

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS**

EWERTON DE OLIVEIRA MERA

**“CÍNIRAS E MIRRA”: AS FIGURAS DO INCESTO EM OVÍDIO
(*Metamorfoses*, X, 298–502)**

**Araraquara – SP
2016**

EWERTON DE OLIVEIRA MERA

“CÍNIRAS E MIRRA”: AS FIGURAS DO INCESTO EM OVÍDIO
(*Metamorfoses*, X, 298–502)

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, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientador: Prof. Dr. Márcio Thamos

Agência de fomento: CAPES

Araraquara – SP
2016

de Oliveira Mera, Ewerton
Cíniras e Mirra: as figuras do incesto em Ovídio
(Metamorfoses, X, 298-502) / Ewerton de Oliveira
Mera - 2016
94 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) -
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Prof. Dr. Márcio Thamos

1. Ovídio. 2. Figuratividade. 3. Metamorfoses. 4.
Semiótica. 5. Incesto. I. Título.

EWERTON DE OLIVEIRA MERA

“CÍNIRAS E MIRRA”: AS FIGURAS DO INCESTO EM OVÍDIO
(*Metamorfoses*, X, 298–502)

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, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas
Orientador: Prof. Dr. Márcio Thamos
Agência de fomento: CAPES

Data da defesa: 31/05/2016

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Márcio Thamos
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Brunno Gonçalves Vieira
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Elaine Cristina Prado dos Santos
Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Câmpus de Araraquara

Às minhas duas tias, Tia Mercedes e Tia Nega, que sempre torceram por mim.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e à minha avó, por sempre me apoiarem incondicionalmente.

Aos meus tios e primos, pelo apoio.

Aos poucos – mas insubstituíveis – amigos, pelas conversas importantes e risadas mais importantes ainda.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Márcio Thamos, que me acompanha desde a graduação, pela disposição constante, pelas conversas que valem por mil aulas e cujo profissionalismo tomo como inspiração.

Aos professores Brunno e Fabiane, pelas valiosas contribuições durante o exame de qualificação e as anotações que tanto me ajudaram a compor este volume final.

Por fim, à amada FCLAr, que me acolheu em 2010 e, agora, me proporciona mais uma etapa concluída – com o indispensável apoio financeiro da CAPES.

Há uma parte do carinho de todos vocês aqui neste trabalho. Muito obrigado.

A imagem é condição humana.

OCTAVIO PAZ (2012, p. 104)

RESUMO

Esta pesquisa apresenta a proposta de investigar a figuratividade poética no texto latino, valendo-se do instrumental teórico que nos fornecem a Poética e a Semiótica Literária, tendo como corpus o episódio de “Cíniras e Mirra”, que integra a obra *Metamorfoses* (livro X, 298-502) de autoria de Ovídio (43 a.C. - 17 d.C.), considerado um dos maiores poetas da Roma Antiga. As *Metamorfoses* são um longo poema em versos hexâmetros, composto de quinze livros, que trata do surgimento dos elementos que compõem o mundo e da transformação ocorrida com diversos seres mitológicos em uma narrativa contínua. No trecho selecionado para a análise, conta-se a transformação de uma bela jovem na árvore da mirra, após cometer incesto com o próprio pai, Cíniras, rei de Chipre. Em um trabalho desenvolvido como pesquisa de IC intitulado “Poética e Figuratividade: uma análise de ‘Io’ (Ovídio, *Metamorfoses*, I, 583-747)”, procurou-se concentrar na primeira etapa dos processos de figuratividade, isto é, na figuração do discurso, quando um tema é revestido por figuras semióticas. Tomando os efeitos de sentido captados pela percepção e apreendidos por meio da leitura como dados de base, pretende-se investigar no *corpus* o arranjo particular da linguagem. Como resultado dessa investigação produziu-se um discurso metalinguístico a fim de reconhecer os recursos da figuratividade poética determinantes da expressão. Ainda, como base para o desenvolvimento do trabalho, será produzida uma tradução de estudo (literal) acompanhada de notas de referência, com comentários concernentes a dados gerais de cultura (mitologia, história, geografia, filosofia, etc.).

