelos campos extensos, durante os ritos dos deuses e as orgias de Baco noturno.

5. POÉTICA DA INTERTEXTUALIDADE.

Nullum est iam dictum quod non dictum sit prius.⁴⁵
(TERÊNCIO, no Prólogo de *Eunuco*, 2007, p. 225).

Este capítulo, cujo intuito é focar o nível intertextual, compara os versos de Virgílio e de Ovídio que tratam do mito de Orfeu, visando a compreender em que medida eles dialogam. O estudo comparativo volta-se, também, para a análise da métrica latina, a fim de examinar, quando necessário, os recursos expressivos próprios do ritmo da poesia. Interessa, além disso, investigar os possíveis vínculos entre textos ditos verbais e não-verbais.

Procura-se desenvolver análise de textos poéticos com ênfase nas relações intertextuais. Dessa forma, por tratar-se de textos poéticos e de estudo intertextual, adota-se o termo “Poética da Intertextualidade”: uma ramificação da Poética que se preocupa especialmente em compreender a poesia por meio das teorias da intertextualidade.

O foco do terceiro capítulo visa mais propriamente ao estudo intertextual com vista à estrutura da linguagem verbal, ou seja, à expressão; logo, procura-se projetar aos estudos da poética, a qual, segundo Jakobson (2005, p. 119), “trata dos problemas da estrutura verbal”, as teorias da intertextualidade, o que seria, sucintamente, observar a intertextualidade em textos poéticos, com destaque à expressão.

Através da perspectiva intertextual, que considera os elementos presentes na Cultura, compreendem-se as referências culturais do corpus escolhido, descritas em nota de rodapé, em “Tradução e Notas” (p. 89). Vale destacar o seguinte comentário de Fiorin a respeito da competência intertextual:

(...) a competência textual não é suficiente para o bom entendimento de um texto. Há uma terceira competência necessária para isso, a intertextual. (...). Um texto dialoga com outros, seja reproduzindo-os, seja polemizando com eles. Um texto é um lugar de contratos e conflitos. A competência intertextual é a capacidade de perceber esse diálogo entre os textos. Só assim se poderá determinar com segurança os sentidos de um discurso. Pertencem à competência intertextual o conhecimento dos dados históricos, dos sistemas filosóficos, da cosmovisão de um povo, da cultura. (FIORIN, 1991, p. 519).

5.1. Intertextualidade.

⁴⁵ Nada já foi dito que não tenha sido dito antes.

O termo “intertextualidade” foi mencionado, pela primeira vez, por Julia Kristeva, em seu artigo de 1966, intitulado “A palavra, o diálogo, o romance”. Conforme evoluíam os seus estudos, o conceito aperfeiçoava-se. No ensaio intitulado “Sémiotique et Symbolique”, presente no livro *La révolution du langage poétique*, Kristeva (1974, p. 59-60), enquanto desenvolve reflexões sobre a “mimesis”, expõe uma definição de intertextualidade:

Le terme d'*inter-textualité* désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de “critique des sources” d'un texte, nous lui préférons celui de *transposition*, qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du théétique – de la positionnalité énonciative et dénotative. Si on admet que toute pratique signifiante est un champ de transpositions de divers systèmes signifiants (une inter-textualité), on comprend que son “lieu” d'énonciation et son “objet” dénoté ne sont jamais uniques, pleins et identiques à eux-mêmes, mais toujours pluriels, éclatés, susceptibles de modèles tabulaires. La polysémie apparaît donc aussi comme le résultat d'une polyvalence sémiotique, d'une appartenance à divers systèmes sémiotiques.

Quando se trata do fenômeno intertextual, não se pode prescindir do nome de Bakhtin, que, embora não tenha utilizado o termo “intertextualidade”, desenvolveu, em sua teoria, um estudo base acerca do romance polifônico, sobre a multiplicidade de vozes trazida pela palavra. (SAMOYAUULT, 2008, p. 18). O semioticista cunhou o termo “dialogia”, para referir-se, basicamente, à voz do outro no discurso. Segundo Kristeva, no prefácio da edição francesa do livro *Problemy poetiki Dostoievskovo*, de Bakhtin (1970, p. 12-13):

Le mot / le discours pour Bakhtine n'a pas sa vérité dans un référent extérieur au discours qu'il doit refléter. Mais il ne coïncide pas non plus avec le sujet cartésien, possesseur de son discours, identique à lui-même et se représentant en lui. Ce mot / ce discours est comme distribué sur différentes instances discursives qu'un “je” multiplié peut occuper *simultanément*. *Dialogique* d'abord, car nous y entendons la voix de l'autre – du destinataire –, il devient profondément *polyphonique*, car plusieurs instances discursives finissent par s'y faire entendre. C'est la *division* du sujet, scindé d'abord parce que constitué par son autre, pour devenir à la longue son propre autre, et par là multiple et insaisissable, polyphonique. Le langage d'un certain roman est le terrain où ce morcellement du “je” - son *polymorphisme* – s'entend. La science de cette polyphonie sera donc une science du langage, mais non pas une linguistique: Bakhtine l'appelle *métalinguistique*.

Os conceitos “dialogia” e “intertextualidade”, se tratados com rigor, são diferentes, naturalmente, porém, ambos os termos contêm o princípio básico, suficiente

às reflexões desta dissertação, de que, em um texto, há a influência de outros textos.

Todas as palavras abrem-se assim às palavras do outro, o outro podendo corresponder ao conjunto da literatura existente: os textos literários abrem sem cessar o diálogo da literatura com sua própria historicidade, e a noção tem todo o interesse em tornar a crítica sensível à consideração dessa complexa relação, que a literatura estabelece entre si e o outro, entre o gênio individual singular e o aporte intertextual e não puramente psicológico do outro. Aqui, apenas os alicerces teóricos e a primazia concedida ao texto no pensamento francês dos anos 60 fazem diferir os termos de Bakhtin e Kristeva, do dialogismo à intertextualidade, vemos que os fenômenos descritos são os mesmos. Entretanto, tal como foi colocado àquela época, o conceito de intertextualidade não é tão metodológico quanto o de dialogismo, o que consiste em grande parte a causa de suas re-interpretações posteriores. (...) logo, a intertextualidade não se contentará mais em ser uma simples designação, mas se esforçará por constituir um conceito operatório. (SAMOYAULT, 2008, p. 21-22, grifo nosso).

Kristeva (1969, p. 149), acerca da obra de Bakhtin, equipara o “dialogismo” à “intertextualidade”:

Mais pour Bakhtine, issu d’une Russie révolutionnaire préoccupée de problèmes sociaux, le dialogue n’est pas seulement le langage assumé par le sujet, c’est une *écriture* où on lit *l’autre* (sans aucune allusion à Freud). Ainsi le dialogisme bakhtinien désigne l’écriture à la fois comme subjectivité et comme communicativité ou, pour mieux dire, comme *intertextualité* ; face à ce dialogisme, la notion de “personne-sujet de l’écriture” commence à s’estomper pour céder la place à une autre, celle de l’ambivalence de l’écriture.

Barthes, outro teórico indispensável aos estudos intertextuais, interessado nas discussões acerca da presença de intertextos, aborda o conceito de modo semelhante a Kristeva.⁴⁶ Assim, por reconhecer o trabalho daquela que cunhou o termo “intertextualidade”, Barthes adota a mesma expressão. Fornece à terminologia, no entanto, a abrangência que não havia inicialmente: a participação do leitor no mecanismo do fenômeno intertextual.

O teórico francês Michael Riffaterre determina diferenças entre “intertexto” e “intertextualidade” e conduz essa noção à recepção. Dessa forma, considera o fenômeno intertextual fundamental à interpretação do texto, impossibilitando uma leitura linear.

⁴⁶ O crítico francês, inclusive, cita várias vezes, em seus trabalhos, o nome da autora búlgara. Em *O prazer do texto*, por exemplo, há alguns exemplos dessa presença relevante no pensamento bartiano: “Tomemos também essa proposição de Julia Kristeva (...)” (BARTHES, 2004, p. 60, grifo nosso) e “Embora a teoria do texto tenha nomeadamente designado a significância (no sentido que Julia Kristeva deu a essa palavra (...))” (*Idem*, p. 75, grifo nosso).

Logo, a intertextualidade torna-se uma categoria da interpretância⁴⁷ que, por meio de qualquer reminiscência de outro texto percebido pelo leitor, fornece pistas à compreensão da organização estilística do texto. Aponta, além disso, assim como Barthes também o havia pensado, o papel fundamental da memória do leitor. (SAMOYAULT, 2008, p. 25-26).

O francês Gérard Genette formalizou, com máximo rigor, o estudo intertextual. A fim de eliminar ambiguidades no termo “intertextualidade”, define-o, mais propriamente, como a presença efetiva de um texto em outro, seja por meio da citação, do plágio, da alusão, etc. O termo “intertextualidade” perde a abrangência que havia anteriormente e funciona como um subnível do termo “transtextualidade” (transcendência textual do texto), que possui subdivisões mais precisas: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. (SAMOYAULT, 2008, p. 28-30). Assim, a definição usual de “intertextualidade”, utilizada nesta terceira parte da pesquisa, equivaleria, para Genette, de certa forma, ao termo “transtextualidade”. Se seguíssemos, portanto, a terminologia genettiana, o capítulo terceiro da dissertação denominar-se-ia “Poética da Transtextualidade”. Assim, “transtextualidade”, considerado objeto da poética, é um termo recomendado por sua precisão teórica, que permite definir pontualmente, por meio das ramificações terminológicas, o fenômeno específico de cada texto, principalmente os de cunho estético.

L’objet de la poétique, disais-je à peu près, n’est pas le texte, considéré dans sa singularité (ceci est plutôt l’affaire de la critique), mais l’*architexte*, ou si l’on préfère l’architextualité du texte (comme on dit, et c’est un peu la même chose, “la littérarité de la littérature”), (...). Je dirais plutôt aujourd’hui, plus largement, que cet objet est la *transtextualité*, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par “tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes”. La transtextualité dépasse donc et inclut l’architextualité, et quelques autres types de relations transtextuelles, dont une seule nous occupera directement ici, mais dont il me faut d’abord, ne serait-ce que pour cerner et baliser le champ, établir une (nouvelle) liste, qui risque fort, à son tour, de n’être ni exhaustive ni définitive. (GENETTE, 1982, p. 7).

Procurando organizar de modo taxonômico o estudo da intertextualidade, Genette (1982, p. 8-9) explica a preferência por “transtextualidade” à

⁴⁷ Por interpretação (ou critério de interpretância) deve-se entender o que entendia Peirce ao reconhecer que cada *interpretante* (signo, ou seja, expressão ou sequência de expressões que traduz uma expressão anterior) não só retraduz o ‘objeto imediato’ ou conteúdo do signo, mas amplia sua compreensão. O critério de interpretância permite partir de um signo para percorrer, etapa por etapa, toda a esfera da semiose. (ECO, 1991, p. 60).

“intertextualidade”:

Cet état implicite (et parfois tout hypothétique) de l'intertexte est depuis quelques années le champ d'étude privilégié de Michael Riffaterre, qui définit, en principe, l'intertextualité d'une manière beaucoup plus vaste que je ne le fais ici, et extensive en apparence à tout ce que je nomme transtextualité : “L'intertexte, écrit-il par exemple, est la perception, par le lecteur, de rapports entre une oeuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie”, allant jusqu'à identifier dans sa visée l'intertextualité (comme je fais la transtextualité) à la littérarité elle-même: L'intertextualité est (...) le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens.

Antoine Compagnon procurou sistematizar, no final da década de 70, a prática intertextual, especificamente, a citação. Ao desenvolver um trabalho a respeito da escritura, ele amplia a influência da citação para a literatura. (SAMOYUALT, 2008, p. 34-35). Dessa forma, o estudioso francês não considera a citação, de natureza fragmentária e migratória, apenas uma mera cópia da parte de outro texto, mas percebe que, nascida do corte de um texto alheio, ganha sentido novo. Ademais, ao ser retirada de sua fonte inicial e inserida no discurso do outro, a citação modifica o texto em que se encontra e, por conseguinte, o sentido original. Compagnon, evidentemente, não deixa de participar do processo de compreensão do fenômeno intertextual.

Laurent Jenny é responsável por delimitar o termo “intertextualidade” e analisá-lo de modo a verificar, com precisão, fenômenos de transformação (em que grau diferenciam-se o texto de origem e o texto de chegada, por exemplo). Assim, aprimora a constituição de uma poética da intertextualidade, com ênfase, por exemplo, em análises de figuras retóricas e em ideologias intertextuais. (SAMOYUALT, 2008, p. 40-41). Logo no início de seu ensaio, intitulado “A estratégia da forma”, Jenny (1979, p. 5) mergulha em reflexões acerca do fenômeno intertextual, a fim de analisar o grau de explicitação da intertextualidade em determinada obra:

Ao escrever: “Mais ou menos todos os livros contêm, medida, a fusão de qualquer repetição”, Mallarmé sublinha um fenômeno que, longe de ser uma particularidade curiosa do livro, um efeito de eco, uma interferência sem consequências, define a própria condição da legibilidade literária. Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. (...) Fora dum sistema, a obra é pois impensável.

Michel Schneider considera, assim como Bakhtin, a alteridade a noção-chave da intertextualidade, mas, ao contrário do semiótico russo, enfatiza os estudos da

psicanálise. Questiona, desse modo, os limites, por exemplo, entre o “eu” e o “outro”, o “autor” e o “leitor”. (SAMOYAULT, 2008, p. 41-42).

Em vez de obedecer a um sistema codificado muito estrito, a intertextualidade busca mais, hoje, mostrar fenômenos de rede, de correspondência, de conexão, e fazer dele um dos principais mecanismos da comunicação literária. A noção continua sendo instável, na medida em que as teorias não lutam mais pela predominância, mas se tornou precisa na medida em que seu sentido se restringiu e que seu uso crítico precedeu seu uso exclusivamente teórico. Se se aceitar tratar fenômenos descritos por Bakhtin em termos de polifonia e de diálogo, é possível limitar a intertextualidade à aproximação de fatos textuais precisos e localizáveis, fazer dela um conceito crítico operatório e estabelecer sua tipologia. (SAMOYAULT, 2008, p. 42).

Tanto “intertextualidade”, “dialogia” e “transtextualidade”, cada termo com a sua precisão terminológica e enfoque teórico, tratam, a princípio, do mesmo fenômeno textual. Como a preocupação deste capítulo não é discutir as questões terminológicas, senão compreender o fenômeno poético por meio do contraste entre dois poetas, Virgílio e Ovídio, adotou-se o termo “intertextualidade”, mais conhecido, para poder fazer referência à presença do “outro” no corpus da pesquisa.

Todos os discursos existentes, portanto, carregam o fenômeno intertextual, por isso, é impossível negá-lo. Todo comportamento comunicativo dialoga, de qualquer forma, com textos⁴⁸, visto que é natural do homem, desde a infância, durante a aquisição da linguagem, tomar para si as vozes dos outros, a começar pela voz materna.

5.2. A Memória e a Musa.

A obra, por sua própria virtude e por efeito do acaso, pode ultrapassar o autor.
(MONTAIGNE, 1980, p. 441).

A proposta deste capítulo é investigar, em Virgílio e em Ovídio, especificamente, nos versos que relatam o mito de Orfeu e de Eurídice, o fenômeno intertextual. Particularmente, procura-se desenvolver um estudo intertextual de textos poéticos que visa à estrutura da linguagem verbal, reconhecendo aquilo que se denomina *expressão poética*. Tendo em vista as teorias sobre a intertextualidade, em

⁴⁸ Toma-se o termo “texto” aqui como sinônimo de discurso. “Nesse caso, (...) [o]s dois termos – texto e discurso – podem ser empregados indiferentemente para designar o eixo sintagmático das semióticas não-linguísticas: um ritual, um balé podem ser considerados textos ou discursos”. (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 502).

especial os estudos bakhtinianos, a literatura pode ser entendida como uma memória em que se encontram, virtualmente, todos os textos, suscetíveis ao diálogo⁴⁹. O poeta, pois, tendo consciência do valor de obras alheias, não prescinde do reconhecimento de seus antecessores. O mato-grossense Manuel de Barros (2010, p. 300), por exemplo, tem uma profunda consciência sobre a necessidade do reconhecimento de outros escritores para a formação do estilo individual:

Repetir repetir – até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo.

Em seu livro intitulado *ABC da literatura*, Ezra Pound, ao sugerir leituras de textos fundamentais para o aprendiz de literatura, escreve o seu “paideuma”, “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (POUND, 2001, p. 161). Tendo em vista a ideia exposta, o paideuma de um poeta representa a sua “memória consciente”: as obras por que o poeta possivelmente foi influenciado e em que creditou valor. Trata-se, portanto, de exposição e comentário de excertos de obras e de nomes da literatura universal, geralmente em forma de antologia, com a finalidade de resgatar o melhor da tradição.⁵⁰ Pressupõe-se, portanto, que, em cada escritor, haja um paideuma, visto que, para poder definir um estilo, é necessário ler os autores passados e refletir sobre os seus textos. Se fosse possível imaginar um paideuma para Ovídio, naturalmente mencionar-se-ia Virgílio.

Obviamente, um escritor sozinho não faz literatura, ele precisará de outros escritores. A poética de um autor sempre tem vínculos com antecessores, ou seja, é sempre preocupada com a memória. Na *Antologia de Crítica Literária*, realizada por Nostrand, o poeta Thomas Eliot (1968, p. 190) comenta, com ênfase na literatura europeia, sobre a memória literária, entendida como tradição:

A tradição envolve, em primeiro lugar, o senso histórico. (...) o senso histórico faz com que um homem não escreva apenas tendo em vista sua própria geração e sim com o sentimento de que toda a literatura da Europa desde Homero até a literatura de seu próprio país nos dias presentes possui

⁴⁹ Segundo Diana Luz Pessoa (1994, p. 3): “Em outros termos, concebe-se o dialogismo como o espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto. Explicam-se as frequentes referências que faz Bakhtin ao papel do “outro” na constituição do sentido ou sua insistência em afirmar que nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz.”

⁵⁰ Ver a “mini-antologia do paideuma poundiano”, elaborada pelos tradutores Augusto de Campos e José Paulo Paes, na edição brasileira de *ABC da literatura*, de Ezra Pound, na terceira parte. (POUND, 2001, p. 161-218).

uma existência simultânea e compõe uma ordem global. (...) Este senso histórico, que é o senso do eterno e do temporal separadamente e do eterno e do temporal reunidos, é que torna tradicional um escritor. (grifo nosso).

Declarada essa observação sobre a literatura e a tradição, Eliot (1968, p. 190), consoando com a citação de Manuel de Barros, reitera:

Nenhum poeta, nenhum artista de arte alguma, alcança sozinho o completo significado das coisas. Este se encontra na apreciação de suas relações com os poetas e os artistas mortos. Sozinho, é impossível avaliá-lo; é indispensável contrastá-lo, compará-lo. (grifo nosso).

É válido também resgatar nesse momento o comentário de Gian Biagio Conte (1986, p. 27) a respeito do que é a tradição:

Tradition can be defined simply as poetic “*langue*”, the simultaneous projection of literary models and codifications, a single organic body of once individual but now institutionalized choices, a system of rules and prescriptions.

Assim, o fenômeno intertextual ou, de modo genérico, a tradição, é parte do fenômeno poético, ou seja, é pressuposto pelo sistema poético.

Com as ideias acima, ratifica-se a necessidade de um estudo voltado para a “Poética da Intertextualidade”, que contraste necessariamente duas obras ou parte delas; em especial, que se volte para a intertextualidade da *forma*, a qual, basicamente, trata das relações entre os textos poéticos, com ênfase na expressividade dos versos.

Ponderadas as reflexões, não é engodo associar, como exercício da imaginação, o fenômeno intertextual à mítica imagem da Musa greco-romana. Com esse pensamento, considera-se ela a própria literatura, a quem os poetas humildemente servem. Assim, a Musa, vista como a representação de todos os textos poéticos, como a memória com que os textos dialogam, portanto, a própria existência simultânea dos textos, é a verdadeira e única detentora da autoria.

A minha já estimada e leda Musa
Fico que em todo o mundo de vós cante
De sorte que Alexandro em vós se veja,
Sem à dita de Aquiles ter enveja.
(Camões, Canto X, 156).

Samoyault (2008, p. 13-14) escreve em seu livro sobre a intertextualidade:

[A noção de intertextualidade] situa-se no cruzamento de práticas muito antigas (citação, pastiche, retomada de modelos...) e de teorias modernas do texto: o caráter recente do vocábulo, o fato de que seja uma questão importante das posições teóricas atuais, não deve mascarar a ideia que permite compreender e analisar uma característica maior da literatura, o perpétuo diálogo que ela tece consigo mesma; não um simples fenômeno entre outros, mas seu movimento principal”. (grifo nosso).

Barthes (1988, p. 66), no ensaio intitulado “A morte do autor”, em *O rumor da língua*, é mais incisivo. Ao relegar o mérito da escritura ao autor, acusa, pois, o pensamento positivista de prestigiar desnecessariamente o escritor, tratado como o “gênio”:

O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à “pessoa” do autor. (...) a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem, a de van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício: a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a entregar a sua “confidência”.

Para a análise literária, assim, a primeira instância não é o autor, entidade ontológica, mas o texto, em que as várias vozes ressoam como se parecessem uma voz.

Charles Segal, no prefácio da versão inglesa do livro *The Rhetoric of Imitation*, de Gian Biagio Conte (1986, p. 7), comenta:

For the Romantics that relation [between “psychology” and “literary”] was dominated by the individual poetic genius. For the post-Romantic critics, whose descent may be traced at least in part to Eliot, the relation is less on of persons than one of literary forms and implies the interrelatedness of all literature as a totality.