Palavras-chave: Ovídio; figuratividade; Metamorfoses; semiótica

ABSTRACT

This research is a proposal to investigate the figurative poetics in the Latin text, drawing on the theoretical tools provided by Poetics and Literary Semiotics, with the corpus of the episode "Cinyras and Myrrha", integrating part of the *Metamorphoses* (Book X, 298-502), by Ovid (43 BC - 17 AD), regarded as one of the greatest poets of Ancient Rome. The *Metamorphoses* is a long poem in hexameter verses, separated into fifteen books. It depicts the creation of elements of the world and the transmutations of several mythological beings, with a narration that takes place in a continuous form. The selected passage for analysis recounts the transformation of a beautiful young woman into the myrrh tree, after committing incest with her own father, Cinyras, the king of Cyprus. In an already developed undergraduation research entitled "Poetics and Figurativity: an analysis of 'Io' (Ovid, *Metamorphoses*, I, 583-747), we have focused on the first step of the figuration process, that being the figuration of speech, when a subject is covered with semiotic figures. Considering the effects of meaning captured by perception and seized by careful reading as database, we intend to investigate in the *corpus* particular arrangements of language. The result of this research has produced a metalinguistic discourse to recognize the features of poetical figurativity that are determinants to the expression. Furthermore, as a basis for the development of this work, we will produce a literal study translation, accompanied by background notes, and comments concerning general data culture, such as mythology, history, geography, philosophy, etc.

Keywords: Ovid; figurativity; Metamorphosis; semiotics

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Ovídio, <i>Metamorfoses</i> e “Cíniras e Mirra”	10
1. Ovídio: das elegias às metamorfoses	11
2. <i>Metamorfoses</i> (<i>Metamorphoseon libri</i>)	13
3. “Cíniras e Mirra”: o mito sobre incesto, mas, sobretudo, sobre amor	16
CAPÍTULO 1: O símbolo, a imagem e a figuratividade	20
1. O símbolo e a imagem	21
2. A figuratividade	25
CAPÍTULO 2: “Cíniras e Mirra”: o original em latim e a tradução de trabalho	29
1. O original em latim	30
2. A tradução de trabalho	40
CAPÍTULO 3: As figuras do incesto em Ovídio	48
1. A análise do episódio “Cíniras e Mirra”	49
1.1 O aviso de Morfeu, o monólogo de Mirra	49
1.2 A tentativa de suicídio de Mirra, o questionamento da ama, a revelação de Mirra	58
1.3 O arranjo da ama	63
1.4 O encontro de Mirra com o pai, a descoberta de Cíniras, a fuga de Mirra	65
1.5 A confissão e a metamorfose de Mirra	71
Considerações finais	77
ANEXO: a tradução de Bocage	79
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	91

INTRODUÇÃO

Ovídio, *Metamorfoses* e “Cíniras e Mirra”

1. Ovídio: das elegias às metamorfoses

Publius Ovidius Naso (Públio Ovídio Nasão), nasceu em 20 de março de 43 a. C., ano da morte de Cícero, sendo de uma geração mais nova do que a de Virgílio, em Sulmona, região atual de Abruzzo, na Itália. De uma família de cavaleiros próspera, Ovídio frequentou, em Roma, a renomada escola de retórica dos famosos mestres Aurélio Fusco e Pórcio Latrão ao lado de seu irmão, um ano mais velho. Almejando a carreira política, o jovem concluiu os estudos partindo para uma viagem à Grécia e, na volta, após passar por diversos escritórios, decidiu abandonar tal carreira. Ainda muito cedo ganhou fama como poeta ao participar do círculo literário de Messalla Corvino e, dessa forma, estabelecer contato com diversos poetas. (CONTE, 1999, p. 340). Ovídio praticou um intercâmbio intelectual com Propércio, recitou suas odes para Horácio e conheceu, mesmo que apenas de vista, o grandioso Virgílio (ALBRECHT, 1997, p. 730).