O texto literário não é o único a ser estruturado por vozes, pois, em qualquer manifestação textual, subtende-se a presença dos “outros”. O texto acadêmico, por exemplo, também se forma com os tijolos de outros textos. Esta dissertação de mestrado, sendo um discurso científico, já que se preocupa em se filiar à academia, pode ser, com destaque às citações inseridas, um exemplo da existência de várias vozes, contendo não só aquelas lidas em livros, com referências mais evidentes, mas as

apreendidas em aulas, em congressos e em orientações.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 1988, p. 68-69).

Há diversos exemplos para comprovar essas reflexões sobre a dialogia, pois, qualquer autor da tradição, ainda mais, qualquer artista, é a prova da existência de uma rede interligada a vários autores, a diversos artistas. Para justificar essa memória literária, em que se bebem as ideias e os modos de produzir o texto, cita-se o nome de Fernando Pessoa, por exemplo, que, durante a construção de sua obra *Mensagem*, voltou-se para Camões, que, por sua vez, ao atualizar, em *Os Lusíadas*, o imaginário português cristão, deve a Virgílio, poeta romano que reconheceu Homero, que, embora os nossos ouvidos não saibam mais, também teve os seus mestres. Brincando com um poema de Drummond, esse tecido de vozes lembraria, *ab aeterno* e *ad aeternum*, uma “Quadrilha”⁵¹. O próprio Montaigne, em um ensaio intitulado “Da arte de conversar”, encontra, entre escritores, retóricos e intelectuais, uma voz que ressoa. Diz o filósofo (1980, p. 442):

Anos atrás, lendo Filipe de Comines, bom autor por certo, notei essa frase singular: “que é preciso não prestar ao senhor tantos serviços que se lhe torne impossível encontrar uma recompensa adequada”. A ideia é louvável, mas não é dele. Encontrei-a não faz muito em Tácito: “os favores são agradáveis enquanto os podemos pagar; além desse limite, tornam-se odiosos.” Sêneca diz também: “Quem acha vergonhoso não pagar, não deseja ter credores”. E em Cícero, encontra-se igualmente: “Não pode ser nosso amigo quem não se julgue quite conosco”. O assunto tratado pode, segundo sua natureza, revelar um homem de saber e memória, mas para julgar o que lhe pertence de fato, para apreciar a força e a beleza de seu espírito, é necessário verificar o que é seu e o que não é; e, nisto que não é seu, o que se lhe deve pela escolha, ordenação e linguagem. Pode também ter pilhado o assunto e piorado a forma, como acontece muitas vezes. Nós, que não estamos familiarizados com os livros, vemo-nos embaraçados quando deparamos com alguma bela imagem em um poeta recente, um forte argumento em um pregador; não ousamos louvá-los antes de indagar de algum sábio se o trecho é deles ou não. E até lá fico de pé atrás.

Ademais, textos de mesmo autor podem estabelecer diálogos. Dällenbach (1979, p. 51),

⁵¹ João amava Teresa que amava Raimundo
Que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
(ANDRADE, C., 1967, p. 69).

em seu artigo “Intertexto e autotexto”, diferencia a intertextualidade entre mesmo autor daquela entre autores diferentes, no caso de Ovídio e de Virgílio: “(...) estabelece-se uma discriminação entre *intertextualidade geral* (relações intertextuais entre textos de autores diferentes) e *intertextualidade restrita* (relações intertextuais entre textos do mesmo autor).” Manuel de Barros (2010, p. 348), na terceira parte de *Livro sobre o nada*, publicado pela primeira vez em 1996, afirma:

Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria.

Já em *Poeminha em língua de brincar*, lançado em 2007, o poeta (2010, p. 485) diz:

Aprendera no Circo, há idos, que a palavra tem
que chegar ao grau de brinquedo
para ser séria de rir.

Tem-se, nos dois poemas de Barros, uma relação *intertextual restrita*, uma vez que há diálogo entre poemas do mesmo autor. Tal fenômeno é pressuposto pelo sistema poético. No poema *Autorretrato*, Manuel de Barros (2010, p. 389) demonstra ter consciência do fenômeno de repetição em toda a sua obra poética:

Escrevi 14 livros
E deles estou livrado.
São todos repetições do primeiro.
(Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim.).

A obra de um autor só existe porque há outras obras, outros autores. A literatura, assim, funcionaria como um sistema, no qual o valor de uma obra existe mediante outra. A “Musa”, portanto, resguardaria a memória literária, com que os textos dialogam, independentemente da autoria. O fenômeno poético, pois, pressupõe o fenômeno intertextual, que não exige necessariamente a consciência do autor. A obra literária, cuja autoria é unicamente da “Musa” - para jogar um pouco com a imaginação e facilitar a compreensão do que aqui se propõe - ultrapassa as particularidades biográficas do próprio autor e da efemeridade de sua vida. A poesia é maior que o autor, ela precisa de gerações. O crítico literário chileno Langlois (1988, p. 79-81), a respeito da poética dos contemporâneos, como Rilke, Pound e Neruda, afirma:

Em razão de meu ensaio sobre Ezra Pound, sugerem vozes iradas que exagero a importância da poesia greco-latina na formação do poeta atual.

Que falo com um desdém menosprezador “da ignorância analfabeta de tantos autores contemporâneos sobre as raízes clássicas da poesia universal”. E, finalmente, que recomendo aos poetas uma fidelidade tradicional, de sinal oposto à revolução que hoje se trava na poesia. (...).

Os poetas mais lúcidos que conheço pensam o mesmo para a poesia. Destes, os que possuem uma formação em ciências humanas clássicas sabem bem o que lhe devem. (...). Porque uma cultura literária não é feita de alguns gênios individuais dispersos, mas sim de um corpo homogêneo, feito de complexas leis internas.(...). Eu vejo, na melhor vanguarda poética que hoje permeia nossa linguagem, ressonâncias inequívocas de Catulo (...). (grifo nosso).

5.3. O sentido do leitor.

Com a intenção de ampliar a reflexão sobre memória e literatura, deve-se incluir na discussão, obrigatoriamente, a participação do leitor na produção do sentido. Denis Bertrand (2003, p. 24), em *Caminhos da semiótica literária*, a respeito de como os estudos semióticos veem o papel do leitor, afirma:

Trata-se, com efeito, de procurar a conexão entre uma semiótica sistêmica e uma semiótica da leitura (...). Nessa perspectiva, o leitor não é mais aquela instância abstrata e universal, simplesmente pressuposta pelo advento de uma significação textual já existente, que se costuma chamar “receptor” ou “destinatário” da comunicação: ele é também e sobretudo um “centro do discurso”, que constrói, interpreta, avalia, aprecia, compartilha ou rejeita as significações.

Se o leitor não souber como ouvir as vozes de um texto, não poderá, obviamente, reconhecer-lhe as referências. Dessa forma, pode-se concordar com a asserção de Samoyault (2008, p. 143): “A memória da literatura atua em três níveis que não se recobrem jamais inteiramente: a memória trazida pelo texto, a memória do autor e a memória do leitor.”.

O escritor Tchékhov desenvolveu valorosas reflexões sobre a literatura, que podem ser encontradas em suas cartas. A respeito de seu ponto de vista sobre o leitor, isto é, sobre como o autor vê o seu leitor, em sua carta a Aleksei Suvórin, Tchékhov (2007, p. 83-84) declara:

Você quer que, ao representar ladrões de cavalos, eu diga: roubar cavalos é um mal. Mas isso, mesmo sem que eu o diga, já é sabido de longa data. Deixemos aos jurados julgá-los, a minha função é apenas mostrar como eles são. (...) Quando escrevo, eu confio inteiramente no leitor, supondo que ele mesmo acrescentará os elementos subjetivos que faltam ao conto.

No ensaio “Poesia e verso”, presente em seu livro *De poetas e de poesia*, Manuel

Bandeira (1967, p. 121, 125 e 126) harmoniza as suas ideias às de Tchêkhov:

A poesia seria então a ponte entre o subconsciente do poeta e o subconsciente do leitor. (...).

(...). O verdadeiro poeta é um mago. Não se trata tanto para ele de ser comovido, mas de induzir o leitor a comover-se. (...) Afinal, em poesia tudo é relativo: a poesia não existe em si: será uma relação entre o mundo interior do poeta, com a sua sensibilidade, a sua cultura, as suas vivências, e o mundo interior daquele que o lê.

Em consideração às ideias expostas, tendo assentada a noção de que o leitor também constrói, durante a sua leitura, o sentido, afirma-se que a memória literária pode ser partilhada por todos se garantidas as necessárias competências daquele que escreve e daquele que ouve ou lê. Se não se conhece determinada referência ou não há possibilidade de tomar conhecimento dela, evidentemente, a associação não existe, logo, a memória não é partilhada, isto é, as vozes não são percebidas. Com esse raciocínio, justifica-se, em parte, a necessidade do trabalho profissional, por exemplo, do crítico literário, modelo de leitor competente. Sobre a competência do leitor, Michel de Montaigne (1980, p. 424), mais rigoroso, comenta:

Mas a empresa é arriscada. E tenho visto amiúde espíritos mal preparados para a empreitada fazerem-se de perspicazes, anotando na leitura de uma obra o trecho mais belo, mas o escolhendo tão mal que, em lugar de realçar o talento do autor, revelam sua própria ignorância. Temos certeza de não errar quando exclamamos “como é belo” após a leitura de um trecho de Virgílio, e os espertos assim fazem. Mas empreender segui-lo passo a passo e, através de juízos lúcidos e pertinentes, mostrar como um escritor se realiza, analisar as palavras e as frases, e os achados, não é coisa da alçada de qualquer um.

Ademais, o leitor pode, naturalmente, construir certas relações com o texto não esperadas pelo autor, com a condição de que o texto ou a memória trazida pelo texto realmente permita determinada leitura.

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, (...). (BARTHES, 1988, p. 70).

Laurent Jenny (1979, p. 7) demonstra a conexão entre o leitor e o autor: “O que

pode variar também é a sensibilidade dos leitores à repetição⁵². Tal sensibilidade existe evidentemente em função da cultura e da memória de cada época, mas também das preocupações formais dos seus escritores.” (grifo nosso).

É com base no que se discorreu que o trabalho propõe observar Ovídio como autor de suas *Metamorfoses* e leitor das *Geórgicas*, a fim de prestar atenção nas estratégias que busca para contar o mesmo mito com estilo próprio, conduzindo o fio de seu texto próximo ao de Virgílio. Dessa forma, a preocupação de Ovídio em resgatar a tradição da literatura, encontrada em estado bruto na memória literária, obriga-o a ouvir e a fazer ressoar, principalmente, a voz do poeta das *Geórgicas*.

5.4. Poética da Expressão: intertextualidade.

Naturalmente, o que orienta, de fato, a singularidade de um texto é a ordenação particular das palavras, que gera determinado efeito de sentido, sensível ao leitor. Assim, de modo sucinto, a expressão realiza-se por meio do arranjo preciso das palavras, imersas em um contexto cultural. Destarte, o *como se diz* responsabiliza-se mais profundamente pela particularidade de um texto. Desde os clássicos, essa ideia é disseminada. Terêncio (2007, p. 124), por exemplo, no prólogo de sua comédia *Andria*, a respeito das duas peças *Andria* e *Perinthia* de Menandro, dramaturgo grego, comenta:

Menander fecit “Andriam” et “Perinthiam”;
Qui utramvis recte norit ambas nouerit:
Non ita dissimili sunt argumento, et tamen
Dissimili oratione sunt factae ac stilo.⁵³

Conforme os versos acima, os *argumenta* de uma peça não são responsáveis pela “novidade”, visto que o próprio comediógrafo romano chama a atenção de seus leitores (ou ouvintes) para a semelhança de enredo entre as peças gregas. É o arranjo particular das *orationes* e, conseqüentemente, do *stilus*, isto é, o *como se diz*, que faz uma obra parecer inédita. Manuel Bandeira (1986, p. 127), em “O Santo e a Porca”, presente no livro *Andorinha, Andorinha*, comenta a respeito do repertório clássico e do teatro contemporâneo brasileiro:

⁵² O que se entende por repetição é, de fato, o fenômeno intertextual, a existência de textos em um texto.

⁵³ Menandro fez “*Andria*” e “*Períntia*”. Quem conheceu bem qualquer uma das duas, terá conhecido ambas. Assim, não são feitas com argumento diferente, mas com diálogo diferente e com estilo.

O tema da peça [O Santo e a Porca, de Ariano Suassuna] com que a nossa grande Cacilda estreou excelentemente o seu teatro é um lugar-comum do repertório clássico: Plauto tomou-o dos gregos; Molière, de Plauto, contaminando-o com elementos hauridos em outras fontes, francesas e italianas; Ariano Suassuna é o mais complicado, não só pela evidente intenção de moralidade filosófica. (...).

A forma de contar é o canto do poeta. Ovídio, por exemplo, em *Metamorfoses*, no início do canto X, tendo decidido relatar o mito de Orfeu, não poderia inventá-lo a bel prazer, em se tratando de um mito, cuja história está consolidada, de certa forma, no imaginário coletivo, porém, diante das possibilidades de pequenas variações de enredo, das estratégias narrativas e do modo de cantá-lo, constrói um texto particular, divergindo de Virgílio e de qualquer outro escritor, clássico ou contemporâneo. Assim foi o que Terêncio nos disse a respeito de Menandro: o enredo ou assunto de *Andria* é, basicamente, o mesmo encontrado em *Perinthia*, mas os diálogos e o modo de contar são diferentes. Os poetas podem recontar as histórias diversas vezes, mas nunca cantá-las de modo repetitivo ou, em palavras convenientes à Semiótica, de um discurso podem gerar diversos textos. Em relação a essas observações sobre a expressão, o filósofo Montaigne (1980, p. 421), em *A arte de conversar*, aperta as mãos de Terêncio:

pois aqui não se trata do assunto e sim da forma. (...) Todos os dias divirto-me com ler autores, sem cuidar do que sabem, analisando-lhes a maneira e não o tema. (...) Todos podem dizer verdades, mas dizê-las com ordem, sensatez e pertinência poucos o fazem.

Em suas cartas, consciente de que a grande literatura preocupa-se com a expressão, Tchékhev (2007, p. 43) diz a Aleksei Suvórin: “Eu vi *tudo*; portanto, a questão agora não é *o que* eu vi, mas *como* vi”.

Ovídio, ao recontar o mito de Orfeu, tem a preocupação de reavivar ou atualizar, além das técnicas de escrita, a tradição de sua cultura, língua e literatura, preocupação, na verdade, de todos os grandes poetas. Corroborando as ideias acima, Samoyault (p. 115 e 117), com referência aos mitos, declara:

Sabe-se que o eterno retorno é um mito, mas é também o princípio constitutivo do mito, cujo enunciado é sempre reiterado e indefinidamente reatualizado. (...)

A re-escritura do mito não é pois simplesmente repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana. (grifo nosso).

Os pintores renascentistas, por exemplo, contribuíram em demasia para a perpetuação dos mitos cristãos e pagãos na memória da arte e, além disso, das próprias técnicas de pintura. O tempo, por fim, tende a selecionar e aniquilar os homens e as suas produções, assim como possivelmente ocorreu com poetas antigos, cujas obras não podem ser mais reconhecidas por nós, por terem sido fadadas à inexistência. Tem-se a sugestão, porém, de que a obra de Da Vinci, por exemplo, o mais famoso pintor da renascença, perpetuar-se-á na memória da pintura por muitos séculos. Mil? Dois mil anos? Sem necessariamente revelar a autoria, a intertextualidade tende a preservar as ideias, passadas às gerações, tarefa da tradição. A intertextualidade é um recurso natural do texto que visa a conservar a literatura dos infortúnios do tempo, sem preocupar-se necessariamente com a exposição dos nomes dos autores. Assim, se Virgílio, por má fortuna, desaparece completamente dos livros e das mentes, a sua “memória”, mesmo incógnita, permaneceria, de certa forma, em Camões, por exemplo. Isso é de interesse da “Musa”.

5.4.1. O leitor de Virgílio.

Inicialmente, expõe-se o pressuposto de que Ovídio tenha lido Virgílio pela informação, menos interessante, de que Ovídio escreveu as suas *Metamorfoses* depois de Virgílio ter escrito as suas *Geórgicas*. Evidentemente é a cronologia que nos guia primeiramente a considerar Ovídio o leitor de Virgílio, e não o contrário. Na realidade, porém, para o texto, essa ordem não precisa existir, na verdade, ela não nos satisfaz. Do mesmo modo, não é a coincidência do tema, fato facilmente observável, que realmente provoca a necessidade de compará-los. Reforça-se que o estudo propõe comparar os versos 453 a 565 do IV Canto das *Geórgicas* de Virgílio com os versos 1 a 85 do X Canto das *Metamorfoses* de Ovídio, que tratam do mito de Orfeu e de Eurídice, a fim de observar em que medida eles dialogam. As escolhas particulares na forma de cantar o mesmo mito despertam a necessidade de uma investigação que contraste os dois poetas, com intenção de analisar-lhes os modos singulares de expressão. Essa é a razão por que se chama o estudo intertextual. Assim, certas inferências observáveis quanto à forma, ao comparar os textos, permitem considerar Ovídio um leitor de Virgílio. Ainda mais, se o sujeito ontológico “Ovídio” não tivesse tido, de fato, conhecimento da obra de Virgílio, o que é improvável, ainda assim não nos impediria de ouvir a intertextualidade nos

textos, pois é o leitor quem estabelece essa relação. Nos hexâmetros, séries de contradições e simetrias termo a termo são encontradas entre os poetas, logo, é nítido que Ovídio, leitor de Virgílio, aproxima-se em certo grau do poeta de *Geórgicas*. Enfatiza-se, também, a comparação do ritmo dos versos de ambos os autores, cujo engenho poético obriga-nos à análise dos recursos métricos, pois, como ressalta Vieira (2009, p. 29), “perscrutar o ritmo de um poeta pode fornecer uma visão das engrenagens poéticas geralmente encobertas pelo conteúdo sobre o qual os poemas ganham corpo”.

5.4.2. Virgílio e Ovídio: uma análise da expressão.

Com esses versos de Virgílio,

Septem illum totos perhibent ex ordine mensis
sub aëria deserti ad Strymonis undam
fleuisse et gelidis hæc euoluisse sub antris
mulcentem tigris et agentem carmine quercus.⁵⁴
(*Geórgicas*, Canto IV, 507-510).

pode-se criar na mente, com os recursos da imaginação, um quadro (ver Anexo B, p. 121). Orfeu, tendo perdido a esposa pela segunda vez, isola-se em regiões ermas. A natureza, seduzida pelo som da lira, torna-se a sua única companhia: feras amansadas, carvalhos que se movem e pedras⁵⁵ avivadas pelo canto rodeiam o vate solitário. Virgílio, propondo realçar o sentimento triste de Orfeu, ao máximo possível, pesa no relato das fatalidades do músico. Quer intensificar, incomensuravelmente, a compaixão suscitada pelo mito. Orfeu, afinal, “é infeliz sem o merecer” (ARISTÓTELES, 1992, p. 67). Nos versos expostos acima, substantivos, adjetivos e verbos que ampliam a duração e a intensidade da tristeza, como “*totos, mensis, aëria, deserti, fleuisse, gelidis, antris*”, e a presença da natureza selvagem, principalmente a água (“*undam Strymonis*”), como confidente, enfatizam o *páthos*⁵⁶. Nota-se que as palavras destacadas acima não

⁵⁴ Dizem que ele chorou durante sete meses inteiros um a um, sobre um rochedo elevado, junto da onda do deserto Estrimão, e que recordou tais fatalidades nas frias cavernas, abrandando os tigres e movendo os carvalhos pelo seu canto.

⁵⁵ Em *A arte de amar*, Ovídio (Livro III, v. 321) enfatiza o poder do canto de Orfeu sobre as pedras: “*Saxa ferasque Lyra mouit Rhodopeius Orpheus*” (Orfeu do Ródope comoveu as pedras e as feras com a lira).

⁵⁶ Segundo o dicionário Houaiss (2001), a palavra de origem grega, *páthos*, pode ser entendida como a “qualidade no escrever, no falar, no musicar ou na representação artística (e., p.ext., em fatos, circunstâncias, pessoas) que estimula o sentimento de piedade ou a tristeza; poder de tocar o sentimento da melancolia ou o da ternura; caráter ou influência tocante ou patética; na experiência do espectador, leitor etc., sentimento de dó, compaixão ou empatia criados por essa qualidade do texto, da música, da

constituem uma lista homogênea, isto é, *totos* e *mensis* são noções temporais, enquanto *aeria*, *deserti* e *antris* são espaciais. O adjetivo *gelidis* refere-se à intensidade térmica. Virgílio, assim, aprofunda a dor de Orfeu tanto na extensão (espacial e temporal) como na intensão (tonicidade térmica).

Tendo o conhecimento do potencial trágico dos versos de Virgílio, o comentador Mynors (1990, p. 319), diante das dubiedades do manuscrito, sugere, para o hexâmetro 507, acima, *flesse sibi*, ao invés de *fleuisse*, pois “(...) *flesse* is perhaps a more puzzling form to scribes than *fleuisse*, and *sibi* helps to emphasize the loneliness which dominates these lines.” (grifo nosso). Para demonstrar com maior destaque a ênfase da tristeza do vate, comparam-se os versos acima com os seguintes:

Orantem frustra que iterum transire uolentem
Portitor arcuerat; septem tamen ille diebus
Squalidus in ripa Cereris sine munere sedit;⁵⁷
(Ovídio, Canto X, hex. 72-74).

Nesse trecho, observa-se que Ovídio abranda o peso da dor, em comparação ao relato virgiliano. Orfeu, impedido pelo porteiro de tentar resgatar a Eurídice, em vez de chorar, como fez na versão de Virgílio, resolve sentar na margem, sem comida, durante sete dias, não mais sete meses inteiros e seguidos (hipérbole virgiliana). O Orfeu de Virgílio sofre na medida de um deus. Em *Metamorfoses*, o sofrimento obedece à verossimilhança humana, isto é, cabe ao comportamento humano, afinal, sete dias de luto não afetam totalmente a sobrevivência do corpo⁵⁸. Em Virgílio, sete meses inteiros e seguidos de constante lamento à morte da esposa elevam o sofrimento a condições inumanas, próprias de um imortal.

William Anderson (2009, p. 481), a respeito de Ovídio, em comparação com os versos de Virgílio, ressalta que:

Virgil briefly refers to the refusal of *portitor Orci* to let Orpheus cross the Styx again, then brings out the pathos of the situation by rhetorical questions and a reference to Eurydice's lonely ride in Charon's skiff. Ovid imagines Orpheus sitting mournfully, without food, for seven long days on the banks of the Styx before finally abandoning hope and returning to Thrace. Up to

representação etc.; esp. na antiga arte grega, qualidade do que é transiente ou emocional (p. opos. ao permanente ou ideal).

⁵⁷ O porteiro impedira aquele que suplica em vão e que deseja atravessar pela segunda vez. Ele, porém, esqualido, sentou na margem durante sete dias sem a dádiva de Ceres.

⁵⁸ Vale lembrar que, depois, no final do Canto X, Ovídio diz que Orfeu ficou três anos sem o amor das mulheres (ver os hexâmetros 78 a 80, em Tradução e Notas, p. 106). De qualquer forma, três anos sem amar não compromete a sobrevivência do corpo.

line 74 Ovid sounds sympathetic. Then in the rhetorical and dactylic 75, spelling out the otherwise obvious meaning of *Cereris sine munere*, wit shatters the illusion.

Nota-se que o estudo intertextual, que auxilia na leitura dos procedimentos expressivos, foi responsável por salientar as ênfases de estilo de cada poeta, no corpúsculo determinado. Esse estudo permitiu comprovar metalinguisticamente aquilo que, primeiramente, veio pela percepção do leitor: a noção da alta carga dramática em Virgílio e do brilho da sofisticação sintático-retórica em Ovídio.

Ovid's audience knew this story too well to require many details of orientation, and Ovid, relying on that sophistication, spends very little time on actual narrative. His efforts focus on interpreting the story in a typically playful way, raising realistic questions about its incredible facts, puncturing its sentimentality with courtly urbanity. He particularly expected his audience to remember the masterpiece of Vergil's *Georg.* 4.453 ff. Vergil, through Proteus, recounts with profound sympathy the love of Orpheus, his effort to regain Eurydice from death, and the passion which led him to look back at her before reaching the upper air. Ovid, on the contrary, avoids any convincing sympathy and exploits almost every opportunity to circumvent pathos. The death of Eurydice comes abruptly, and the decision to plead with the powers of the Underworld, stated in a self-consciously rhetorical *ne non temptaret*⁵⁹, sounds more like flamboyance than serious mourning. Whereas Vergil prudently avoided the challenge of reproducing the ineffable song by which Orpheus conquered death, Ovid deliberately contrives a pompous, unconvincing speech, full of witty sophistication, devoid of true emotion. (ANDERSON, 2009, p. 475).

Conforme o pensamento de Genette, a relação entre o texto de Ovídio (texto B ou hipertexto) e de Virgílio (texto A ou hipotexto) caracteriza aquilo que o teórico francês chama, mais precisamente, de *hipertextualidade*.

J'ai délibérément différé la mention du quatrième type de transtextualité parce que c'est lui et lui seul qui nous occupera directement ici. C'est donc lui que je rebaptise désormais *hypertextualité*. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. Comme on le voit à la métaphore *se greffe* et à la détermination négative, cette définition est toute provisoire. (GENETTE, p. 11-12).

Parece que o motivo da escolha de Ovídio, para não repetir meramente o hipotexto, modelo do mito de Orfeu, já cantado por Virgílio, garante uma visão não

⁵⁹ “Quam satis ad superas postquam Rhodopeius auras / Defleuit uates, ne non temptaret et umbras./ Ad Styga Taenaria est ausus descendere porta” (Ovídio, Canto X, hex. 10-12). Depois que o vate do Ródope lamentou-a bastante aos céus a fim de tocar até as sombras, ousou descer pela porta do Tênaros até o Estige.

mais voltada necessariamente a detalhes da narrativa e à hipérbole dramática, mas à sofisticação sintática e ao planejamento retórico.

É interessante observar os hexâmetros 12-14, do canto X, das *Metamorfoses*:

Quam satis ad superas postquam Rhodopeius auras
Defleuit uates, ne non temptaret et umbras,
Ad Styga Taenaria est ausus descendere porta.⁶⁰

A construção desses três versos, em especial, as duas palavras *ne non*, forma reforçada do *ut*, seguidas do verbo *tempto*, no subjuntivo imperfeito, marcam o adorno sintático, isto é, a sofisticação da frase. Segundo a opinião de William S. Anderson (2009, p. 477), *ne non temptaret* brinca um pouco com os recursos de persuasão, pois, ao dizer que Orfeu quer convencer até as sombras, o próprio verso traz uma frase mais persuasiva. Também, a dupla negação de Ovídio (*ne non*) retoma, em Virgílio, a dupla negação do primeiro hexâmetro, com a qual se inicia a fala de Proteu: “Non (...) nullius”⁶¹.

5.4.3. Proteu.

Aristaeus comes complaining of his loss to his mother Cyrene (315-32), she receives him and reveals that the sea-god Proteus will tell him the cause of his troubles (333-414), and he then secures Proteus (415-52), who sings the song of Orpheus and Eurydice, for whose deaths Aristaeus is ultimately responsible (453-527). (THOMAS, R., 2002, p. 22).

Nota-se que, em Ovídio, não é mais Proteu⁶², passional, quem conta a história de Orfeu e Eurídice, como em Virgílio. Basicamente, toda a narrativa virgiliana do Canto IV das *Geórgicas*, em que se intercala o mito de Orfeu, está relacionada ao cultivo de abelhas, tema geral. Aristeu, tendo perdido suas abelhas, recorre à sua mãe, Cirene, para desvendar o mal. Ela o aconselha a procurar Proteu, divindade marítima, responsável por cuidar do gado de Netuno. Conseguir a resposta do sábio era um trabalho difícil, pois o velho adivinho não tinha intenções em ser cordial a ninguém. A estratégia que Aristeu usou foi a mesma utilizada por Menelau, que queria saber como regressar à

⁶⁰ Depois que o vate do Ródope lamentou-a bastante aos céus a fim de tocar até as sombras, ousou descer pela porta do Tênaros até o Estige.

⁶¹ *Non te nullius exercent numinis irae;* (É a ira de uma divindade que te persegue).

⁶² Commelin (19--, p. 90), em *Mitologia grega e romana*, escreve: “No quarto livro das *Geórgicas*, Virgílio, imitando Homero, conta que o pastor Aristeu, depois de haver perdido todas as suas abelhas, foi, a conselho de Cirene, sua mãe, consultar Proteu sobre os meios de reparar os enxames (...)”. Os versos, do Canto quarto das *Geórgicas*, são, portanto, a fala de Proteu a Aristeu.

pátria: amarrar Proteu firmemente durante o sono, para que não escapasse enquanto se metamorfoseasse em diversas formas, como monstro, água e fogo. Mantê-lo amarrado até que ele voltasse à forma primitiva era condição para que ele respondesse às perguntas. Em Virgílio, o mito de Orfeu e de Eurídice, portanto, é a resposta de Proteu à indagação de Aristeu, aflito para saber a origem da maldição que acabou com as suas abelhas. A intercalação da história de Proteu com o mito de Orfeu é uma criação de Virgílio. Em Ovídio, não há referência a Proteu como porta-voz do mito de Orfeu, o que favorece a redução do tom subjetivo e passional vindo de um “eu” identificado.

Evidentemente, a intertextualidade não é um fenômeno que gera empobrecimento e desvalorização do hipertexto, tampouco mera homenagem. Os comentários de Jakobson (1990, p. 43), a respeito da obra de Pasternak, justificam o que, aqui, em relação aos “Orfeus” de Ovídio e de Virgílio, demonstrou-se:

O poeta, ao continuar em certo sentido uma tradição, se afasta mais decididamente em sentido diferente desta; ao mesmo tempo a negação da tradição jamais é generalizada: os elementos da negação só aparecem sempre em união com elementos da perseverança. Por isso, Pasternak, que na sua missão literária se considera como continuador do simbolismo, compreende que, do seu esforço de repetir e eternizar, da arte antiga sempre resultou uma nova. A cópia saiu mais “ágil e fogosa” do que o original, e essa diferença quantitativa transformava-se, via de regra, numa diferença qualitativa. Segundo o auto-exame do poeta [Pasternak], “o novo não foi criado para a abolição do antigo, mas muito pelo contrário, numa criação extasiada do modelo.

5.4.4. Da métrica.

Em *Metamorfoses*, Ovídio cantou em hexâmetros datílicos, como Virgílio, nas *Geórgicas*. Feita a escansão dos dois textos, confirmou-se, entretanto, que os hexâmetros de Virgílio, em geral, diferem dos de Ovídio em quantidade de espondeus (¯ ¯), de dátilos (¯ ˘ ˘) e de elisões, assim como no uso da cesura⁶³. Embora já tenha sido discutido no capítulo anterior, é interessante reforçar que o hexâmetro datílico é composto por seis pés métricos. Os quatro primeiros pés podem ser dátilos ou espondeus. O quinto é sempre um dátilo, daí o nome “hexâmetro datílico”. O sexto pé varia entre um troqueu (¯ ˘) ou um espondeu. Pode-se pensar em um esquema geral para o hexâmetro datílico:

⁶³ Sugere-se que o leitor veja a escansão integral, em Tradução e Notas (p. 89).

$$\overset{1}{\text{—}} \text{—} \overline{\text{U}} \overline{\text{U}} \left| \overset{2}{\text{—}} \text{—} \overline{\text{U}} \overline{\text{U}} \left| \overset{3}{\text{—}} \text{—} \overline{\text{U}} \overline{\text{U}} \left| \overset{4}{\text{—}} \text{—} \overline{\text{U}} \overline{\text{U}} \left| \overset{5}{\text{—}} \text{—} \text{U} \text{U} \left| \overset{6}{\text{—}} \text{—} \overline{\text{U}} \right. \right.$$

Prado (1997, p. 189-190), a respeito das virtudes expressivas desses dois últimos pés do hexâmetro datílico, o quinto e o sexto, comenta:

Quanto às demais ocorrências que costumam caracterizar as sequências finais dos hexâmetros, basta observar que as unidades que caracterizam não somente esse, mas todos os versos latinos, são tênues e poucas, porque se trata, na verdade, de sistema simples tendendo sempre à regularidade, pois toda a sofisticação fica a cargo das potencialidades expressivas recônditas na interseção dos planos da linguagem, que o esquema prosódico do verso pode realçar, como que para despertar a atenção do destinatário.

Dessa forma, podem-se entender os procedimentos que visam a regular as chamadas sequências finais do hexâmetro: sem algo a mais para marcar o fim do verso, sem, dir-se-ia, um momento de retorno, não haverá uma pausa perceptível na sua execução. O 5º pé, trissilábico, e o 6º, dissilábico, são virtualidades, que podem ou não ser atualizadas em verso, assim como a neutralização, e operam de modo a suprir a aparente deficiência dos códigos métricos. Os elementos não assimilados à teoria surgiram no momento da aplicação dos códigos métricos aos da língua. Entretanto, os grandes autores sempre souberam superar essa classe de limitação, com técnica e talento, fazendo a própria língua ganhar em força de expressão de que Virgílio e o seu hexâmetro são, decerto, as mais cabais e reconhecidas demonstrações .

Para compreendermos a análise que seguirá sobre métrica, é importante ter o conhecimento da natureza do espondeu e do dátilo. No capítulo anterior, intitulado “Poética da Expressão”, discutiu-se um pouco sobre esses pés métricos. Procura-se desenvolver com mais fôlego esse assunto a fim de comparar os hexâmetros de Virgílio com os de Ovídio.

5.4.4.1. Espondeus e dátilos.

Em sua *Arte Poética*, Horácio traz reflexões pertinentes para a compreensão da métrica latina, pois, sendo romano, ouviu e compreendeu, de fato, a perfeita correspondência do que significa, sensorialmente, “longas” e “breves”, artifício usado por nós, que não temos mais como “sentir” a métrica latina, senão por processos artificiais. Horácio, em

Syllaba longa breui subiecta uocatur iambus,
pes citus; unde etiam trimetris ad crescere iussit
nomen iambeis, cum senos redderet ictus,
primus ad extremum similis sibi; non ita pridem,

tardior ut paulo grauiorque ueniret ad auris,
 spondeos stabilis in iura paterna recepit
 commodus et patiens, non ut de sede secunda
 cederet aut quarta socialiter. Hic et in Acci
 nobilibus trimetris adparet rarus, et Enni
 in scaenam missos cum magno pondere uersus
 aut operae celeris nimium cura que carentis
 aut ignoratae premit artis crimine turpi.⁶⁴
 (hex. 251-262),

trata o jambo (~ -) como *pes citior*, ou seja, pé rápido, e confere ao *spondeus* (- -) o adjetivo *stabilis* (firme, pesado). Ora, sendo o jambo (uma sílaba breve seguida de uma longa) um pé rápido, o mesmo pode ser dito ao dátilo, que possui uma longa seguida de duas breves. Se “pé pesado”, como o espondeu, confere lentidão, gravidade e solenidade, o “pé rápido”, como o dátilo, fornece dinamicidade ao ritmo.

Longino (1995, p. 110), em *Do Sublime*, ao comentar a respeito de métrica, afirma:

Nada empobrece tanto os passos sublimes como um ritmo de discurso partido e agitado, como os pirríquios, os troqueus, os dicoreus, que descambam numa dança declarada; logo todo o cadenciado se revela rebuscado, afetado, vazio de emoção, superficial, por causa da uniformidade.

Se o pirríquio ou díbraco, que contém duas breves, empobrece o sublime, pode-se concluir, pela lógica, que o espondeu (duas longas) favorece-o. Assim, segundo Longino e Horácio, os versos em que se predomina o espondeu realçam a emoção, a profundidade, o solene, a gravidade ou a lentidão. Com essas informações, a análise dos recursos expressivos voltados à métrica, em Virgílio e Ovídio, torna-se mais frutífera. Compreender a métrica é condição para entender o sistema poético.

Para desenvolver o estudo intertextual, com ênfase no isomorfismo entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, especialmente, na investigação das questões de métrica, contaram-se os quatro primeiros pés⁶⁵ dos versos 1 a 85 das *Metamorfoses* (86 versos) e dos versos 453 a 527 (75 versos) do canto IV das *Geórgicas* de Virgílio. Após

⁶⁴ Sílaba longa que se segue a uma breve forma o que se chama de um Jambo, pé veloz; daí, o ter este mandado acrescentar a seus metros jâmbicos o nome de trímetro, embora batesse seis vezes o compasso, e fosse sempre igual do primeiro ao último. Não ficou muito tempo nesse estado, pois querendo apresentar-se mais lento e um pouco mais solene a quem escutava, foi, paciente e adaptável, perfilhar o pesado espondeu, sem que, porém, sociável em demasia, abdicasse do segundo e quarto lugares. Este jambo, contudo, raro aparece nos nobres trímetros de Ácio e acusa os versos de Ênio, lançados com grande peso para cena, de serem obra rápida, à qual falta cuidado, de serem a torpe falta de quem desconhece a arte. (HORÁCIO, 1984, p. 91-92. Trad. de R. M. Rosado Fernandes).

⁶⁵ Adotou-se o mesmo procedimento utilizado por Anderson (2009, p. 25): Because the last two feet of any hexameter have a predictable pattern, it is customary to analyze merely the first four feet using the abbreviations “D” for dactyl and “S” for spondee.

a contagem de espondeus (E) e de dátilos (D), fez-se o cálculo porcentual. Os resultados (os números foram aproximados, 1,5% para mais ou para menos) estão demonstrados na tabela abaixo:

	Virgílio	Ovídio
Espondeus	55%	45%
Dátilos	45%	55%
Elisões	33	22

William S. Anderson (2009, p. 24-25) comenta a respeito dos recursos métricos, em ambos os poetas:

We come now to the limpid metrical techniques of Ovid, which he designed to support the swift pace of his narrative. The most obvious feature of Ovid's hexameter is the relative number of dactyls to spondees. In a recent series of careful statistical studies, G.E. Duckworth has collected the evidence, book by book, for the *Aeneid* and the *Metamorphoses* as well as for other major poets before and after. However, comparisons between Vergil and Ovid suffice to make the point. Although there are some variations from book to book, the *Aeneid* averages for its eight most common arrangements of dactyls and spondees a ratio of twenty spondees to twelve dactyls. By contrast, with even less variation, the *Metamorphoses* exhibits an average ratio of twenty dactyls to twelve spondees. That is an extraordinary change of preference.

Então, o comentador (2009, p. 26) conclui:

Vergil aimed for and achieved a slower, heavier, and graver hexameter than Ovid, who tries to tell his story rapidly, wittily, and often with light humor or irreverence which is ably supported by his choice of metrical patterns.

A number of other factors contribute to the impression of quickness in Ovid's verse. Vergil made elision one of the important features of his hexameter, using it frequently and with great art to interlock phrases and reinforce the complexity of his design. Ovid prefers a neater verse, rendered smooth and flowing by relatively few elisions.

Na tabela acima, as proporções medianas (cerca de 50%) entre predomínio de espondeus e de dátilos não servem, no entanto, como prova de que a narrativa de Ovídio é mais dinâmica, tendo em vista a natureza do dátilo, em relação à de Virgílio, já que as porcentagens entre uso de espondeus e de dátilos não destoam como se gostaria (se elas beirassem 30% de diferença, por exemplo, ter-se-ia um dado evidente dos efeitos da métrica ao longo das duas narrativas). A tabela, na verdade, apenas sinaliza as preferências métricas. O interessante é verificar esses usos verso a verso.

Em Virgílio, o realce do *páthos* é reforçado, no plano de expressão, pela métrica, em especial, pelo uso de espondeus. Para desenvolver essa ideia, retoma-se o exemplo utilizado no capítulo anterior, em “Isomorfia” (p. 47).

¹ ² ³ ⁴ || ⁵ ⁶
 Īpsē cǎ|uā sō|lāns āe|grūm tēs|tūdīn(e)ǎ|mōrēm
¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 tē, dūl|cīs cōn|iūnx, tē | sōl(o)ǎn | lītōrē | sēcūm,
¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 tē uēnī|ēntē dī|ē, tē | dēcē|dēntē cǎ|nēbāt.⁶⁶
 (Virgílio, Canto IV, hex. 464-466).

Em um dos trechos de maior ênfase à solidão, quando Orfeu, tendo já perdido a esposa, isola-se em regiões ermas para cantar a memória da amada, há maior quantidade de espondeus e elisões, o que reforça o pesar da narrativa. Nesses três versos, contando-se os primeiros quatro pés de cada verso, verifica-se a predominância de espondeus em relação aos dátilos, especialmente em um dos momentos de maior ênfase do *páthos*. Além disso, observa-se que o segundo verso, número 465, da tríade acima - um dos hexâmetros que carrega com mais profundidade a solidão de Orfeu, por enfatizar veementemente, com a repetição “te”, a memória de Eurídice – tem espondeus nos quatro primeiros versos, além da presença da sinalefa, que marca a complexidade do engenho métrico. Logo, em Virgílio, há tendência, nos momentos de ênfase no pesar, no tom solene, em usar o espondeu, como pé métrico que, quando predominante, melhor gera o efeito desejado: realçar ao máximo possível a grandiosidade da dor de Orfeu.

Nota-se que a maior quantidade de elisões em Virgílio é também significativa, uma vez que elas podem ser entendidas também como recurso de solenidade, já que recaem em grande parte nas longas.

Em momentos específicos, em que a intenção de Ovídio é imprimir rapidez ao relato do mito, o dátilo torna-se o pé métrico mais utilizado:

¹ ² || ³ ⁴ || ⁵ ⁶
 Vīcīt Ā|mōr. Sūpē|rā dēūs| hīc bēnē| nōtūs ĩn| ōr(a)ǎest ;
¹ ² || ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Ān sīt ēt | hīc, dūbī|tō; sēd ēt | hīc tāmēn | āugūrōr | ēssē ;
¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Fāmāquē | sī uētē|rīs nōn | ēst mēn|tītā rǎ|pīnāe,
¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Vōs quōquē | iūnxīt Ā|mōr. Pēr ěg(o)ǎ hēc lōcǎ | plēnǎ tī|mōrīs,

⁶⁶ Ele, procurando aliviar o amor dorido, cantava no casco oco a ti, ó doce esposa, a ti consigo no litoral deserto, a ti com o dia nascente, a ti com o poente.

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Pēr chāōs | hōc īn|gēns uās|tīquē sī|lēntīā | rēgnī,
¹ ² || ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Ēurýdī|cēs, ō|rō, prōpē|rātā rē|tēxītē | fātā.⁶⁷
 (Canto X, hex. 26-31).