Sem ainda ter completado seus vinte anos, o autor publica *Amores* (*Amores*). Uma coleção de elegias, a obra, apesar de apresentar traços da elegia erótica dos mestres Tibulo e Propércio, mesmo tratando sobre aventuras amorosas e serenatas noturnas e narrando cenas de ciúmes, traz novos elementos próprios e característicos à elegia de Ovídio: ao contrário de poetas como Catulo e Propércio, centrando suas inspirações em figuras femininas únicas e utilizando-as como objetivo e significado para a atividade poética, o sulmonense evoca tenuemente a figura de Corina em seus poemas sob, inclusive, um pseudônimo grego, chegando a afirmar que não se sentia satisfeito apenas com um único amor, preferindo duas mulheres (CONTE, 1999, p. 343).

Em *A arte de amar* (*Ars amatoria*), o autor compõe poemas escritos em versos elegíacos

e os divide em três livros. No primeiro, há conselhos para se conquistar as mulheres; no segundo, como manter esses amores e, no último, como que para compensar as mulheres, Ovídio instrui como seduzir os homens. Há descrições dos locais de encontro da capital, como jantares, teatros, shows; dos momentos de recreação; além de vários momentos da vida urbana que os sedutores devem levar em consideração. É interessante notar que essas instruções são interrompidas, de tempos em tempos, com inserções de narrativas históricas e mitológicas, parecendo já um exercício de sua obra mais conhecida, as *Metamorfoses*. Tais narrativas servem de exemplo, como que ilustrando os conselhos dados pelo narrador e, dessa maneira, validando-os (CONTE, 1999, p. 345).

Em seguida, há *Produtos de beleza para o rosto da mulher (De medicamine faciei feminae)*, cujo conteúdo chegou até nós fragmentado, apenas cem versos, também elegíacos. Este trabalho ovidiano traz um embate entre a tradição em não usar cosméticos e diversas maneiras de utilizá-los, explicando sua técnica para muitos preparos de beleza. Fechando seu ciclo didático, Ovídio também publicou *Os remédios do amor (Remedia amoris)*; tomando o caminho inverso de *A arte de amar*, o autor demonstra nesta obra como se curar de um amor. Contrariando o senso comum da poesia erótica, sempre atestando que não há remédio para o amor e, além disso, é preciso sofrer por amor, Ovídio afirma que se deve curar as dores amorosas ao livrar-se de um amor que apenas traz sofrimento. Tal caminho demonstra um grande desenvolvimento para a poesia elegíaca (CONTE, 1999, p. 346).

Antes de compor sua maior – e mais conhecida obra –, Ovídio dedicou-se à escrita de cartas versadas, enviadas entre personagens míticas. A primeira série de cartas, de 1 à 15, abrange epístolas escritas por mulheres famosas, heroínas de mitos gregos, a seus amantes e maridos distantes. Já a segunda série, de 16 à 21, reúne mensagens trocadas entre três amantes e suas mulheres. Tende-se a afirmar que a primeira série foi escrita antes de 15 a. C., coincidindo com a composição de *Amores*, enquanto a segunda veio apenas um tempo antes do exílio de

Ovídio, entre 4 e 8 d. C. Essa obra é conhecida como *Heróides (Heroidum epistolae)* (CONTE, 1999, p. 346).

Seguindo os passos de Propércio e suas elegias romanas, Ovídio compôs poesia cívica em um projeto sobre os mitos e costumes antigos do Lácio seguindo o calendário romano. Doze livros, versados em métrica elegíaca, comporiam os chamados *Fastos (Fasti)*, um para cada mês do ano. Surpreendido, no entanto, pelo exílio, Ovídio interrompeu a escrita no sexto livro, dedicado ao mês de junho, revisando o que havia composto até então durante seu tempo em Tomi (CONTE, 1999, p. 355).