Nesses versos, 79% dos pés são dátilos, logo, 21%, espondeus. Em Ovídio, a frequência do dátilo, quando relevante, tende a suavizar a hipérbole virgiliana, o exagero da gravidade da dor de Orfeu, que toma dimensões sobre-humanas.

Dos hexâmetros 14 a 17, dispostos abaixo, há predominância total de dátilos nos dois primeiros, a qual sugere a facilidade e a rapidez com que Orfeu atravessa o mundo dos mortos até a presença do senhor das sombras, Plutão.

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Pērquē lē|uēs pōpū|lōs sīmū|lācrāquē | fūctā sē|pūlcrō
¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Pērsēphō|nēn ādī | tī īnā|mōenāquē | rēgnā tē | nēntēm
¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Ūmbrā|rūm dōmī|nūm pū|sīsqu(e)ād | cārminā | nēruīs
¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
 Sīc āīt: | “Ō pōsī|tī sūb |tērrā |nūmīnā |mūndī.⁶⁸

É, na verdade, o que afirma Anderson (2009, p. 477): “the facility of Orpheus’ journey is suggested by the five dactyls in both 14 and 15.” Logo, a isomorfia entre plano de conteúdo e plano de expressão é reiterada pela presença de dátilos (pés rápidos) em relação à travessia rápida de Orfeu pelo mundo dos mortos, agilmente descrita em dois versos, 14 e 15. Em contraste, Virgílio tende a ampliar a descrição dos reinos subterrâneos, a dificuldade do percurso e a dor de Orfeu.

Em se tratando de preferência métrica, Ovídio, por não se ater a detalhes da narrativa e por priorizar a exuberância retórica e sintática e o dinamismo do relato, tende ao dátilo; Virgílio, de modo solene e comovente, por potencializar o sofrimento de Orfeu a uma dimensão supra-humana, prioriza o espondeu, metro que favorece a gravidade e o pesar dramático.

⁶⁷ Venceu Amor, este deus bem conhecido na região superior. Se existe também aqui, não sei, contudo, aqui também suponho existir. E se a fama do antigo rapto não mentiu, a vós também Amor uniu. Eu, através destes lugares plenos de medo, deste caos imenso e dos silêncios do reino vasto, peço: retecei os destinos precoces de Eurídice.

⁶⁸ E, através das leves populações e dos simulacros que alcançaram o sepulcro, foi até Perséfone e ao senhor das sombras, que possui os reinos desagradáveis, e nas cordas tocadas junto aos cantos, assim disse: “Oh, divindades do mundo posto sob a terra (...)

5.4.5. Disposições: semelhanças e diferenças.

A fim de examinar com mais cuidado os arranjos formais, que geram determinado efeito, em cada poeta, emparelharam-se trechos pontuais, em que se pode demonstrar, mais claramente, a diferença de estilo. Para realçar o contraste entre os autores e esquematizar o estudo, expõem-se tabelas contendo trechos que possibilitam verificar a combinação e seleção de palavras de cada poeta. A fim de facilitar a compreensão dos versos em latim, recomenda-se ao leitor tomar como referência a tradução de estudo, disponibilizada em Tradução e Notas, no final do trabalho. Nas tabelas, expõem-se os versos que interessam e sublinham-se as palavras em que ocorrem as aproximações. Na linha abaixo dos exemplos, sugere-se uma tradução apenas dos termos sublinhados.

Nº do verso	Virgílio	Nº do verso	Ovídio
460	At <u>chorus</u> aequalis <u>Dryadum</u> ⁶⁹ clamore supremos	9	Dum noua <u>Naiadum turba</u> comitata uagatur
	coro das Dríades		cortejo das Náiades
457	Illa quidem, <u>dum te fugeret</u> <u>per flumina praeceps</u> ,	8-9	Exitus auspicio grauior; nam nupta <u>per herbas</u> / Dum noua Naiadum turba comitata <u>uagatur</u> ,
	enquanto fugia ⁷⁰ de ti precipitada através dos rios		caminhava por entre as gramas
458- 459	<u>immanem</u> ante pedes <u>hydrum</u> moritura puella/ <u>seruantem</u> <u>ripas alta non uidit in herba</u> .	10	Occidit in talum <u>serpentis dente</u> recepto.
	a feroz cobra que observa		o dente da serpente
467	<u>Taenarias</u> etiam <u>fauces</u> , alta ostia Ditis,	13	Ad Stygia <u>Taenaria</u> est ausus descendere <u>porta</u>
	gargantas do Tênaros		porta do Tênaros

⁶⁹ Observa-se que os termos “Dryadum” e “Naiadum”, ambos genitivos plurais femininos, referem-se à mesma entidade mítica: as ninfas dos rios e das fontes.

⁷⁰ Virgílio, ao relatar a morte de Eurídice, sugere que ela estava fugindo de alguém, no caso, de Aristeu, apicultor que se apaixonou pela ninfa e que a perseguiu. Em Ovídio, o verbo “uagatur”, no verso nono, não oferece a ideia de fuga, senão uma sugestão, mais branda, de que Eurídice estava brincando com as ninfas quando pisa, despropositadamente, em uma cobra.

487	pone sequens (namque <u>hanc dederat Proserpina legem</u> ⁷¹), (Prosérpina tinha imposto esta lei)	50	<u>Hanc simul et legem Rhodopeius accipit Orpheus,</u> Orfeu rodopeu recebe esta lei,
490	restitit Eurydicenque suam iam luce sub ipsa Já sob a luz	55	Nec procul afuerant <u>telluris margine summae;</u> Nem estavam longe do limite da terra superior;
490-491	restitit Eurydicenque suam iam luce sub ipsa <u>immemor heu! uictusque animi respexit.</u> parou e para a sua Eurídice, já sob a luz, esquecido e, ai!, vencido da paixão, olhou	56-57	Hic, <u>ne deficeret metuens avidusque uidenti, / Flexit amans oculos et protinus illa relapsa est;</u> Ele, temendo se afastar e ávido por vê-la, voltou, apaixonado, os olhos.
499-500	Dixit et <u>ex oculis subito, ceu fumus in auras/ commixtus tenuis, fugit diuersa, neque illum</u> ⁷² subitamente fora das vistas, como o fumo tênue misturado às brisas, [Eurídice] afastou-se em sentido contrário	57-58-59	Flexit amans oculos et <u>protinus illa relapsa est; / Bracchiaque intendens prendique et prendere certans, / Nil nisi cedentis infelix arripit auras.</u> imediatamente ela retrocedeu, e estendendo os braços para ser abraçada e querendo abraçar, a infeliz nada abraçou a não ser os ares frouxos.

Conforme já exposto, em Virgílio, o uso de palavras, em especial adjetivos, a exemplo dos versos citados acima, “clamore”, “fugeret”, “moritura”, “immanem”, “heu” e “uictus animi”⁷³, carrega a narrativa com certa intensidade emocional, visto que tais escolhas semânticas geram maior força dramática. Nesse sentido, Virgílio pretende parecer mais teatral ao gerar um efeito de sentido de dramaticidade. Logo, quer despertar, profundamente, por meio da ênfase na tragicidade do mito, as dores. Ovídio, cujo objetivo, nas *Metamorfoses*, é contar a causa e a origem das coisas do mundo, prefere certo comedimento emocional, isto é, a sua estratégia narrativa almeja, antes da comoção, a exuberância sintático-retórica no relato das metamorfoses.

(...) [Ovid] he concentrates almost exclusively on human beings whose bodies are changed into various new forms, into animals, trees, rocks, birds, springs, flowers, constellations, insects, reptiles, and so on. (...)
(...) Ovid finds material for several hundred metamorphoses, which

⁷¹ Nesse exemplo, a expressão “hanc legem” (esta lei) coincide, isto é, ambos os autores utilizam do mesmo termo para referir-se à condição dada por Prosérpina, no entanto, as palavras não se encontram na mesma disposição frasal.

⁷² Atenta-se para a persistência, em ambos os trechos, do elemento “ar” (aeras). Também, é interessante notar o uso das palavras “subito” (subitamente) e “protinus” (imediatamente).

⁷³ Literalmente e respectivamente: com clamor, fugia, que vai morrer, feroz, ai, vencido pela paixão.

he recounts with varying detail and manner. (ANDERSON, 2009, p. 6).

Ovídio, no momento em que Orfeu chega ao mundo dos mortos e depara-se diante de Plutão, entrega as palavras ao aedo trácio, como se tratasse de um discurso direto:

Perque leues populos simulacraque functa sepulcro
Persephonen adiit inamoenaque regna tenentem
Vmbrarum dominum pulsisque ad carmina neruis
Sic ait: “O positi sub terra numina mundi
In quem reccidimus, quicquid mortale creamur;”⁷⁴
(Canto X, hex. 14-18).

Virgílio, no entanto, não revela as palavras ditas pelo vate, no momento em que se dirige a Plutão, a bem da verdade, prefere dar voz às queixas de Eurídice. Quando Orfeu, ao sair do mundo dos mortos, volta o olhar à esposa, que retorna para sempre ao Hades, Virgílio dita o tom lamentoso da voz triste de Eurídice, que se dirige ao marido:

Illa: “quis et me” inquit “miseram et te perdidit , Orpheu,
quis tantus furor? En iterum crudelia retro
fata uocant conditque natantia lumina somnus.
Iamque uale: feror ingenti circumdata nocte
inualidasque tibi tendens, heu! Non tua, palmas.”⁷⁵
(Canto IV, hex. 494-498).

Ovídio, contrário a Virgílio, afirma que Eurídice não se queixou, já que, em vida, foi tão amada por Orfeu:

Iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam
Questa suo (quid enim nisi se quereretur amatam?)
Supremumque “uale”, quod iam uix auribus ille
Acciperet, dicit, reuolutaque rursus eodem est.⁷⁶
(Canto X, hex.60-63).

Portanto, Virgílio expõe o lamento de Eurídice, durante os hexâmetros 494 a 498, mas não revela as palavras melancólicas de Orfeu, que canta ao rei do mundo inferior, a fim

⁷⁴ Por entre as leves populações e os simulacros que alcançaram o sepulcro, foi até Perséfone e ao senhor das sombras, que possui os reinos não amenos, e nas cordas tocadas junto aos cantos assim disse: “Oh, divindades do mundo posto sob a terra no qual recaímos, tudo que é criado mortal; (...).

⁷⁵ Ela disse: “Quem, ó Orfeu, perdeu a mim, mísera, e a ti? Que tamanha loucura? Eis que os destinos cruéis pela segunda vez me chamam de volta e o sono encerra meus olhos amortecidos. E, agora, adeus: sou levada rodeada por uma noite imensa, e, estendendo a ti as inválidas mãos, ai!, já não sou mais tua.”

⁷⁶ E já morrendo pela segunda vez de nada se queixa de seu esposo (de que, de fato, se queixaria, exceto de ter sido tão amada?). E pela última vez disse “adeus”, que ele já a custo recebeu nos ouvidos, e de novo ela precipitou para o mesmo lugar.

de convencê-lo a devolver a vida da esposa. Em oposição, Ovídio, nos hexâmetros de número 17 a 39, explicita a fala de Orfeu, em contrapartida, não dá voz a Eurídice. Com a comparação, nota-se um curioso diálogo entre o texto dos dois poetas, que evitam certa coincidência.

Vale lembrar que a referência ao deus do casamento, Himeneu, em Ovídio, aparece no início do poema:

Inde per immensum croceo uelatus amictu
Aethera digreditur Ciconumque Hymenaeus ad oras
Tendit et Orphea nequiquam uoce uocatur.⁷⁷
(Canto X, hex. 1-3).

Já em Virgílio, há apenas uma leve menção, na parte final, no hexâmetro 516, ao nome da divindade nupcial, empregado como substantivo comum, bem como de Vênus, a deusa do amor: “Nulla uenus, non ulli animum flexere hymenaei.”⁷⁸

Na tabela abaixo, mostram-se os modos distintos de que cada poeta utilizou-se para referir-se a Orfeu. No caso, não há necessariamente contraste entre versos (sentido horizontal da tabela), propõe-se apenas um lista de referências ao nome de Orfeu, que demonstra o modo particular de cada poeta aludir ao músico da Trácia.

Nº do verso	Virgílio	Nº do Verso	Ovídio
454	magna luis commissa: tibi has <u>miserabilis</u> <u>Orpheus</u>	50	Hanc simul et legem <u>Rhodopeius</u> accipit <u>Orpheus</u> ,
	o pobre Orfeu		Orfeu do Ródope
464	<u>Ipse</u> caua solans aegrum testudine amorem	11-12	Quam satis ad superas postquam <u>Rhodopeius</u> auras / Defleuit <u>uates</u> , ne non temptaret et umbras,
	Ele		o vate do Ródope
488	cum subita <u>incautum</u> dementia cepit <u>amantem</u> ,	57	Flexit <u>amans</u> oculos et protinus illa relapsa est;
	o incauto amante		o amante
494	Illa: “quis et me” inquit “miseram et <u>te</u> perdidit , <u>Orpheu</u> ,	64	Non aliter stupuit gemina nece coniugis <u>Orpheus</u>

⁷⁷ De lá, através do éter imenso, velado com um manto açafroado, Himeneu afasta-se, dirige-se aos litorais dos Cícones e é chamado em vão pela voz orfeica.

⁷⁸ Nenhum amor, nem himeneus alguns dobraram-lhe o coração.

	a ti / Orfeu		Orfeu
517	<u>Solus</u> Hyperboreas glacies Tanaimque niualem	74	<u>Squalidus</u> in ripa Cereris sine munere sedit;
	Solitário		Esquálido
522	<u>discerptum</u> latos <u>iuuenem</u> sparsere per agros.	47	Sustinet <u>oranti</u> , nec qui regit ima, negare
	o jovem despedaçado		aquele que suplica
		79	Finierat Titan omnemque refugerat <u>Orpheus</u>
			Orfeu
		82	Iungere se <u>uati</u> ; multae doluere repulsae.
			ao vate

Para referir-se à esposa de Orfeu, Eurídice:

Nº do verso	Virgílio	Nº do Verso	Ovídio
456	suscitat et <u>rapta</u> grauiter <u>pro</u> <u>coniuge</u> saeuit.	38	Quod si fata negant ueniam <u>pro coniuge</u> , certum est
	por causa da esposa raptada		o favor à esposa
465	te, <u>dulcis coniunx</u> , te solo in litore secum,	23	Causa uiae <u>coniunx</u> , in quam calcata uenenum
	ó doce esposa		Esposa
490	restitit <u>Eurydicen</u> ⁷⁹ que suam iam luce sub ipsa	31	<u>Eurydices</u> , oro, properata retexite fata.
	Eurídice		Eurídice
457-458	<u>Illa</u> quidem, dum te fugeret per flumina praeceps, immanem ante pedes <u>hydram moritura puella</u>	8-9	Exitus auspicio grauior; nam <u>nupta</u> per herbas / Dum <u>noua</u> Naiadum turba comitata uagatur,
	aquela menina que vai morrer		a recém-casada

Em outro momento, durante a descrição do mundo dos mortos, especificamente quando se enfatiza o poder do canto de Orfeu ao descrever as reações das sombras e dos seres das moradas mais profundas da morte, o Tártaro, Virgílio cita, em especial, Ixião,

⁷⁹ Nota-se que há algumas coincidências de termos, como demonstra a opção, mobilizadas por ambos os poetas, em utilizar o nome “Eurídice” para referir-se à esposa de Orfeu, mas não há coincidência de caso, pois *Eurydices*, utilizado por Ovídio, é genitivo grego e *Eurydicen*, por Virgílio, acusativo grego.

as Eumênides e Cérbero.

Tartara caeruleosque implexae crinibus angues
Eumenides tenuitque inhians tria Cerberus ora
atque Ixionii uento rota constitit orbis.⁸⁰
(Canto IV, hex. 482-484).

Já Ovídio, além da referência a Cérbero, sem citá-lo diretamente,

(...) nec uti uillosa colubris
Terna Medusaei uincirem guttura monstri⁸¹
(Canto X, hex. 21-22)

e

Quam tria qui timidus, medio portante catenas,
Colla canis uidit, quem non pauor ante reliquit
Quam natura prior, saxo per corpus oborto,⁸²
(Canto X, hex. 65-67),

expõe o nome de vários supliciados do Tártaro: Tântalo, Ixião, Tício, Bélides, Sísifo:

Talia dicentem neruosque ad uerba mouentem
Exsanguis flebant animae; nec Tantalus undam
Captauit refugam stupuitque Ixionis orbis,
Nec carpsere iecur uolucres urnisque uacarunt
Belides inque tuo sedisti, Sisyphes, saxo.
Tunc primum lacrimis uictarum carmine fama est
Eumenidum maduisse genas;⁸³
(Canto X, hex. 40-46).

O engenho de Ovídio em apoiar-se em Virgílio, atualizar o mito e a cultura e fazer prosseguir as técnicas de escrita, por recolorir a expressão poética, é prova suficiente da grandeza de um bom poeta, que tem olhos atentos para os antecessores. Em relação a Virgílio, Ovídio prefere certo comedimento emocional, pois o seu objetivo, em se tratando de metamorfoses, é contar a causa e a origem das coisas do mundo, por exemplo, a origem das constelações, do universo, das flores e do amor.

⁸⁰(...) e as Eumênides, entrelaçando as serpentes azuis nos cabelos, detiveram-se, e Cérbero, desejando abrir, segurou as três bocas, e também o giro da roda de Ixião, com o vento, cessou.

⁸¹ nem para vencer a tripla garganta do monstro meduseu coberta de serpentes.

⁸² como aquele que, receoso, viu as três gargantas do cão, portando no meio correntes, quem o pavor não abandonou antes que a natureza primeira, tendo nascido rocha pelo seu corpo.

⁸³ E Tântalo não pegou a água fugitiva, e a roda de Ixião parou, nem as aves devoraram o fígado, e as Bélides desocuparam-se dos vasos, e em tua pedra, ó Sísifo, sentaste. Então, conta-se que molharam com lágrimas pela primeira vez os rostos das Eumênides vencidas pelo canto.

Virgílio manipula pincéis mais fortes, o tom emocional pesa ao referir-se aos sofrimentos de Orfeu. Dessa forma, quer enfatizar a dor do vate por causa de sua esposa precocemente morta, picada por uma cobra, ao fugir de Aristeu, apicultor que se apaixonou pela ninfa Eurídice, daí a intensidade passional:

“Non te nullius exercent numinis irae;
magna luis commissa: tibi has miserabilis Orpheus
haudquaquam ob meritum poenas, ni fata resistant,
suscitat et rapta grauit̄er pro coniuge saeuit.⁸⁴
(Canto IV, hex. 453-456).

⁸⁴ Esta fala, em tom solene, pertence ao sábio Proteu, o guardador dos gados de Netuno, que se dirige a Aristeu, apicultor que perdeu as abelhas como castigo por ter perseguido Eurídice e provocado a morte dela. “É a ira de uma divindade que te persegue; pagas os grandes atentados: o pobre Orfeu de modo nenhum alivia estas penas a ti por causa do teu comportamento; se os destinos não se opõem, e enfurece-se severamente por causa da esposa raptada.” (grifos nossos).

6. TRADUÇÃO E NOTAS.

“Tradução e Notas” é um trabalho de base dos Estudos Clássicos, cujo objetivo primeiro é dar sustentação à leitura do texto para que se possa iniciar uma investigação do fenômeno poético proposta nesta dissertação. A tradução, como já foi dito nas “Considerações iniciais” (p. 12) e no capítulo “Reflexões preliminares sobre língua e linguagem” (p. 30), não se preocupou em resgatar a poeticidade do texto latino, senão em entendê-lo pelo ponto de vista linguístico, ou seja, estudar *língua*, privilegiando as oposições do sistema. À exceção disso, houve apenas a preocupação em manter a ordem dos termos da frase do texto de partida, quando relevante, e em buscar uma equivalência entre sinônimos, respeitando o texto original, a fim de valorizar a tradução.

As notas de rodapé, criadas a partir da relação do texto com os elementos presentes na Cultura (nível intertextual), são essenciais para que se compreendam as referências mítico-culturais, que demandam pesquisa, e, conseqüentemente, para que se entendam os versos. “Os dados a respeito dos textos literários, mitológicos, históricos são necessários, muitas vezes, para a compreensão global de um texto.” (PLATÃO & FIORIN, 1990, p. 19).

6.1. Considerações sobre a tradução.

Ao delimitar o objeto de sua ciência, SAUSSURE deixou claro que é impossível trabalhar ao mesmo tempo com a língua e sua atuação. Isso significa que, sendo a língua uma forma, para descrevê-la é preciso ater-se somente às oposições do sistema. São essas oposições, observadas somente do ponto de vista das relações simultâneas, que instituem os valores. Sem *sincronia* não há *valor* e se não houver valor, não haverá como conceber a *forma*. Portanto, não se pode falar em *língua* senão tomando o sistema em suas relações simultâneas. São essas relações, e somente elas, que interessam à sua descrição. (LONGO, 2006, p. 28).

A tradução, embora se localize no final do trabalho, pertence à leitura inicial do texto latino e está embasada no nível linguístico, como já dito em “Reflexões preliminares sobre língua e linguagem” (p. 30). A proposta deste tópico é descrever como foi realizada a tradução do texto latino, isto é, o mecanismo de leitura. Somente após o entendimento da frase gramatical latina, foi possível desenvolver análises dos versos de Virgílio e de Ovídio, com ênfase nos recursos expressivos. Toma-se a liberdade de expor, neste momento, discussões que se voltam a questões mais

específicas sobre língua latina e metodologia de leitura preliminar de textos, passo não obrigatório para o tema desta dissertação, mas que aqui se faz questão, para que se possa compreender o mecanismo adotado de leitura do texto latino.

A tradução serve-se do conceito de *traduzione di lavoro*⁸⁵ de Giovanni SEGA & Oresti TAPPI (1986, p. 16):

(...) riteniamo utile separare i due momenti della comprensione del testo originale e della sua traduzione in italiano. Ai fini della comprensione, può costituire uno strumento corretto quella che chiamiamo “traduzione di lavoro”, nella quale si rende esplicito e cosciente il ruolo strumentale del tradurre: non per tradurre, ma per capire.

Preferiu-se a locução adjetiva “de estudo” a “de serviço” (tradução literal do termo italiano “*di lavoro*”) porque o substantivo “estudo”, no caso, sublinha melhor o objetivo da tradução: estudar a frase gramatical latina.

Não somente se produziu uma tradução em prosa para acompanhamento da análise literária, mas também se desenvolveram exercícios e reflexões para que se garantisse a compreensão da estrutura gramatical do texto latino. Os dois exercícios fundamentais adotados como metodologia de leitura de texto foram a normalização e a recorrência, propostos por Alceu Dias Lima, em *Uma estranha língua?*, que propiciaram a compreensão do texto como um sistema de oposições.

A normalização consiste em reduzir a uma espécie de “grau zero do enunciado” frases complexas latinas, transformando-as em frases simples, com a finalidade de possibilitar o entendimento da estrutura frasal, tendo em vista que a língua é um *sistema de valores*. Para melhor explicar o processo da normalização, utiliza-se um exemplo em português: *O menino que ouve Mozart é feliz*. Podem-se retirar do exemplo duas frases normalizadas: 1) *O menino ouve Mozart*. 2) *O menino é feliz*. Aplicou-se, nos versos, esse procedimento, a fim de desenvolver exercícios metalinguísticos e de estudar a frase com maior minúcia.

Há também outros detalhes da técnica da normalização; por exemplo, padronizou-se o tempo verbal, isto é, converteu-se o verbo na frase normalizada sempre no presente do indicativo (adotou-se assim um “tempo axial”). Da mesma forma, houve a adoção de uma ordem canônica em que se dispõem as palavras e suas devidas funções na frase: SN sujeito + SN objeto + verbo. A normalização é, resumidamente, uma

⁸⁵ SEGA & TAPPI, por sua vez, tomam a noção de *traduzione di lavoro* (literalmente, “tradução de serviço”) por derivação do conceito proposto por F. FORTINI (In: _____. Traduzione e rifacimento, AA.VV. **La traduzione, saggi e studi**. Triste: Lint, 1973, p. 123-137).

operação destinada a estimular a recorrência, que funciona mediante exercícios regulares, em que se absorveram gradualmente as estruturas frasais básicas da língua latina, sem a necessidade de memorizar mecanicamente tabelas de morfemas, variantes, etc. Aqui, apenas se descreverem os exercícios metodológicos realizados de leitura do texto, a fim de produzir a tradução de estudo. A intenção, então, é detalhar o que foi feito com o *cópus*, em um estágio inicial de leitura. O método preserva a legitimidade do latim com que se trabalha.

(...) se se quer um latim livre de argumentos incertos e de mistificações, se se quer um latim cujo prestígio independa da solicitação constante de defensores entusiasmados, se se quer um latim honesto que valha a pena ser estudado sem excruciar e atemorizar os alunos, já tão naturalmente inseguros acerca do porquê das coisas, é preciso um método de ensino que valorize a língua pelo que ela é, sem máscaras, e que se baseie nos elementos mais concretos do sistema, organizados racionalmente, sem sobrecarga para a memória, mas que também possam ser automatizados pelo hábito de seu emprego em exercícios de reenunciação de frases latinas (e não através de frases *ad hoc*). (LIMA *et al.*, 1992, p. 74).

Para o exemplo prático a seguir, a fim de demonstrar como foi feito o estudo inicial do *cópus* latino, utilizam-se os versos 40 a 44, do Canto X, das *Metamorfoses* de Ovídio.

Talia dicentem neruosque ad uerba mouentem
exsanges flebant animae; nec Tantalus undam
captauit refugam stupuitque Ixionis orbis,
nec carpsere iecur uolucres urnisque uacarunt
Belides inque tuo sedisti, Sisypho, saxo.⁸⁶

Nesse trecho, Orfeu já se encontra no Hades. O vate entoava uma canção cuja finalidade é comover Plutão e conseguir o retorno de Eurídice para o mundo dos vivos. Até os famigerados supliciados do Hades param os seus incessantes castigos por causa da bela música de Orfeu. O primeiro supliciado é Tântalo, rei da Líbia, que foi condenado por Júpiter a passar fome e sede eternamente. Ixião, outro supliciado, foi também condenado ao Tártaro, onde Mercúrio amarrou-o a uma roda que gira incessantemente. O terceiro é Tício, porém seu nome não consta nos versos de Ovídio, o poeta apenas faz referência a ele quando diz sobre certas aves que devoram um fígado (Tício recebera punição semelhante à de Prometeu), portanto, temos uma referência não

⁸⁶ As almas exsanges choravam aquele que diz tais coisas e que toca as cordas com as palavras. E Tântalo não pegou a água fugitiva e a roda de Ixião parou, nem as aves devoraram o fígado e as Bélides desocuparam-se dos vasos e em tua pedra, ó Sísifo, sentaste.

explícita. As Bélides são mulheres que assassinaram seus maridos na noite de núpcias, motivo pelo qual foram condenadas ao Tártaro, recebendo o eterno castigo de encher com jarros de água um tonel furado. Sísifo, o último supliciado, recebeu a punição de rolar eternamente uma rocha até o alto de uma colina onde, alcançado o cume, a pedra deslizava novamente para baixo.

Para exemplificar a normalização, utilizaram-se os seguintes trechos: “... *nec Tantalus undam / captavit refugam stupuitque Ixionis orbis,/ nec carpsere iecur uolucres/ urnisque uacarunt/ Belides ...*”. Na normalização, cada verbo corresponde a uma frase simples. Por exemplo, existem quatro verbos (*captavit / stupuit / carpsere / uacarunt*), portanto ter-se-ão quatro frases normalizadas:

- 1) *Tantalus undam refugam non captat.*
- 2) *Orbis Ixionis stupet.*
- 3) *Volucres iecur non carpunt.*
- 4) *Belides urnis uacant.*

Em seguida, realizaram-se exercícios de recorrência estimulada, em forma de perguntas de compreensão⁸⁷. Para realizar as perguntas, é necessário dominar o uso dos pronomes interrogativos. A tabela a seguir mostra esses pronomes interrogativos de acordo com suas funções:

Sing.	M.	F.	N.	Plural	M.	F.	N.
Nom.	quis? qui?	quae?	quid? quod?	Nom.	qui?	quae?	quae?
	subst. adj.		subst. adj.	Acus.	quos?	quas?	quae?
Acus.	quem?	quam?	quid? quod?	Gen.	quorum?	quarum?	quorum?
Gen.	-----	cuius?	-----	Dat.	-----	quibus?	-----
Dat.	-----	cui?	-----	Abl.	-----	quibus?	-----
Abl.	quo?	qua?	quo?				

Para exemplo ilustrativo sobre as perguntas de compreensão, usou-se a primeira frase normalizada acima: *Tantalus undam refugam non captat*. A ideia é fazer perguntas sobre as frases normalizadas. O exercício, além de estimular a recorrência e de permitir

⁸⁷ As perguntas de compreensão seriam, sucintamente, um diálogo do leitor com o texto.

o contato com textos de falantes nativos, desenvolve reflexões a respeito do que é língua.

A) **Quis** undam refugam non captat? (**Quem** não tenta pegar a água fugidia?).

R. **Tantalus** undam refugam non captat. (**Tântalo** não tenta pegar a água fugidia).

B) **Quid** Tantalus non captat? (**O que** Tântalo não tenta pegar?).

R. **Undam refugam** Tantalus non captat.

C) **Quam** undam Tantalus non captat? (**Qual** onda Tântalo não tenta pegar?).

R. **Refugam** undam Tantalus non captat.

D) **Quid non facit** Tantalus? (**O que** Tântalo **não faz**?).

R. Tantalus **undam refugam non captat**.

Para fazer as perguntas de compreensão, exige-se que se compreendam as funções de cada palavra em sua relação com as demais na frase, isto é, que se domine a estrutura básica da língua latina: a declinação e a conjugação. Este método incentiva a noção de que a língua é um *sistema de valores*, em que cada palavra tem sua *função* na frase.

O método de perguntas e respostas para cada frase normalizada estimula a recorrência das estruturas frasais do latim, ou seja, auxilia na aquisição de uma competência metalinguística, ressaltando as oposições de casos nos enunciados latinos. Assim houve, num estágio preliminar de leitura do texto, o entendimento do enunciado latino, como um sistema de oposição. Ao término da primeira leitura, pôde-se resgatar o enunciado original a fim de compreendê-lo com critério, para, em seguida, analisar os versos com enfoque na poeticidade.

Para exemplificar melhor o pensamento proposto acima, utiliza-se uma frase já normalizada de um verso de Ovídio: *Tantalus undam refugam non captat*. Percebe-se que uma palavra só terá determinada função na frase porque está inserida em um contexto sintático (noção de *valor*). A palavra *Tantalus* está no nominativo singular não porque está grafada com *-us*, mas porque há, na frase, um verbo na terceira pessoa do singular cujo sujeito é *Tantalus*, e um objeto direto, *undam refugam*. O que se quer dizer é que memorizar as terminações e localizá-las, demarcando-as graficamente, não é suficiente para compreender o enunciado latino. O entendimento das relações sintáticas

de uma palavra com as demais na frase é fundamental para a compreensão do enunciado. Em latim, só há um **único sistema de declinação**, assim como um **único sistema de conjugação**. As funções das palavras numa frase são expressas pelos sete casos do latim, e não por “declinações”. A classificação da gramática tradicional confunde **funções** com **desinências**, pois nem sempre as diferenças fônicas carregam diferenças conceituais.

Para melhor elucidar a questão acima, transfere-se o problema para o português. Se se observarem exemplos de plurais, notar-se-á certa diversidade fônica: limões, capitães, casas, ônibus, quaisquer, homens, mulheres, degraus, casais, etc. Embora haja diferença fônica entre os exemplos, não há diferença conceitual, pois todos estão no plural.⁸⁸ Assim, imitando a tradição do latim, dir-se-ia que, em português, há o “primeiro plural”, o “segundo plural”, o “terceiro plural”, assim por diante. Esse raciocínio, que não vê mais português como uma língua, pode ser expandido para as outras categorias gramaticais. Dessa forma, seriam necessárias também tabelas para os gêneros, para os substantivos, para os verbos, adjetivos, etc. Assim, o português também se tornaria uma supralíngua. Essa pseudo-realidade de língua, em que crianças nativas precisariam ter memorizado tabelas gramaticais para cantar

Caranguejo não é peixe
Caranguejo peixe é;
Caranguejo só é peixe
Na enchente da maré!
(CASCUDO, 19--., p. 244),

não faz, absolutamente, o menor sentido. Da mesma forma que em português não existem outros tipos de plural, em latim não há, por exemplo, outros “nominativos”. A Fonologia fornece a base necessária para compreendermos a unidade da declinação e da conjugação.

(...) a fonação, vale dizer, a execução das imagens acústicas, em nada afeta o sistema em si. Sob esse aspecto, pode-se comparar a língua a uma sinfonia, cuja realidade independe da maneira por que é executada; os erros que podem cometer os músicos que a executam não comprometem em nada tal realidade.

A essa separação da fonação e da língua se oporão, talvez, as transformações fonéticas, as alterações de sons que se produzem na fala, e que exercem influência tão profunda nos destinos da própria língua. (SAUSSURE, 2003, p. 26).

⁸⁸ Esse exemplo foi dado em sala de aula pelo orientador, durante discussões a respeito da natureza da declinação.

Assim, o “caráter diacrônico da Fonética concorda muito bem com o princípio de que nada do que seja fonético é significativo ou gramatical, no sentido lato do termo.” (SAUSSURE, 2003, p. 164). Do ponto de vista diacrônico, não é mais língua o que se vê.

Somente os critérios estabelecidos por uma ciência linguística podem fornecer à pesquisa visão crítica que favorece o progresso científico. Ver a língua latina como *língua*, do ponto de vista *sincrônico*, não como exemplos lapidares de gramática, mera fonte de erudição, ou como lista de variantes fônicas, é o primeiro passo para compreender o latim, a língua materna dos antigos romanos.

6.2. Virgílio, *Geórgicas*, IV, 453-527.

6.2.1. Texto latino.

“Non te nullius exercent numinis irae;
 magna luis commissa: tibi has miserabilis Orpheus
 haudquaquam ob meritum poenas, ni fata resistant,
 suscitatur et raptam grauitur pro coniuge saeuit.
 457 Illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps,
 immanem ante pedes hydram moritura puella
 seruans ripas alta non uidit in herba.
 At chorus aequalis Dryadum clamore supremos
 implerunt montis. Flerunt Rhodopeiae arces
 462 atque Pangaea et Rhesi Mauortia tellus
 atque Getae atque Hebrus et Actias Orithyia.
 Ipse caua solans aegrum testudine amorem
 te, dulcis coniunx, te solo in litore secum,
 te ueniente die, te decedente canebat.
 467 Taenarias etiam fauces, alta ostia Ditis,
 et caligantem nigra formidine lucum
 ingressus Manisque adiit regemque tremendum
 nesciaque humanis precibus mansuescere corda.
 At cantu commotae Erebi de sedibus imis

472 umbrae ibant tenues simulacraque luce carentum,
 quam multa in foliis auium se milia condunt,
 Vesper ubi aut hibernus agit de montibus imber,
 matres atque uiri defunctaque corpora uita
 magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae
 477 impositique rogis iuuenes ante ora parentum;
 quos circum limus niger et deformis harundo
 Cocyti tardaue palus inamabilis unda
 alligat et nouiens Styx interfusa coercet.
 Quin ipsae stupuere domus atque intima Leti
 482 Tartara caeruleosque implexae crinibus angues
 Eumenides tenuitque inhians tria Cerberus ora
 atque Ixionii uento rota constitit orbis.
 Iamque pedem referens casus euaserat omnis
 redditaque Eurydice superas ueniebat ad auras
 487 pone sequens (namque hanc dederat Proserpina legem),
 cum subita incautum dementia cepit amantem,
 ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes:
 restitit Eurydicenque suam iam luce sub ipsa
 immemor heu! uictusque animi respexit. Ibi omnis
 492 effusus labor atque immitis rupta tyranni
 foedera, terque fragor stagnis auditus Auerni.
 Illa: "quis et me" inquit "miseram et te perdidit , Orpheu,
 quis tantus furor? En iterum crudelia retro
 fata uocant conditque natantia lumina somnus.
 497 Iamque uale: feror ingenti circumdata nocte
 inualidasque tibi tendens, heu! Non tua, palmas."
 Dixit et ex oculis subito, ceu fumus in auras
 commixtus tenuis, fugit diuersa, neque illum
 prensantem nequiquam umbras et multa uolentem
 502 dicere praetera uidit; nec portitor Orci
 amplius obiectam passus transire paludem.
 Quid faceret? Quo se rapta bis coniuge ferret?
 Quo fletu Manis, quae numina uoce moueret?

Illa quidem Stygia nabat iam frigida cymba.
 507 Septem illum totos perhibent ex ordine mensis
 rupe sub aeria deserti ad Strymonis undam
 fleuisse et gelidis haec euoluisse sub antris
 mulcentem tigris et agentem carmine quercus.
 Qualis populea maerens Philomela sub umbra
 512 amissos queritur fetus, quos durus arator
 obseruans nido implumis detraxit; at illa
 flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
 integrat et maestis late loca questibus implet.
 Nulla uenus, non ulli animum flexere hymenaei.
 517 Solus Hyperboreas glacies Tanaimque niualem
 aruaque Riphaeis numquam uiduata pruinis
 lustrabat, raptam Eurydicen atque inrita Ditis
 dona querens; spretae Ciconum quo munere matres
 inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi
 522 discerptum latos iuuenem sparsere per agros.
 Tum quoque marmoera caput a ceruice reuolsum
 gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
 uolueret, Eurydicen uox ipsa et frigida lingua
 ah! miseram Eurydicen anima fugiente uocabat;
 527 Eurydicen toto referebant flumine ripae.”

6.2.2. Tradução e Notas.

“É a ira de uma divindade que te persegue; pagas os grandes atentados: o pobre Orfeu de modo nenhum alivia estas penas a ti por causa do teu comportamento; se os destinos não se opõem, e enfurece-se severamente por causa da esposa raptada⁸⁹. De

⁸⁹ Proteu, guardador dos gados de Netuno, tendo o mesmo poder dos adivinhos, sacia as dúvidas do apicultor Aristeu, que havia perdido as suas abelhas e não sabia o motivo. Trata-se da resposta de Proteu a Aristeu, culpado pela morte de Eurídice, pois, ao persegui-la, seduzido pela beleza da ninfa, fê-la pisar em uma cobra e, conseqüentemente, morrer. Commelin (19-- , p. 90), em *Mitologia grega e romana*, escreve: “No quarto livro das *Geórgicas*, Virgílio, imitando Homero, conta que o pastor Aristeu, depois de haver perdido todas as suas abelhas, foi, a conselho de Cirene, sua mãe, consultar Proteu sobre os meios de reparar os enxames (...).”

fato, aquela menina que vai morrer⁹⁰, enquanto fugia de ti⁹¹ precipitada através dos rios, não viu diante dos pés na erva alta a feroz cobra que observa as margens. Mas o coro uniforme das Dríades⁹² encheram de clamor as montanhas supremas; os cumes rodopeus⁹³ choraram, e os altos pangeus⁹⁴, e a terra marcial do Reso⁹⁵, e também os Getas⁹⁶, e também o Hebro⁹⁷, e também Oritia ateniense⁹⁸. Ele, procurando aliviar o amor dorido, cantava no casco oco⁹⁹ a ti, ó doce esposa, a ti consigo no litoral deserto, a ti com o dia nascente, a ti com o poente. Caminhou às gargantas do Tênaros, entrada profunda dos Infernos, ao bosque obscuro sob o negro temor e dirigiu-se aos manes¹⁰⁰, ao rei temível¹⁰¹ e aos corações que não sabem se abrandar com as súplicas dos homens. Mas, comovidas pelo canto, as sombras tênues e os espectros dos carentes de luz acorriam das moradas profundas do Érebo¹⁰², assim como muitos milhares de aves escondem-se nas folhagens, quando Vésper¹⁰³ ou a chuva de inverno espanta-as dos montes, as mães, e também os varões e os corpos dos heróis magnânimos que deixaram a vida, e os meninos e as meninas solteiras, e os jovens colocados nas fogueiras, diante das faces dos pais. Em torno deles, a lama negra e o caniço horrendo do Cócito¹⁰⁴ e a lagoa desagradável de água parada os encerra, e o Estige espalhado nove vezes¹⁰⁵ os retém. Além disso, esses recintos e também os abismos mais profundos da morte pararam, e as Eumênides¹⁰⁶, entrelaçando as serpentes azuis nos cabelos, detiveram-se, e Cérbero¹⁰⁷, desejando abrir, segurou as três bocas, e também o giro da roda de Ixião¹⁰⁸, com o vento, cessou. E, já vindo, toda a morte evadira-se, e a Eurídice restituída vinha para a superfície seguindo atrás (pois Prosérpina¹⁰⁹ tinha imposto esta

⁹⁰ Eurídice.

⁹¹ Aristeu.

⁹² Dríades, Hamadríades ou Náíades eram as ninfas dos bosques.

⁹³ Ródope era um monte localizado na Trácia, onde nasceu Orfeu.

⁹⁴ O monte Pangeu localizava-se entre a Trácia e a Macedônia.

⁹⁵ Reso foi um rei da Trácia.

⁹⁶ Os Getas eram povos que viviam na Trácia.

⁹⁷ O Hebro foi o nome de um rio da Trácia.

⁹⁸ Bóreas, vento do norte, raptou Oritia e levou-a para a Trácia, onde ele vivia.

⁹⁹ Sinédoque para lira, instrumento musical de Orfeu.

¹⁰⁰ Os manes, para os antigos, eram as almas deificadas dos ancestrais, isto é, dos membros das famílias que morriam. Os manes, em outras palavras, eram as almas dos mortos. (COMMELIN, 19--., p. 136).

¹⁰¹ Plutão ou Hades, deus do mundo dos mortos.

¹⁰² O Inferno.

¹⁰³ A tarde, a estrela da tarde (o planeta Vênus) ou o poente, por extensão de sentido.

¹⁰⁴ Rio do Inferno.

¹⁰⁵ Rio que circunda o Inferno nove vezes.

¹⁰⁶ As Eumênides, Erínies ou Fúrias eram divindades infernais responsáveis por executar as penas dos culpados.

¹⁰⁷ Cérbero, o cão de três cabeças, guardava a entrada dos Infernos.

¹⁰⁸ Ixião foi condenado por Júpiter a girar incessantemente, preso a uma roda.