Foi em Tomi, inclusive, onde *Cantos tristes (Tristia)* tomou forma, composto por cinco livros cujo tema principal é o lamento por encontrar-se em exílio. O narrador apela para amigos e esposa, insistentemente, por uma redução de sua punição e, se não for possível, pelo menos por uma mudança de local. Já nas *Cartas pônicas (Epistolae ex Ponto)*, Ovídio caracteriza as elegias dos quatro livros que compõem a obra com a forma epistolar, realizando um paralelo com as próprias *Heróides*, acentuando a melancolia da distância entre as pessoas e como a carta torna-se um meio cômodo, porém ilusório, fornecendo a perspectiva de que o destinatário está próximo do remetente enquanto este desenvolve seu texto, mas, ainda assim, com a distância entre ambos permanecendo aterradoramente real. Por último, há a obra *Íbis (Ibis)*, um poema elegíaco em que o poeta investe contra seus detratores; o esquema composicional é emprestado de Calímaco, assim como a natureza do poema (CONTE, 1999, p. 357-358).

2. *Metamorfoses (Metamorphoseon libri)*

Após alcançar o sucesso com suas elegias amorosas, Ovídio ambicionava criar uma obra de grande extensão. Assim como Virgílio, responsável por contar a história de Roma de forma

épica, o sulmonense usou tal estilo para o poema versando-o em hexâmetros¹ e atribuindo uma extensão considerável de quinze livros. Seu conteúdo, porém, toma outro caminho, narrando uma série de histórias, de certo modo, cronologicamente ordenadas, da criação do mundo até a apoteose de César, todas ligadas por um tema único.

As *Metamorfoses* recontam, aproximadamente, 250 mitos no decorrer de seus quinze livros. Apesar de tencionar narrar tais mitos em ordem cronológica, esta começa a ficar tênue logo após a abertura da obra, voltando a se pronunciar de maneira mais clara nos últimos livros, quando a narrativa deixa o tempo vago do mundo mitológico para adentrar o período histórico. Mesmo assim, é possível relacionar as diversas histórias contadas por Ovídio a partir de uma contiguidade geográfica, como é o caso dos contos tebanos no terceiro livro; pelas temáticas paralelas, como os amores, ciúmes e vinganças dos deuses; por contraste, com episódios sobre piedade contrapostos por outros sobre seu oposto; por simples relação genealógica entre as personagens e até pela similaridade entre as metamorfoses (CONTE, 1999, p. 351).

Em relação a seu conteúdo, as *Metamorfoses* apresentam uma grande variedade; não somente em relação às histórias, mas também à extensão destas, partindo de uma simples referência, muito elíptica, até centenas de versos, transformando muitas histórias em genuínas épicas. A narrativa em si, da mesma forma, pode variar entre momentos mais céleres e cenas com descrições muito meticulosas, como é o caso das próprias metamorfoses das personagens. E é nessa variedade de formas e conteúdo que as *Metamorfoses* se destacam como se fossem uma grande galeria responsável por reunir diversos gêneros literários: temos ali a solenidade da épica, o lírico da elegia, a poesia dramática ou mesmo atitudes bucólicas. Assim, a variedade explícita em tantas camadas da obra casa especialmente com sua fluidez quanto à narração: diferentemente da *Eneida*, em que cada episódio possui sua completude e independência

¹ Versos gregos ou latinos compostos por seis pés, podendo os quatro primeiros ser dátilos ou espondeus, sendo o quinto um dátilo e, o sexto, um espondeu. O dátilo possui quatro tempos, ou seja, uma sílaba longa e duas breves subsequentes; já o espondeu possui duas sílabas longas.

particulares ao final de cada livro, as *Metamorfoses* aguçam a curiosidade do leitor ao deixar a divisão entre episódios justamente nos momentos de ápice de cada história (CONTE, 1999, p. 352).

A respeito desta obra de Ovídio, Gian Biagio Conte (1999, p. 355, tradução própria) afirma:

A maneira em que o mundo é visto como um espetáculo, como marcado por eventos extraordinários, maravilhosos, é acompanhada por uma técnica narrativa que [...] enfatiza os momentos mais marcantes desses eventos e isola as cenas individuais, diminuindo o seu movimento dramático e reparando sua clareza visual. Notável a este respeito é a ênfase especial na percepção visual da realidade, o que particularmente salta à vista na descrição do evento que se repete na maioria das vezes no poema, as metamorfoses [...].

Com a sua natureza predominantemente visual e sua clareza plástica imediata (uma qualidade que ajuda a explicar o seu imenso sucesso como um modelo para as artes figurativas), com o seu interesse em paradoxos que se escondem na realidade, e sua predileção pelo espetáculo, muitas vezes sob as formas mais hediondas, essa poesia antecipa características importantes do gosto literário do próximo século [...].

Trata-se, portanto, de um texto em que é claramente possível a identificação de figuras que se relacionam criando um encadeamento coerente entre si, cujo significado contextual pode ser observado e explicitado a partir da análise dos recursos da figuratividade investidos no poema. Tratada pela semiótica como “isotopia” (FIORIN, 2005, p. 112), essa reiteração de figuras confere coerência ao texto literário, tornando-o uma unidade. E, como destacado por Conte, Ovídio adota uma técnica narrativa que prioriza os momentos marcantes dos acontecimentos, isolando suas cenas individuais e, com isso, conferindo uma *clareza* visual única à narrativa.

O autor latino enfatiza particularmente a percepção visual da realidade nos momentos em que as metamorfoses das personagens ocorrem, criando cenas expressivas através das figuras e as relações que se criam entre estas. Assim, é perceptível uma literatura que preza pela clareza plástica imediata e, por essa via, acaba tornando-se um dos principais modelos para as

artes figurativas em geral, levando grandes pintores a retratarem os mitos da Antiguidade Clássica sob a inspiração proveniente do maior poema de Ovídio.

3. “Cíniras² e Mirra”: o mito sobre sofrimento e incesto, mas, sobretudo, amor

Em “Cíniras e Mirra” (livro X, hexâmetros 298-502), o autor latino conta a transformação de uma bela jovem na árvore de mirra, em consequência de suas súplicas aos deuses após cometer incesto com o próprio pai, Cíniras, rei de Chipre. Atormentada com o sentimento que nutria por este, Mirra decide suicidar-se para que seus sofrimentos acabem. É, no entanto, impedida pela ama de leite que, desesperada ao ver a tentativa de Mirra, insta a jovem a lhe contar qual a razão de querer tirar a própria vida, afirmando que realizaria suas vontades. Mirra conta para a ama o que sente pelo rei, deixando-a horrorizada. Contudo, como havia feito uma promessa, a ama consegue encontrar uma maneira de fazer com que a filha e o pai se encontrem, e o ato se consuma. Quando, porém, o rei descobre que está partilhando a cama com a própria filha, Mirra foge em desatino, clamando piedade aos deuses pelo alto crime que cometera. Então, ela é transformada na árvore de mirra, lamentando-se, através de lágrimas que escorrem em forma de seiva, pela eternidade.

É interessante observar a presença de um outro mito nas *Metamorfoses*, o de BÍBLIS (livro IX, hexâmetros 450-665), em que Ovídio narra também o desenrolar de um incesto. Apesar deste fazer um paralelo com o mito de Mirra em sua estrutura, assim como em sua história, o episódio de BÍBLIS mostra uma personagem hesitante, apegando-se mais aos próprios sonhos eróticos protagonizados em companhia do irmão para depois agir na realidade;

² A forma aqui adotada, com a tônica recaindo sobre a antepenúltima sílaba da palavra, é proveniente de “*Cinyras*”, cuja penúltima sílaba é breve.

diferentemente de Mirra, ciente de seu sentimento pelo pai desde o início e que vai titubear apenas no momento de concretização daquilo que mais deseja, isto é, a consumação fervorosa da paixão entre o pai e ela, BÍblis expõe suas angústias em monólogos de forma a não admitir verbalmente ao próprio irmão o amor que sente e, quando finalmente o faz, é através de uma carta – um toque elegante de Ovídio, remetendo às *Heróides*.