¹⁰⁹ Rainha dos mortos, esposa de Plutão.

lei), quando uma loucura súbita tomou o incauto amante, que deveria ser perdoada, no entanto, se os manes soubessem perdoar: parou e para a sua Eurídice, já sob a luz, esquecido e, ai!, vencido da paixão, olhou. Nesse momento, todo o trabalho foi perdido, e a lei do cruel tirano¹¹⁰ foi infringida, e três vezes foi ouvido um estrondo nos lagos do Averno¹¹¹. Ela disse: “Quem, ó Orfeu, perdeu a mim, mísera, e a ti? Que tamanha loucura? Eis que os destinos cruéis pela segunda vez me chamam de volta e o sono encerra meus olhos amortecidos. E, agora, adeus: sou levada rodeada por uma noite imensa e estendendo a ti as inválidas mãos, ai!, já não sou mais tua.” Disse e subitamente fora das vistas, como o fumo tênue misturado às brisas, afastou-se em sentido contrário e, agarrando inutilmente as sombras e desejando dizer muito, não mais o viu, e o barqueiro do Orco¹¹² não mais lhe permitiu atravessar a lagoa em frente. O que faria? Para onde se dirigiria, uma vez que a esposa lhe foi duas vezes raptada? Com que lamentação comoveria os manes? Quais deuses, com a voz? Ela, porém, já fria, navegava na barca estígia. Dizem que ele chorou durante sete meses inteiros um a um, sobre um rochedo elevado, junto da onda do deserto Estrimão¹¹³, e que recordou tais fatalidades nas frias cavernas, abrandando os tigres e movendo os carvalhos pelo seu canto. Tal qual a triste Filomela¹¹⁴ sob a sombra do choupo lamenta os filhotes perdidos, os quais o cruel lavrador que observa retirou-os implumes do ninho. Ela, porém, chora durante a noite e, pousando na árvore, restabelece o canto triste e enche vastamente as regiões com as lúgubres lamentações. Nenhum amor, nem himeneus alguns¹¹⁵ dobraram-lhe o coração¹¹⁶. O solitário percorria os gelos hiperbóreos¹¹⁷, o Tânaís¹¹⁸ coberto de neve e os campos aráveis nunca desprovidos de gelos dos montes Rifeus¹¹⁹, lamentando a Eurídice raptada e os favores inúteis de Dite¹²⁰. As matronas dos Cícones¹²¹ rejeitadas¹²² por causa das exéquias espalharam o jovem despedaçado

¹¹⁰ Plutão ou Hades.

¹¹¹ O Inferno.

¹¹² O barqueiro do Orco (do Inferno) era Caronte, responsável por conduzir, navegando o rio Estige, as almas recém-vindas até as moradas dos mortos.

¹¹³ Rio da Trácia.

¹¹⁴ Princesa lendária de Atenas, metamorfoseada em rouxinol.

¹¹⁵ Himeneu era o deus do casamento.

¹¹⁶ Orfeu, tendo perdido a esposa, não quis voltar a amar as mulheres.

¹¹⁷ Gelos do extremo Ártico.

¹¹⁸ Rio da atual Rússia, conhecido, hoje, como Don.

¹¹⁹ Montanhas da Cítia, região vasta que abrange parte da Europa e da Ásia. Camões (VII, 12, 6), em *Os Lusíadas*, refere-se à região: “Dos Cáspios montes e da Cítia fria”.

¹²⁰ Plutão ou Hades.

¹²¹ Povo da Trácia.

¹²² As bacantes ou Ménades eram mulheres devotas a Baco, também conhecido como Dioniso.

pelos campos extensos, durante os ritos dos deuses e as orgias de Baco¹²³ noturno. Então, como o éagro Hebro¹²⁴ corresse levando para o meio do mar a cabeça separada do pescoço marmóreo, a própria voz e a frígida língua chamavam “Eurídice”, ah!, a mísera Eurídice, ao fugir-lhe a alma; as margens repercutiam “Eurídice” por todo o rio.

6.2.3. Escansão.

- 1 2 3 || 4 5 6
“Nōn tē | nūllī|ūs ēx|ērcēnt | nūmīnīs | īrāe;
- 1 2 3 || 4 5 6
māgnā lū|īs cōmmīs|sā: tībī | hās mīsē|rābīlīs | Ōrphēus
- 1 2 3 4 || 5 6
Hāudquā|qu(am) ōb mērī|tūm pōe|nās, nī | fātā rēs|sīstānt,
- 1 2 3 || 4 5 6
sūscītāt | ēt rāp|tā grāuī|tēr prō | cōniūgē | sāeuīt.
- 457 1 2 || 3 4 || 5 6
Īllā quī|dēm, dūm | tē fūgē|rēt pēr | flūmīnā | prāecēps,
- 1 2 3 || 4 5 6
īmman(em) ↓ antē pē|dēs hŷ|drūm mōrī|tūrā pū|ēllā
- 1 2 3 || 4 5 6
sēruān|tēm rī|pās āl|tā nōn | uīdīt īn | hērbā.
- 1 2 3 || 4 5 6
Āt chōrūs | āequā|līs Drŷ|dūm clā|mōrē sūp|rēmōs
- 1 2 3 || 4 5 6
īmplē|rūnt mōn|tīs. Flē|rūnt Rhō|dōpēī(ae) ↓ ārcēs
- 462 1 2 3 || 4 5 6
āltāquē | Pāngāe(a) ↓ ēt Rhē|sī Mā|uōrtiā | tēllūs
- 1 2 || 3 4 5 6
ātquē Gē|tāe āt|qu(e) Hēbrūs ēt | Āctiās | Ōrithŷ|īā.
- 1 2 3 4 || 5 6
Īpsē cā|uā sō|lāns āe|grūm tēs|tūdīn(e) ā|mōrēm
- 1 2 3 || 4 5 6
tē, dūl|cīs cōn|iūnx, tē | sōl(o) īn | lītōrē | sēcūm,
- 1 2 3 || 4 5 6
tē uēnī|ēntē dī|ē, tē | dēcē|dēntē cā|nēbāt.
- 467 1 2 3 4 || 5 6
Tāenārī|ās ētī|ām fāu|cēs, āl|t(a) ōstīā | Dītīs,

¹²³ Baco ou Dioniso era o deus consagrado ao vinho.

¹²⁴ Hebro é um rio da Trácia. O adjetivo “éagro” refere-se ao rei da Trácia Éagro, pai de Orfeu.

- 1 2 3 || 4 5 6
 ēt cā|līgān|tēm nī|grā fōr|mīdīnē | lūcūm
- 1 2 || 3 4 5 || 6
 īngrēs|sūs Mā|nīsqu(e) ħđī|īt rē|gēmquē trē|mēndūm
- 1 2 3 || 4 5 6
 nēscīā|qu(e) ħūmā|nīs prēcī|būs mān|suēscērē | cōrdā.
- 1 2 3 4 || 5 6
 Āt cān|tū cōm|mōt(ae) Ěrē|bī dē | sēdībūs | īmīs
- 472 1 2 3 || 4 5 6
 ūmbr(ae) ĭ|bānt tēnū|ēs sīmū|lācrāquē | lūcē cā|rēntūm,
- 1 2 3 || 4 5 6
 quām mūl|t(a) ĭn fōlī|īs āuī|ūm sē | mīlīā | cōndūnt,
- 1 2 3 4 || 5 6
 Vēspēr ū|b(i) ħaut ħī|bērnūs ā|gīt dē | mōntībūs | īmbēr,
- 1 2 3 || 4 5 6
 mātērē | ātquē uī|rī dē|fūnctāquē | cōrpōrā | uītā
- 1 2 3 || 4 5 6
 māgnānī|m(um) ħērō|ūm, pūē|r(i) ĭnnūp|tāequē pū|ēllāe
- 477 1 2 3 || 4 5 6
 ĭmpōsī|tīquē rō|gīs iūuē|nēs ān|t(e) ōrā pā|rēntūm;
- 1 2 3 || 4 5 6
 quōs cīr|cūm lī|mūs nīgēr | ēt dē|fōrmīs ħā|rūdō
- 1 2 3 || 4 5 6
 Cōcȳ|tī tār|dāquē pā|lūs ĭnā|mābīlīs | ūndā
- 1 2 3 4 || 5 6
 āllīgāt | ēt nō|uīēns | Stȳx ĭn|tērfūsā | cōercēt.
- 1 2 3 || 4 5 6
 Quīn ĭp|sāe stūpū|ērē dō|mūs āt|qu(e) ĭntīmā | Lētī
- 482 1 2 3 || 4 5 6
 Tārtārā | cāerūlē|ōsqu(e) ĭm|plēxāe | crīnībūs | ānguēs
- 1 2 3 4 || 5 6
 Ĕmēnī|dēs tēnū|ītqu(e) ĭnhī|āns trīā | Cērbērūs | ōrā
- 1 2 3 || 4 5 6
 ātqu(e) ĭ|xīōnī|ī uēn|tō rōtā | cōnstītīt | ōrbīs.
- 1 2 3 || 4 5 6
 Iāmquē pē|dēm rēfē|rēns cā|sūs ē|uāsērāt | ōmnīs
- 1 2 3 || 4 5 6
 rēddītā|qu(e) Ĕurȳdī|cē sūpē|rās uēnī|ēbāt ād | āurās
- 487 1 2 3 || 4 5 6
 pōnē sē|quēns (nām|qu(e) ħānc dēdē|rāt Prō|sērpīnā | lēgēm),

- 1 2 3 || 4 5 6
cūm sū|bīt(a) īn|cāutūm dē|mēntiā | cēpīt ā|māntēm,
- 1 2 3 || 4 5 6
īgnōs|cēndā qui|dēm, scī|rēnt s(i) īg|nōscērē | Mānēs:
- 1 2 3 4 || 5 6
rēstītīt | Ēurȳdī|cēnquē sū|ām iām | lūcē sūb | īpsā
- 1 2 3 4 || 5 6
īmmēmōr | hēu! uīc|tūsqu(e) ānī|mī rēspē|xīt. Ībī | ōmnīs
- 492 1 2 3 || 4 5 6
ēffūsūs | lābōr | ātqu(e) īm|mītīs | rūptā tȳ|rānī
- 1 2 3 || 4 5 6
fōedērā, | tērquē frā|gōr stāg|nīs āu|dītūs Ā|uērnī.
- 1 2 3 || 4 5 6
Īllā: “quīs | ēt m(e)” īn|quīt “mīsē|r(am) ēt tē | pērdīdīt, | Ōrphēu,
- 1 2 3 || 4 5 6
quīs tān|tūs fūrōr? | Ēn ītē|rūm crū|dēliā | rētrō
- 1 2 || 3 4 5 6
fātā uō|cānt cōn|dītquē nā|tāntiā | lūmīnā | sōmnūs.
- 497 1 2 || 3 4 || 5 6
Iāmquē uā|lē: fērōr | īngēn|tī cīr|cūmdātā | nōctē
- 1 2 3 4 || 5 6
īnuālī|dāsquē tī|bī tēn|dēns, hēu! | nōn tūā, | pālmās.”
- 1 2 || 3 4 || 5 6
Dīxīt ēt | ēx ōcū|līs sūbī|tō, cēu | fūmūs īn | āurās
- 1 2 3 || 4 5 || 6
cōmmīx|tūs tēnū|īs, fū|gīt dī|uērsā, nē|qu(e) īllūm
- 1 2 || 3 4 5 6
prēnsān|tēm nē|quīquām | ūmbrās ēt | mūltā uō|lēntēm
- 502 1 2 3 || 4 5 6
dīcērē | prāetērē|ā uī|dīt; nēc | pōrtītōr | Ōrcī
- 1 2 3 || 4 5 6
āmpliūs | ōbiēc|tām pās|sūs trān|sīrē pā|lūdēm.
- 1 2 || 3 4 || 5 6
Quīd fācē|rēt? Quō | sē rāp|tā bīs | cōniūgē | fērrēt?
- 1 2 3 || 4 5 6
Quō flē|tū Mā|nīs, quāe | nūmīnā | uōcē mō|uērēt?
- 1 2 || 3 4 || 5 6
Īllā qui|dēm Stȳgī|ā nā|bāt iām | frīgīdā | cȳmbā.
- 507 1 2 || 3 4 || 5 6
Sēpt(em) īl|lūm tō|tōs pēr|hī|bēnt ēx | ōrdīnē | mēnsīs

- 1 2 3|| 4 5 6
rūpě sūb | āērī|ā dē|sērt(i)̣.ād | Strȳmōnīs | ūndām
- 1 2 3 || 4 5 6
flēuīs|s(e)̣.ēt gēlī|dīs hāec | ēuō|luīssē sūb | āntrīs
- 1 2 3 || 4 5 6
mūlcēn|tēm tī|grīs ēt ā|gēntēm | cārmīnē | quērcūs.
- 1 2 3|| 4 5 6
Quālīs | pōpūlē|ā mae|rēns Phīlō|mēlā sūb | ūmbrā
- 512 1 2 || 3 4 || 5 6
āmīs|sōs quērī|tūr fē|tūs, quōs | dūrūs ā|rātōr
- 1 2 || 3 4 || 5 || 6
ōbsēr|uāns nī|d(o)̣.īmplū|mīs dēt|rāxīt; āt | īllā
- 1 2 || 3 4 || 5 6
flēt nōc|tēm, rā|mōquē sē|dēns mīsē|rābīlē | cārmēn
- 1 2 3 || 4 5 6
īntēgrāt | ēt māes|tīs lā|tē lōcā | quēstībūs | īmplēt.
- 1 2 || 3 4 || 5 6
Nūllā uē|nūs, nōn | ūll(i)̣.ānī|mūm flēxē|rē hȳmē|nāēī.
- 517 1 2 3 || 4 5 6
Sōlūs Hȳ|pērbōrē|ās glācī|ēs Tānā|īmquē nī|uālēm
- 1 2 3 || 4 5 6
āruāquē | Rīphāe|īs nūm|quām uīdū|ātā prū|īnīs
- 1 2 || 3 4 || 5 6
lūstrā|bāt, rāp|t(am)̣.Ēurȳdī|cēn āt|qu(e)̣.īnrītā | Dītīs
- 1 2 || 3 4 || 5 6
dōnā quē|rēns; sprē|tāe Cīcō|nūm quō | mūnērē | mātērēs
- 1 2 3 || 4 5 6
īntēr | sācrā dē|ūm nōc|tūrñī|qu(e)̣.ōrgiā | Bācchī
- 522 1 2 || 3 4 || 5 6
dīscēr|ptūm lā|tōs iūuē|nēm spār|sērē pēr | āgrōs.
- 1 2 3|| 4 5 6
Tūm quōquē | mārmōrē|ā cāpūt | ā cēr|uīcē rē|uōlsūm
- 1 2 || 3 4 || 5 6
gūrgītē | cūm mēdī|ō pōr|tāns Ōe|āgrīūs | Hēbrūs
- 1 2 3 || 4 5 6
uōluērēt, | Ēurȳdī|cēn uōx | īps(a)̣.ēt | frīgīdā | līnguā
- 1 2 3 || 4 5 6
āh! mīsēr(am)̣.Ēurȳdī|cēn ānī|mā fūgī|ēntē uō|cābāt;
- 527 1 2 3|| 4 5 6
Ēurȳdī|cēn tō|tō rēfē|rēbānt | flūmīnē | rīpāe.”

6.3. Ovídio, *Metamorfoses*, X, 1-85.

6.3.1. Texto latino.

Inde per immensum croceo uelatus amictu
 Aethera digreditur Ciconumque Hymenaeus ad oras
 Tendit et Orphea nequiquam uoce uocatur.
 Adfuit ille quidem, sed nec sollemnia uerba
 5 Nec laetos uultus nec felix attulit omen.
 Fax quoque, quam tenuit, lacrimoso stridula fumo
 Vsque fuit nullosque inuenit motibus ignes.
 Exitus auspicio grauior; nam nupta per herbas
 Dum noua Naiadum turba comitata uagatur,
 10 Occidit in talum serpentis dente recepto.
 Quam satis ad superas postquam Rhodopeius auras
 Defleuit uates, ne non temptaret et umbras,
 Ad Styga Taenaria est ausus descendere porta ;
 Perque leues populos simulacraque functa sepulcro
 15 Persephonem adiit inamoenaque regna tenentem
 Vmbrarum dominum pulsisque ad carmina neruis
 Sic ait: “O positi sub terra numina mundi
 In quem reccidimus, quicquid mortale creamur;
 Si licet et falsi positus ambagibus oris
 20 Vera loqui sinitis, non huc, ut opaca uiderem
 Tartara, descendi, nec uti uillosa colubris
 Terna Medusaei uincirem guttura monstri;
 Causa uiae coniunx, in quam calcata uenenum
 Vipera diffudit crescentesque abstulit annos.
 25 Posse pati uolui nec me temptasse negabo;
 Vicit Amor. Supera deus hic bene notus in ora est;
 An sit et hic, dubito; sed et hic tamen auguror esse;
 Famaque si ueteris non est mentita rapinae,

Vos quoque iunxit Amor. Per ego haec loca plena timoris,
 30 Per chaos hoc ingens uastique silentia regni,
 Eurydices, oro, properata retexite fata.
 Omnia debentur uobis paulumque morati
 Serius aut citius sedem properamus ad unam.
 Tendimus huc omnes, haec est domus ultima uosque
 35 Humani generis longissima regna tenetis.
 Haec quoque, cum iustos matura peregerit annos,
 Iuris erit uestri; pro munere poscimus usum.
 Quod si fata negant ueniam pro coniuge, certum est
 Nolle redire mihi; leto gaudete duorum.”
 40 Talia dicentem neruosque ad uerba mouentem
 Exsanguis flebant animae; nec Tantalus undam
 Captauit refugam stupuitque Ixionis orbis,
 Nec carpsere iecur uolucres urnisque uacarunt
 Belides inque tuo sedisti, Sisyphus, saxo.
 45 Tunc primum lacrimis uictarum carmine fama est
 Eumenidum maduisse genas; nec regia coniunx
 Sustinet oranti, nec qui regit ima, negare
 Eurydicenque uocant; umbras erat illa recentes
 Inter et incessit passu de uulnere tardo.
 50 Hanc simul et legem Rhodopeius accipit Orpheus,
 Ne flectat retro sua lumina, donec Auernas
 Exierit ualles; aut irrita dona futura.
 Carpitur accliuis per muta silentia trames,
 Arduus, obscurus, caligine densus opaca.
 55 Nec procul afuerant telluris margine summae;
 Hic, ne deficeret metuens auidusque uidendi,
 Flexit amans oculos et protinus illa relapsa est;
 Bracchiaque intendens prendique et prendere certans,
 Nil nisi cedentis infelix arripit auras.
 60 Iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam
 Questa suo (quid enim nisi se quereretur amatam?)

Supremumque “uale”, quod iam uix auribus ille
Acciperet, dicit, reuolutaque rursus eodem est.

Non aliter stupuit gemina nece coniugis Orpheus
65 Quam tria qui timidus, medio portante catenas,
Colla canis uidit, quem non pauor ante reliquit
Quam natura prior, saxo per corpus oborto;
Quique in se crimen traxit uoluitque uideri
Olenos esse nocens, tuque, o confisa figurae,
70 Infelix Lethaea, tuae, iunctissima quondam
Pectora, nunc lapides, quos umida sustinet Ide.
Orantem frustra que iterum transire uolentem
Portitor arcuerat; septem tamen ille diebus
Squalidus in ripa Cereris sine munere sedit;
75 Cura dolorque animi lacrimaeque alimenta fuere.
Esse deos Erebi crudeles questus, in altam
Se recipit Rhodopen pulsumque aquilonibus Haemum.
Tertius aequoreis inclusum Piscibus annum
Finierat Titan omnemque refugerat Orpheus
80 Femeineam Venerem, seu quod male cesserat illi,
Siue fidem dederat; multas tamen ardor habebat
Iungere se uati; multae doluere repulsae.
Ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem
In teneros transferre mares citraque iuuentam
85 Aetatis breue uer et primos carpere flores.

6.3.2. Tradução e Notas.

De lá, através do éter imenso, velado com um manto açafreado¹²⁵, Himeneu¹²⁶ afasta-se, dirige-se aos litorais dos Cícones¹²⁷ e é chamado em vão pela voz orfeica. Certamente ele esteve presente, mas não trouxe nem palavras solenes, nem faces

¹²⁵ Os romanos, geralmente, associavam a cor amarela às bodas.

¹²⁶ Deus do casamento.

¹²⁷ Povo da Trácia, região localizada no sudeste da Europa.

alegres, nem presságio feliz. Até mesmo o sibilante facho¹²⁸, que ele segurou, esteve o tempo todo com uma fumaça lacrimosa e não encontrou chamas com movimentos. O fim foi mais grave do que o presságio, pois, enquanto a recém-casada caminhava por entre as gramas, acompanhada pelo cortejo das Náiades¹²⁹, cai morta pelo dente da serpente, recebido no tornozelo. Depois que o vate do Ródope¹³⁰ lamentou-a bastante aos céus a fim de tocar até as sombras, ousou descer pela porta do Tênaros¹³¹ até o Estige¹³² e, por entre as leves populações e os simulacros que alcançaram o sepulcro, foi até Perséfone¹³³ e ao senhor das sombras¹³⁴, que possui os reinos não amenos, e nas cordas tocadas junto aos cantos assim disse: “Oh, divindades do mundo posto sob a terra no qual recaímos, tudo que é criado mortal; se é lícito e permitis falar a verdade, depostos os rodeios da fala falsa, não desci até aqui para ver os Tártaros¹³⁵ opacos, nem para vencer a tripla garganta do monstro meduseu coberta de serpentes¹³⁶. O motivo da viagem é a esposa, em quem a víbora pisada espalhou o veneno e retirou-lhe os anos crescentes. Quis poder suportar, não negarei que tentei. Venceu Amor¹³⁷, este deus bem conhecido na região superior. Se existe também aqui, não sei, contudo, aqui também suponho existir. E se a fama do antigo rapto não mentiu, a vós também Amor¹³⁸ uniu. Eu, através destes lugares plenos de medo, deste caos imenso e dos silêncios do reino vasto, peço: retecei os destinos precoces de Eurídice. Tudo é devido a vós e, demorando um pouco mais tarde ou mais cedo, precipitamo-nos a uma única morada. Todos nós nos dirigimos até aqui, esta é a última morada e vós¹³⁹ possuíis os reinos longuíssimos do gênero humano. Ela também, quando madura cumprir os anos justos, será de vossa alçada, pedimos o usufruto dela como um benefício. Mas se os destinos negam o favor à esposa, a mim é certo que não quero voltar, regozijai com a morte dos dois.” As almas exangues choravam aquele que diz tais coisas e que toca as cordas com as palavras. E

¹²⁸ Quando aceso, o facho de Himeneu previa um casamento feliz.

¹²⁹ Ninfas dos rios e das fontes, também conhecidas como Nereidas ou Hamadríades.

¹³⁰ O epíteto “vate do Ródope” refere-se a Orfeu.

¹³¹ Os Infernos, as regiões inferiores.

¹³² Principal rio que circunda o mundo dos mortos.

¹³³ Esposa de Plutão e rainha do reino subterrâneo.

¹³⁴ Plutão ou Hades, rei do Inferno.

¹³⁵ Os Infernos.

¹³⁶ Faz-se referência ao Cérbero, o cão de três cabeças.

¹³⁷ Cupido, Eros ou Amor, filho de Vênus.

¹³⁸ Plutão, querendo unir-se amorosamente à Prosérpina, raptou-a. Nas palavras de Pierre Brunel, “Orfeu, para conciliar-se com os deuses dos Infernos, lembra-os da própria história deles. (X, 26-29).” (BRUNEL, 2005, p. 770).

¹³⁹ Plutão.

Tântalo¹⁴⁰ não pegou a água fugitiva, e a roda de Ixião¹⁴¹ parou, nem as aves devoraram o fígado¹⁴², e as Bélides¹⁴³ desocuparam-se dos vasos, e em tua pedra, ó Sísifo¹⁴⁴, sentaste. Então, conta-se que molharam com lágrimas pela primeira vez os rostos das Eumênides¹⁴⁵ vencidas pelo canto. Nem a esposa real, nem o que rege os Infernos suportam negar àquele que suplica, e chamam Eurídice. Ela estava entre as sombras recentes e andou com passo lento por causa da ferida. Ao mesmo tempo, Orfeu do Ródope recebe esta lei: não volte para trás os seus olhos, até que tenha se retirado dos vales Averno¹⁴⁶, ou os presentes seriam inúteis. É percorrido, através dos silêncios mudos, íngreme, árduo, obscuro, denso em escuridão opaca, o caminho. Nem estavam longe do limite da terra superior. Ele, temendo se afastar e ávido por vê-la, voltou, apaixonado, os olhos, e imediatamente ela retrocedeu, e estendendo os braços para ser abraçada e querendo abraçar, a infeliz nada abraçou a não ser os ares frouxos. E já morrendo pela segunda vez de nada se queixa de seu esposo (de que, de fato, se queixaria, exceto de ter sido tão amada?). E pela última vez disse “adeus”, que ele já a custo recebeu nos ouvidos, e de novo ela precipitou para o mesmo lugar. Não de outro modo, Orfeu parou diante da dupla morte da esposa como aquele que, receoso, viu as três gargantas do cão, portando no meio correntes, quem o pavor não abandonou antes que a natureza primeira, tendo nascido rocha pelo seu corpo¹⁴⁷; como Óleno¹⁴⁸, que se arrastou ao crime e quis parecer culpado, e tu, infeliz Leteia¹⁴⁹, confiada em tua figura, os corações juntíssimos outrora, agora lápides, as quais o úmido Ida¹⁵⁰ sustém. O porteiro¹⁵¹ impedira aquele que suplica em vão e que deseja atravessar pela segunda vez. Ele, porém, esqualido, sentou na margem durante sete dias¹⁵² sem a dádiva de

¹⁴⁰ Supliciado do Tártaro que foi condenado a passar fome e sede eternamente.

¹⁴¹ Ixião foi condenado por Júpiter a girar intermitentemente preso a uma roda.

¹⁴² Tem-se uma referência implícita a Tício, gigante condenado ao Tártaro, cujo fígado era constantemente devorado por águias.

¹⁴³ As Bélides ou Dânaes foram condenadas a encher com água um tonel furado.

¹⁴⁴ Sísifo foi condenado a levar uma pedra até o cume de uma elevação, onde a pedra rolava para baixo, fazendo recomeçar o trabalho eternamente.

¹⁴⁵ Fúrias.

¹⁴⁶ Os Infernos.

¹⁴⁷ Trata-se da metamorfose do corpo humano (*natura prior*) em rocha (*saxo*).

¹⁴⁸ Óleno, filho de Júpiter, tomou a culpa de Leteia, sua mulher, para si e foi transformado em pedra juntamente com a esposa.

¹⁴⁹ Leteia, mulher de Óleno, por excesso de orgulho foi metamorfoseada em pedra, junto com o marido.

¹⁵⁰ Monte.

¹⁵¹ Caronte, porteiro do mundo dos mortos, responsável por transportar as almas em uma barca além do rio Estige.

¹⁵² Para o verbete *sete*, o *Dictionnaire des Symboles* (1974), afirma: “Sept indique le sens d’un changement après un cycle accompli et d’un renouvellement positif. (...) Il symbolise la totalité de l’espace et la totalité du temps.”

Ceres¹⁵³. A inquietação e a dor da alma e as lágrimas foram os seus alimentos. Queixando-se de que os deuses do Érebo fossem cruéis, recolheu-se no alto Ródope e no Hemo¹⁵⁴ abalado pelos aquilões¹⁵⁵. O Titã findara pela terceira vez o ano encerrado nos Peixes marinhos¹⁵⁶ e Orfeu evitara todo amor feminino, ou porque lhe acabara mal, ou porque dera fidelidade, entretanto, o ardor de juntar-se ao vate possuía muitas mulheres; muitas rejeitadas sofreram. E foi ele, entre os povos dos trácios, o primeiro a transferir o amor para os meninos¹⁵⁷ e a colher, antes da juventude, a breve primavera da vida e as primeiras flores.

6.3.3. Escansão.

1 2 3 || 4 5 6
Īndĕ pĕr | ĩnmĕn|sũm cröcĕ|ō uĕ|lātũs ā|mĩctũ

1 2 3 || 4 5 6
Āĕthĕrā | dĩgrĕdĩ|tũr Cĩcō|nũmq(u)e, Hỹmĕ|nāĕũs ād | ōrās

1 2 3 || 4 5 6
Tĕndĩt ĕt | Ōrphĕ|ā nĕ|quĩquām | uōĕĕ uō|cātũr.

1 2 3 || 4 5 6
Ādfũit | ĩllĕ quĩ|dĕm, sĕd | nĕc sōl|lĕmnĩā | uĕrbā

5 1 2 3 || 4 5 6
Nĕc lā|tōs uōl|tũs nĕc | fĕlĩx | āttũlĩt | ōmĕn.

1 2 3 || 4 5 6
Fāx quōquĕ, | quām tĕnũ|ĩt, lācrĩ|mōsō | strĩdũlā | fũmō

1 2 || 3 4 5 6
Ūsquĕ fũ|ĩt nũl|lōsqu(e), ĩ|nuĕnĩt | mōtĩbũs | ĩgnĕs.

1 2 3 4 || 5 6
Ēxĩtũs | āuspĩcĩ|ō grāuĩ|ōr; nām | nũptā pĕr | hĕrbās

1 || 2 3 4 5 6
Dũm nõuā | Nāĩādũm | tũrbā | cōmĩ|tātā uā|gātũr,

10 1 2 3 || 4 5 6
Ōccĩdĩt | ĩn tā|lũm sĕr|pĕntĩs | dĕntĕ rĕ|cĕptō.

1 2 3 || 4 5 6
Quām sātĩs | ād sũpĕ|rās pōst|quām Rhōdō|pĕĩũs | āurās

¹⁵³ As dádivas de Ceres, deusa da agricultura, eram os alimentos.

¹⁵⁴ Hemo, filho de Bóreas e Oritia, transformado em montanha, na Trácia.

¹⁵⁵ O Aquilão era um vento frio do norte, caracterizado por sua força.

¹⁵⁶ O ano astrológico termina na constelação de Peixes.

¹⁵⁷ Com Orfeu, iniciou-se a pederastia. O amor, até então, devoto às mulheres, voltou-se para os mais jovens. Trata-se, portanto, da metamorfose do amor.

- 1 2 3 || 4 5 6
Dēflēū|īt uā|tēs, nē | nōn tēmp|tārēt ēt | ūmbrās,
- 1 2 3 4 || 5 6
Ād Stýgǎ | Tǎnǎrǐ(a)↓ ēst āu|sūs dēs|cēndērē | pōrtā ;
- 1 2 3 || 4 5 6
Pērquē lē|uēs pōpǔ|lōs sǐmǔ|lācrāquē | fūntǎ sě|pūlcrō
- 15 1 2 3 || 4 5 6
Pērsēphō|nēn ādǐ | ĩt ĩnǎ|mōenǎquē | rēgnǎ tē | nēntēm
- 1 2 3 || 4 5 6
Ūmbrǎ|rūm dōmǐ|nūm pūl|sīsqu(e)↓, ād | cǎrmǐnǎ | nēruīs
- 1 2 3 || 4 5 6
Sĭc āit: | “Ō pōsǐ|tǐ sūb |tērrǎ |nūmǐnǎ |mūndǐ
- 1 2 3 || 4 5 6
Īn quēm | rēcǐdǐ|mūs, quĭc|quĭd mōr|tālē crē|āmūr ;
- 1 2 3 || 4 5 6
Sĭ lĭcēt | ēt fǎl|sĭ pōsǐ|tĭs ām|bǎgĭbūs | ōrĭs
- 20 1 2 3 || 4 || 5 6
Vērǎ lō|quĭ sĭnǐ|tĭs, nōn | hūc, ūt ō|pācǎ uĭ|dērēm
- 1 2 3 || 4 5 6
Tǎrtǎrǎ, | dēscēn|dǐ, nēc ū|tĭ uĭl|lōsǎ cō|lūbrĭs
- 1 2 3 || 4 5 6
Tērǎ Mē|dūsǎ|ĭ uĭn|cĭrēm | gūttūrǎ | mōnstrĭ ;
- 1 2 3 || 4 5 6
Cāusǎ uĭ|ǎ cō|niūnx, ĩn | quām cǎl|cǎtǎ uē|nēnūm
- 1 2 3 || 4 5 6
Vĭpērǎ | dĭffū|dĭt crēs|cētēsqu(e)↓, ābstūlĭt | ānnōs.
- 25 1 2 3 || 4 5 6
Pōssē pǎ|tĭ uōlū|ĭ nēc| mē tēmp|tāssē nē|gābō ;
- 1 2 || 3 4 5 6
Vĭcĭt Ā|mōr. Sūpē|rǎ dēūs| hĭc bēnē| nōtūs ĩn| ōr(a)↓, ēst ;
- 1 2 || 3 || 4 5 6
Ān sĭt ēt | hĭc, dūbǐ|tō; sēd ēt | hĭc tāmēn | āugūrōr | ēssē ;
- 1 2 3 || 4 5 6
Fāmǎquē | sĭ uētē|rĭs nōn | ēst mēn|tĭtǎ rǎ|pĭnǎe,
- 1 2 3 || 4 5 6
Vōs quōquē | ĩūnxĭt Ā|mōr. Pēr ěg(o)↓, hǎc lōcǎ | plēnǎ tĭ|mōrĭs,
- 30 1 2 3 || 4 5 6
Pēr chǎōs | hōc ĩn|gēns uās|tĭquē sĭ|lētĭǎ | rēgnĭ,
- 1 2 || 3 || 4 5 6
Ēurýdĭ|cēs, ō|rō, prōpē|rǎtǎ rē|tēxĭtē | fǎtǎ.

- 1 2 3 4 || 5 6
 Ōmnĭā | dēbēn|tūr uō|bīs pāu|lūmquē mō|rātī
- 1 2 3 || 4 5 6
 Sērĭūs | āut cĭtĭ|ūs sē|dēm prōpě|rāmūs ād | ūnām.
- 1 2 3 || 4 5 6
 Tēndĭmūs | hūc ōm|nēs, hāec | ēst dōmūs | ūltĭmā | uōsquē
- 35 1 2 3 || 4 5 6
 Hūmā|nī gēnē|rīs lōn|gĭssĭmā | rēgnā tē|nētīs.
- 1 2 3 || 4 5 6
 Hāec quōquē, | cūm iūs|tōs mā|tūrā pě|rēgērĭt | ānnōs,
- 1 2 3 || 4 5 6
 Iūrīs ě|rĭt uēs|trĭ; prō | mūnērě | pōscĭmūs | ūsūm.
- 1 2 3 || 4 5 6
 Quōd sĭ | fātā nē|gānt uēnĭ|ām prō | cōniūgě, | cērt(um) ēst
- 1 2 3 || 4 5 6
 Nōllě rē|dĭrě mĭ|hĭ; lē|tō gāu|dētě dū|ōrūm.”
- 40 1 2 3 || 4 5 6
 Tālĭā | dĭcēn|tēm nē|ruōsqu(e) ād | uērbā mō|uēntēm
- 1 2 3 4 || 5 6
 Ēxsānguēs flē|bānt ānĭ|māe; nēc | Tāntālūs | ūndām
- 1 2 3 || 4 5 6
 Cāptā|uĭt rěfū|gām stūpū|tqu(e) Ī|xĭōnīs | ōrbīs,
- 1 2 3 4 || 5 6
 Nēc cārp|sērě iē|cūr uōlū|crēs ūr|nĭsquē uā|cārūnt
- 1 2 3 || 4 5 6
 Bēlĭdēs | ĭnquē tū|ō sē|dĭstĭ, | Sĭsŷphě, | sāxō.
- 45 1 2 || 3 4 5 6
 Tūnc prĭ|mūm lā|crĭmīs | uĭctārūm | cārmĭně | fām(a) ēst
- 1 2 3 4 || 5 6
 Eūmēnĭ|dūm mādū|ĭssě gě|nās; nēc | rēgĭā | cōniūnx
- 1 2 3 || 4 5 6
 Sūstĭnēt | ōrān|tĭ, nēc | quĭ rēgĭt | ĭmā, nē|gārě
- 1 2 3 || 4 5 6
 Eūrŷdĭ|cēnquē uō|cānt; ūm|brās ěrāt | ĭllā rě|cētēs
- 1 2 3 || 4 5 6
 Īntěr ět | ĭncēs|sĭt pās|sū dē | uūlnērě | tārdō.
- 50 1 2 3 || 4 5 6
 Hānc sĭmūl | ět lē|gēm Rhōdō|pēiūs | āccĭpĭt | Ōrphēus,
- 1 2 3 || 4 5 6
 Nē flēc|tāt rē|trō sūā | lūmĭnā, | dōnēc Ā|uērnās

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Ēxiē|rīt uāl|lēs; āut | ĩrrītā | dōnā fū|tūrā.

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Cārpītūr | āclī|uīs pēr | mūtā sī|lētīā | trāmēs,

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Ārdūūs, | ōbscū|rūs, cā|līgīnē | dēnsūs ō|pācā.

55 ¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Nēc prōcūl | āfūē|rānt tēl|lūrīs | mārgīnē | sūmmāe ;

¹ ² ³ ⁴ || ⁵ ⁶
Hīc, nē | dēfīcē|rēt mētū|ēns āuī|dūsquē uī|dēndī,

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Flēxīt ā|māns ōcū|lōs ēt | prōtīnūs | ĩllā rē|lāps(a) .ēst ;

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Brācchīā|qu(e) . ĩntēn|dēns prēn|dīqu(e) . ēt | prēndērē | cērtāns,

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Nīl nīsī | cēdēn|tīs ĩn|fēlīx | ārrīpīt | āurās.

60 ¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Īāmqu(e) . ĩtē|rūm mōrī|ēns nōn | ēst dē | cōniūgē | quīcquām

¹ ² || ³ ⁴ || ⁵ ⁶
Quēstā sū|ō (quīd ē|nīm nīsī | sē quērē|rētūr ā|mātām?)

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Sūprēmūmqūē “uā|lē”, quōd| ĩām uīx | āurībūs | ĩllē

¹ ² || ³ ⁴ ⁵ ⁶
Āccīpē|rēt, dīcīt, | rēuō|lūtāquē | rūrsūs ē|ōd(em) .ēst.

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Nōn ālī|tēr stūpū|īt gēmī|nā nēcē | cōniūgīs | Ōrphēus

65 ¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Quām trīā | quī tīmī|dūs, mēdī|ō pōr|tāntē cā|tēnās,

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Cōllā cā|nīs uī|dīt, quēm | nōn pāuōr | āntē rē|līquīt

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Quām nā|tūrā prī|ōr, sā|xō pēr | cōrpūs ō|bōrtō ;

¹ ² ³ ⁴ || ⁵ ⁶
Quīqu(e) . ĩn | sē crī|mēn trā|xīt uō|luītquē uī|dērī

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Ōlēsōs | ēssē nō|cēns, tū|qu(e) . ō cōn|fīsā fī|gūrāe,

70 ¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Īnfē|līx Lē|thāeā, tū|āe, ĩūnc|tīssīmā | quōndām

¹ ² ³ || ⁴ ⁵ ⁶
Pēctōrā, | nūnc lāpī|dēs, quōs | ūmīdā | sūstīnēt | Īdē.

- 1 2 || 3 4 || 5 6
 Ōrān|tēm frūs|trāqu(e) ĵitē|rūm trān|sīrē uō|lēntēm
- 1 2 3 || 4 5 6
 Pōrtītōr | ārcūē|rāt; sēp|tēm tāmēn | ĩllē dī|ēbūs
- 1 2 3 || 4 5 6
 Squālīdūs | ĩn rī|pā Cērē|rīs sīnē | mūnērē | sēdīt;
- 75 1 2 3 || 4 5 6
 Cūrā dō|lōrqu(e) ānī|mī lācrī|māequ(e) ālī|mēntā fū|ērē.
- 1 2 3 || 4 5 6
 Ēssē dē|ōs Ĕrē|bī crū|dēlēs | quēstūs, ĩn | āltām
- 1 2 3 || 4 5 6
 Sē rēcī|pīt Rhōdō|pēn pūl|sūmqu(e) āquī|lōnībūs | Hāemūm.
- 1 2 3 || 4 5 6
 Tērtiūs | āequōrē|īs ĩn|clūsūm | Pīscībūs | ānnūm
- 1 2 3 || 4 5 6
 Fīnīē|rāt Tī|tān ōm|nēmquē rē|fūgērāt | Ōrphēus
- 80 1 2 3 || 4 5 6
 Fēmīnē|ām Vēnē|rēm, seū | quōd mālē | cēssērāt | ĩllī,
- 1 2 3 || 4 5 6
 Sīuē fī|dēm dēdē|rāt; mūl|tās tāmēn | ārdōr hā|bēbāt
- 1 2 3 || 4 5 6
 Iūngērē | sē uā|tī; mūl|tāe dōl|uērē rē|pūlsāe.
- 1 2 3 || 4 5 6
 Īll(e) ĵētī|ām Thrā|cūm pōpū|līs fūit | āuctōr ā|mōrēm
- 1 2 || 3 4 || 5 6
 Īn tēnē|rōs trāns|fērrē mǎ|rēs cī|trāquē iū|uēntām
- 85 1 2 3 || 4 5 6
 Āetā|tīs brēuē | uēr ēt | pīmōs | cārpērē | flōrēs.

6.4. Ovídio, *Arte de amar*, III, 311-328.

6.4.1. Texto latino.

Monstra maris Sirenes erant, quae uoce canora
 Quamlibet admissas detinuere rates ;
 His sua Sisyphides auditis paene resoluit
 Corpora ; nam sociis inlita cera fuit.

315 Res est blanda canor ; discant cantare puellae
 (Pro facie multis uox sua lena fuit),
 Et modo marmoreis referant audita theatris
 Et modo Niliacis carmina lusa modis.
 Nec plectrum dextra, citharam tenuisse sinistra
 320 Nesciat arbitrio femina docta meo.
 Saxa ferasque Lyra mouit Rhodopeius Orpheus
 Tartareosque lacus tergeminumque canem ;
 Saxa tuo cantu, uindex iustissime matris,
 Fecerunt muros officiosa nouos ;
 325 Quamuis mutus erat, uoci fauisse putatur
 Piscis, Arioniae fabula nota lyrae.
 Disce etiam duplici genialia nabilia palma
 Verrere ; conueniunt dulcibus illa iocis.

6.4.2. Tradução e Notas.

As sereias¹⁵⁸ eram monstros do mar que, com uma voz canora, detiveram a bel prazer as embarcações que se aproximavam. Sisífides¹⁵⁹ quase desamarrou seus membros depois de tê-las ouvido, pois a cera foi untada nos companheiros¹⁶⁰. Coisa agradável é o canto. Que as meninas aprendam a cantar (em lugar da beleza a voz foi sua própria alcoviteira para muitas). E ora reproduzem os cantos ouvidos nos teatros de mármore e ora os cantos tocados nos ritmos Nilíacos. Que a mulher instruída pelo meu conselho saiba segurar a cítara¹⁶¹ na esquerda e o plectro¹⁶² na direita. Orfeu do Ródope comoveu as pedras e as feras com a lira. As pedras obedientes fizeram novos muros por causa do teu canto, ó vingador justíssimo da mãe. Embora o peixe fosse mudo, julga-se

¹⁵⁸ As sereias, metade mulher e metade pássaro, eram monstros mitológicos que, com o canto poderoso, atraíam os marujos para o fundo do mar.

¹⁵⁹ Ulisses.

¹⁶⁰ Ulisses, amarrado ao mastro por seus companheiros, que estavam com os ouvidos tampados, pôde saciar a curiosidade de ouvir os fatais cantos das sereias.

¹⁶¹ Instrumento de cordas derivado da lira.

¹⁶² Palheta.

que ele foi favorável por causa da voz na conhecida fábula da lira de Arião¹⁶³. Saiba varrer, também, os nablos¹⁶⁴ festivos com as duas mãos; aquelas coisas vêm junto a doces gracejos.

6.4.3. Escansão.

1 2 3 4 || 5 6
Mōnstrā mā|rīs Sī|rēnēs ě|rānt, quāe | uōcē cā|nōrā

1 2 3 4 5
Quāmlībēt | ādmīs|sās || dētīnū|ērē rā|tēs ;

1 2 3 || 4 5 6
Hīs sūā | Sīsŷphī|dēs āu|dītīs | pāenē rē|sōluīt

1 2 3 4 5
Cōrpōrā ; | nām sōcī|īs || ĩnlītā | cērā fū|īt.

315 1 2 3 || 4 5 6
Rēs ēst | blāndā cā|nōr ; dīs|cānt cān|tārē pū|ēllāe

1 2 3 4 5
(Prō fācī|ē mūl|tīs || uōx sūā | lēnā fū|īt),

1 2 3 || 4 5 6
Ēt mōdō | mār|rē|īs rēfē|rānt āu|dītā thē|ātrīs

1 2 3 4 5
Ēt mōdō | Nīlīā|cīs || cār|мінā | lūsā mō|dīs.

1 2 3 || 4 5 6
Nēc plēc|trūm dēx|trā, cīthā|rām tēnū|īssē sī|nīstrā

320 1 2 3 4 5
Nēscīāt | ārbītrī|ō || fēmīnā | dōctā mē|ō.

1 2 3 || 4 5 6
Sāxā fē|rāsquē Lŷ|rā mō|uīt Rhōdō|pēīūs | Ōrphēus

1 2 3 4 5
Tārtārē|ōsquē lā|cūs || tērgēmī|nūmquē cā|nēm ;

1 2 3 || 4 5 6
Sāxā tū|ō cān|tū, uīn|dēx iūs|tīssīmē | mātrīs,

1 2 3 4 5
Fēcē|rūnt mū|rōs || ōffīcī|ōsā nō|uōs ;

325 1 2 3 || 4 5 6
Quāmuīs | mūtūs ě|rāt, uō|cī fā|uīssē pū|tātūr

¹⁶³ Arião, condenado a atirar-se no mar, foi salvo por um golfinho atraído pela voz fascinante do músico. (para detalhes do mito, consultar Heródoto, *História*, Livro I, XXIII).

¹⁶⁴ Saltério, instrumento de cordas.

¹ Pīscīs, ² Ā³rīdōnī⁴āe || ⁵ fābūlā | nōtā lŷ|rāe.

¹ Dīsc(e)ġētī²ām dūplī³cī ⁴gēnī⁵ālīā | ⁶ nāblīā | pālmā

¹ Vērrēřē ; | ² cōnuēnī³ūnt || ⁴ dūlcībūs | ⁵ īllā iō|cīs.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Com o intuito de organizar o trabalho em níveis de análise, quais sejam, o linguístico, o textual e o intertextual, desenvolveram-se três capítulos fundamentais: “Reflexões preliminares sobre língua e linguagem” (nível linguístico), “Poética da expressão” (nível textual) e “Poética da intertextualidade” (nível intertextual), nos quais houve oportunidade de falar um pouco sobre língua e poesia latinas, a partir de versos de Virgílio e de Ovídio. Além disso, apresentou-se um estudo introdutório sobre Orfeu, em que foi exposto um panorama geral do mito, com a finalidade de contextualizar o leitor. Nesse momento, foram abordados tópicos a respeito da origem do mito de Orfeu, a sua genealogia, a etimologia do nome e variantes. Também, foram descritos os espaços presentes no mito, como a Trácia e o Hades. Falou-se um pouco sobre o Orfismo e, por enfim, investigou-se um pouco a presença de Orfeu, vasta e complexa, na literatura contemporânea e em outros campos da arte, como na música e na pintura.

Em “Reflexões preliminares sobre língua e linguagem”, tendo como ponto de vista o nível linguístico, procurou-se sublinhar o primado da *forma*, princípio reivindicado para o estudo de poesia. Nesse momento, discutiu-se a necessidade de uma investigação sobre o fenômeno poético assentada em noções linguísticas, principalmente nas dicotomias saussurianas, *língua e fala* e *forma e substância*. Também, em “Linguagem”, comentou-se sobre a natureza da função poética, com base nos estudos de Jakobson, a fim de entender melhor o sistema poético (“que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?” JAKOBSON, 2005, p. 118). Com base nos fundamentos de Alceu Dias Lima, presentes em *Uma estranha língua?*, falou-se um pouco sobre a importância de estudar o latim como *língua*, isto é, a partir do ponto de vista da *sincronia*, e fizeram-se considerações a respeito do latim, língua materna dos antigos romanos, procurando não desvincular a literatura dos estudos linguísticos.

No capítulo intitulado “Poética da expressão”, fez-se um exame de alguns recursos expressivos ressaltados a partir da leitura do texto, tais como homologias entre plano de expressão e de conteúdo, procedimentos de figurativização e de iconização, entre outros expedientes expressivos que participam da composição do texto como obra literária. Foram realizadas, então, leituras de versos de Virgílio e de Ovídio que visaram a compreender um pouco melhor a expressividade poética. No item “O encadeamento” (p. 50), procurando analisar a *isotopia figurativa* dos textos, verificou-se que há uma

unidade que assegura a coerência do texto: a oposição fundamental “vida x morte”, sobre a qual todas as figuras recaem.

Em se tratando do estudo de versos de dois poetas latinos, Virgílio e Ovídio, foi possível, em “Poética da Intertextualidade”, estabelecer uma comparação entre eles, a fim de verificar em que medida dialogam, sempre com vistas à expressão. Para isso, discutiu-se sobre o termo “intertextualidade”, cunhado por Kristeva, e compararam-se os poemas, com intenção de verificar, verso a verso, como cada poeta valeu-se dos recursos expressivos e de que modo Ovídio, leitor de Virgílio, difere-se do poeta das *Geórgicas*, ao contar o mesmo mito. Observou-se, assim, que há uma exuberância sintática em Ovídio e uma hipérbole dramática em Virgílio. Feito um estudo comparativo entre os hexâmetros de ambos os poetas, verificou-se uma tendência em Virgílio em explorar o uso de espondeus, quando significativo, o que tornou mais intensa a dramaticidade do mito. Em Virgílio, portanto, o tom emocional pesa ao cantar o sofrimento de Orfeu. Já em Ovídio, notou-se uma preferência aos dátilos, que, em determinados versos, podem sugerir uma impressão de dinamismo do relato. Ovídio reduz o tom passional que há em Virgílio e prefere explorar a exuberância sintático-retórica dos versos.

Como “trabalho base” dos Estudos Clássicos, foi realizada uma tradução de estudo, cujo fim é compreender o texto latino como um sistema de oposições. Procurando observar os elementos da Cultura, foram desenvolvidas notas de rodapé com as necessárias referências mítico-culturais. Tendo como fundamento as ideias presentes em *Uma estranha língua?*, de Alceu Dias Lima, discutiu-se, também, sobre o processo de tradução, o método de leitura do texto adotado e os exercícios realizados em um primeiro momento de contato com o *cópus*, tais como a *recorrência* e a *normalização*. A escansão do texto teve como finalidade acompanhar o estudo da métrica latina, a fim de verificar, como já dito, homologias entre plano de conteúdo e plano de expressão.

Reforça-se: as dicotomias saussurianas, em especial *língua* e *fala* e *forma* e *substância*, sustentaram as reflexões contidas na pesquisa. Somente na *sincronia* foi possível estudar *língua*, que é *forma*. Com esse direcionamento, a pesquisa visou ao estudo de poesia latina, particularmente da expressão poética, em versos de poetas romanos, Virgílio e Ovídio, por intermédio principalmente dos fundamentos da Linguística e dos preceitos da Semiótica, sem dispensar o auxílio de outras ciências relacionadas à análise da linguagem e da arte literária, tais como a Poética e a

Estilística.

Deseja-se que esta dissertação, com sugestões de leitura de versos de Virgílio e Ovídio e com algumas reflexões sobre língua e linguagem, seja útil para quem queira compreender um pouco mais objetivamente o fenômeno poético.

8. ANEXOS.

8.1. ANEXO A.

Mapa da Grécia Antiga. Observar a localização da Trácia (*Thrace*), na parte superior, e do Cabo do Tênaros (*Taenarus Pr.*), no extremo sul da Grécia. Ambas as localizações estão apontadas por flechas vermelhas.



MOMMSEN, T. *A History of Rome*. Trans. W.P. Dickson. London: Folio Society, 2006.

8.2. ANEXO B.



Orfeu tocando entre feras. De Tarso. Séculos II-IV d.C. Mosaico Romano, Hatay Museum, Antioquia.

MAGALHÃES, R. C. de. *O grande livro da Mitologia nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007, p. 712.

9. BIBLIOGRAFIA.

- ADRADOS, F. R. *Lírica Griega Arcaica* (poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.). Madrid: Editorial Gredos, 1986.
- ANDRADE, C. D. *Obra completa*. Afrânio Coutinho (Org.) com Estudo Crítico de Emanuel de Moraes. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1967.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- ASSIS, M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- BAKHTIN, M. *Discurso na vida e discurso na arte*. (Texto completo com base na tradução inglesa de I. R. Titunik, *Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics*, publicada em V. N. VOLOSHINOV, *Freudism*. New York: Academic Press, 1976. Tradução, exclusivamente para uso didático e acadêmico, de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza).
- BAKHTINE, M. *La Poétique de Dostoievski*. Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff. Présentation de Julia Kristeva. Paris: Seuil, 1970.
- BANDEIRA, M. *Andorinha, andorinha*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- BANDEIRA, M. *Crônicas inéditas I*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BANDEIRA, M. *De poetas e de poesia*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.
- BANDEIRA, M. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARROS, D. L. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- BARROS, Diana L. P. de. *Dialogismo, Polifonia e Enunciação*. In: *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. BARROS, Diana; FIORIN, José Luiz (Orgs.). São Paulo: Edusp, 1994.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2002.
- BARROS, M. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora brasiliense, 1988.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. São Paulo: Pontes, 1995.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Grupo Casa. Bauru-SP: Edusc, 2003.

- BÍBLIA de Jerusalém. Trad. E. M. Balancin *et al.* São Paulo: Paulus, 2001.
- BORNECQUE, Henri & MORNET, Daniel. *Roma e os romanos*. Trad. Alceu Dias Lima. São Paulo: Edusp, 1976.
- BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana*. Petrópolis: Vozes-Edunb, 1993.
- BRODSKY, Joseph. *Menos que um*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- BRUNEL, P. “As vocações de Orfeu”. In: BRICOUT (Org.). *O Olhar de Orfeu, os mitos literários do Ocidente*. Trad. Leila Oliveira Benoît. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRUNEL, P. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de Ouro da Mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- CAMÕES. *Os Lusíadas*. Porto: Porto editora, 5º Ed, 19--.
- CANDIDO, A. *Na Sala de Aula: cadernos de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985.
- CART, A. *et al.* *Gramática latina*. Trad. Maria Evangelina Villa Nova Soeiro. São Paulo: Taq; Edusp, 1986.
- CASCUDO. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. (10º ed.) Rio de Janeiro: Ediouro, 19--.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 4ª ed. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Seghers, 1974.
- CHKLOVSKI, Victor. “A arte como procedimento”. In: EIKHENBAUN, B. *et al.* *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.
- COMMELIN, P. *Mitologia Grega e Romana*. Trad. Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Ediouro, 19--.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- CONTE, Gian Biagio. *Latin Literature. A History*. Translated by Joseph B. Solodow. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- CORTE, Francesco della (org.). *Enciclopedia virgiliana*. Roma: Enciclopedia Italiana, 1984-1991. (6 v.).
- CORTINA, A. & MARCHEZAN, R. (Orgs.) *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP. São Paulo: Cultura Acadêmica

Editora.

COULANGES, F. de. *A cidade antiga: estudo sobre o culto, o direito e as instituições da Grécia e de Roma*. 10^a ed. Trad. Fernando de Aguiar. Lisboa: Livraria Clássica, 1971.

DÄLLENBACH, L. “Intertexto e autotexto”. In: *Intertextualidades*. “Poétique”, revista de teoria e análise literárias. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

DEZOTTI, José Dejalma. *O epigrama latino e sua expressão vernácula*. 195f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

ECO, U. “O signo da prosa e o signo da poesia”. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 232-249.

ELIADE, M. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ERNOUT, A. & MEILLET, A. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine: histoire des mots*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1959.

FARIA, Ernesto. *Dicionário latino-português*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Garnier, 2003.

FIORIN, J. L. *Astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 14^a. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

FIORIN. “Letras Clássicas no 2º grau: competência textual e intertextual”. In: CARDOSO, Z. A. (Org.). *Mito, Religião e Sociedade*. Anais do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos. Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos. São Paulo, 1991, p. 515-519.

FLACCUS, V. *Argonautiques*. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

FONTANILLE, J. *Semiótica do discurso*. Trad. Jean Cristus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

GAFFIOT, Félix. *Le grand Gaffiot: dictionnaire latin-français*. Paris: Hachette, 2000.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GLARE, P. G. W. (ed.). *Oxford latin dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1985.

GRAVES, R. *The Greek Myths*. London: Folio Society, 1996.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien et al. *Essais de sémiotique poétique*. Paris: Larousse, 1972.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira: São Paulo:

Hacker, 2002.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.

GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. Trad. Miguel Maillat. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

HAMILTON, E. *Mitologia*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. (Trad. Mário da Gama Kury). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

HÉRODOTE. *Histoires*. Texte établi et traduit par Legrand. Paris: Les Belles Lettres, 1970.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2ª ed. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HORACE. *Épîtres*. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Introdução, Tradução e Comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.

HORNBY, A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Oxford University Press, 2005.

HOUAISS, Antônio & VILLAR, M. de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HOWATSON, M.C. *The Oxford Companion to Classical Literature*. New York: Oxford Press, 20--.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. 18ª ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

JAKOBSON, R. *Poética em Ação*. Seleção, prefácio e organização de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1990.

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema: Roman Jakobson no Brasil*. Trad. Francisco Achcar *et al.* São Paulo: Perspectiva, 1970.

JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". In: *Intertextualidades*. "Poétique", revista de teoria e análise literárias. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KRISTEVA, J. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.

KRISTEVA, J. *Sèmiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

LANGLOIS, J.M.I. *Rilke, Pound, Neruda: três mestres da poesia contemporânea*. São Paulo: Nerman, 1988.

- LAVEDAN, Pierre. *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. Paris: Hachette, 1952.
- LIMA, A. D. & THAMOS, M. *Verso é para cantar: E agora, Virgílio?*. Alfa, São Paulo, v. 49, n. 2, p. 125-132, 2005.
- LIMA, A. D. “A leitura do poético: questões de semiótica e de método”. *Significação: revista brasileira de semiótica*, n. 1. Ribeirão Preto (SP), 1974, p. 59-79.
- LIMA, A. D. “De metrificacão e poesia latina”. *Alfa: revista de linguística (UNESP)*, São Paulo, v. 47, n. 1, 2003, p. 99-109.
- LIMA, A. D. “Poesia latina: anotações linguísticas e fonostilísticas”. *Significação: revista brasileira de semiótica*, São Paulo, n. 8/9, p. 145-54, 1990.
- LIMA, A. D. *et al. Latim: da fala à língua*. Araraquara: Gráfica do Câmpus de Araraquara, 1992.
- LIMA, A. D. *Forma vs substância: inconvenientes de um ensino feito sem essa oposiçãõ*. In: _____. *Memorial de Titulaçãõ* apresentado à Fcl da UNESP, Câmpus de Araraquara, 1993, p. 64-68.
- LIMA, A. D. *Uma Estranha Língua? Questões de linguagem e de método*. São Paulo: Edunesp, 1995.
- LIMA, Jorge de. *Invençãõ de Orfeu*. Rio de Janeiro: Ediouro, 19--.
- LIMA, L. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. V. I Rio de Janeiro: Civilizaçãõ Brasileira, 2002.
- LONGO, Giovanna. *Ensino de latim: problemas linguísticos e uso de dicionário*. 105f. Dissertaçãõ (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.
- LOPES, Edward. *Fundamentos da linguística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- MAGALHÃES, R. C. *O grande livro da Mitologia nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- MAROUZEAU, J. *Traité de stylistique latine*. Paris: Les Belles Lettres, 1970.
- MARTINS, Nilce Sant’anna. *Introduçãõ à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 4^a ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- MATISSE. *Escritos e reflexões sobre arte*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- MOMMSEN, T. *A History of Rome*. Trans. W. P. Dickson. London: Folio Society, 2006.

- MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaio*. In: *Da arte de conversar*. Tradução de Sérgio Milliet – 2. ed. – São Paulo: (Os pensadores). Abril Cultural, 1980.
- NOSTRAND, A.D.VAN. *Antologia de Crítica Literária*. Rio de Janeiro: Lídador, 1968.
- OBREGÓN, M. *Além dos limites do Oceano*. Trad. Miriam Groeger. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- OVID. *Ovid's Metamorphoses*. Edited, with introduction and Commentary, by William S. Anderson. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2009.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. Paris: Les Belles Lettres. 2009.
- PLATÃO & FIORIN. *Para entender o texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática, 1990.
- PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 10 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- POUND, Ezra. *Abc da literatura*. 9ª ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.
- PRADO, J. B. T. “Elegíacos Feitiços: presença e função poética de bruxedos na elegia latina”. In: *I Colóquio Vertentes do fantástico na literatura*, 2009, Araraquara. Anais do I Colóquio Vertentes do fantástico na literatura. Araraquara: Laboratório Editorial da Faculdade de Ciências e Letras, 2009. v. 1. p. 101-121. CD.
- PRADO, J. B. T. *Canto e encanto, o charme da poesia latina: contribuição para uma poética da expressividade em língua latina*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, 1997.
- RILKE, R. M. *Sonnets to Orpheus*. (Bilingual edition, translated by M. D. Herter Norton). NY: W. W. Norton & Company, Inc. 2006.
- ROSA, J. G. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- ROSA, J. G. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora. 1971.
- SÁ, L. F. F. *The Myth of Orpheus in Milton's "L'Allegro," "Il Penseroso," and "Lycidas"*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SARAIVA, F. R. dos S. *Novíssimo dicionário latino-português*. 12ª. ed. (fac-similar). Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Garnier, 2006.
- SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- SEGA & TAPPI. *Versioni latine: avviamento alla traduzione*. 2ª. ed. Firenze: La Nuova Italia, 1986.
- SILVA, Ignacio Assis. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo:

Edunesp, 1995.

SINZIG, Frei Pedro. *Dicionário Musical*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1959.

TCHÉKHOV, A. *Sem trama e sem final* (99 conselhos de escrita). Seleção e prefácio de Piero Brunello. São Paulo: Martins, 2007.

TÉRENCE. *Comédies Andrienne Eunuque*. Tome I. Texte établi et traduit par J. Marouzeau. Paris: Les Belles Lettres, 2007.

THAMOS, M. *As armas e o varão*: leitura e tradução do canto I da Eneida. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

THAMOS, M. Figuratividade na poesia. In: BALDAN, U. e TELAROLLI, S. (Orgs.). *Itinerários*, revista de Literatura. Número especial sobre Semiótica. Araraquara: Laboratório Editorial, 2003, p. 101-119.

THAMOS, M. *Sobre a motivação da Linguagem*. 2009. 19 p. Texto inédito.

THAMOS, Márcio. *Poesia e imitação*: a busca da expressão concreta. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998.

THE TIMES COMPREHENSIVE ATLAS OF THE WORLD. London: Times Books, 2007.

TIBULLE. *Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum*. Texte établi et traduit par M. Ponchont. Paris: Les Belles Lettres, 1950.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. 2ª. ed. Porto: Porto, 1998.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maisa Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VIEIRA, B. V. G. “Em que diferem os versos de Virgílio e de Lucano”. In: *Aletria* – revista de estudos de literatura. Vol. 20 (Os clássicos). Belo Horizonte: UFMG. 2009, (p. 29-45).

VIEIRA, B. V. G. *Farsália de Lucano (I a IV)*: prefácio, tradução e notas. 340 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

VIEIRA, Brunno V. G. & THAMOS, Márcio (Org). *Permanência Clássica: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras, 2011.

VIRGIL. *Georgics*. Edited with a Commentary by R. A. B. Mynors. Oxford: Clarendon press, 1990.

VIRGILE. *Énéide*. Trad. André Bellessort. Paris: Les Belles Lettres, 1952.

VIRGILE. *Géorgiques*. Paris: Les Belles Lettres. 2003.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 19--.

Ilustração da capa.

COROT, Jean-Baptiste-Camille. Orfeu conduzindo Eurídice do mundo inferior. (Detalhe modificado). In: MAGALHÃES, R. *O grande livro da Mitologia nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007, p. 732.