O amor de BÍblis por Cauno nos é contado pelo narrador costumeiro, enquanto os sofrimentos da jovem Mirra são contados pela voz de Orfeu, tornando-os parte de um ciclo de cantos que nos conta sobre “[...] os jovens / amados pelos deuses e as donzelas que, delirantes / com amores proibidos, mereceram o castigo de sua luxúria”³. Dessa maneira, ambas as histórias se assemelham por falarem sobre casos de amores proibidos devido ao incesto, mas também possuem diferenças de estilo narrativo justamente por BÍblis ser apresentada a nós pelo narrador geral, enquanto Mirra fica sob o julgamento de Orfeu.

Nota-se que o sulmonense dispõe os mitos próximos um ao outro (BÍblis no livro IX e Mirra no livro X), conferindo-lhes uma extensão também parecida (enquanto o primeiro possui 215 hexâmetros, o segundo tem 204 de extensão). Ambos possuem protagonistas femininas, atormentadas por um desejo considerado proibido pela sociedade – mais do que isso, é considerado um *scelus*; nas duas histórias, essas personagens dependem do intermédio de um serviçal como primeiro passo para a concretização de seus desejos (BÍblis envia a carta em que confessa seu amor pelo irmão através de um criado e Mirra só tem acesso ao leito do pai por um arranjo arquitetado pela ama que, mesmo contrariada, havia prometido atender qualquer desejo da jovem).

É a partir dos delírios de suas protagonistas causados por tais sentimentos, porém, que as divergências se evidenciam. BÍblis sente-se cada vez mais consumida pelo desejo de possuir

³ OVÍDIO. *Metamorfoses* (Vol. 2), livro X, 153-154, traduzido por Domingos Lucas Dias, Vega, 2008, p. 123.

o irmão Cauno como amante, e isto se expressa através de sonhos. Em seus monólogos, a jovem se entrega e, ao mesmo tempo, combate o que sente, propensa a viver mais as possibilidades ilusórias desses sonhos – afinal, neles ela é capaz de estar com o irmão – do que ater-se à realidade e conformar-se com a proibição imposta pelo meio em que vive. Já Mirra toma o caminho contrário: a protagonista inicia admitindo que se relacionar sexual e amorosamente com o próprio pai é algo completamente remoto. Apesar de a jovem combater o que sente assim como Bóriblis o faz, essa disputa interna entre o desejo irrefreável pelo pai e a consciência de que realizá-lo é impossível a leva à conclusão de que existe apenas uma saída: o suicídio.

Tal pêndulo emocional de Mirra é refletido no julgamento de seu narrador, Orfeu, cujo olhar sobre a jovem é repreensível por esta ter consciência de seus desejos e mesmo assim querer, em seu íntimo, realizá-los. Essa diferença de julgamento entre Orfeu e Ovídio como narradores é também expressada na forma: enquanto o narrador introduz a história de Bóriblis de maneira breve, com 7 hexâmetros, Orfeu prolonga-se durante 22 versos, tomando o cuidado de nos avisar de que tal história não trata de assuntos dignos e, se o leitor acredita em seu conteúdo, também deve acreditar em sua punição.

William S. Anderson, na edição comentada das *Metamorfoses* (2009, p. 502), afirma que, além da versão ovidiana, o mito de Mirra ganhou vida literária através de outros quatro autores. A versão de Hélio Cina, amigo de Catulo, que custou nove anos ao poeta para ser composta, foi considerada, a sua época, o epítome da arte neotérica. Ovídio provavelmente teve acesso a tal versão, sendo influenciado; hoje, porém, devemos nos concentrar na arte ovidiana presente no mito contado pelas *Metamorfoses* sem levar tão em conta essa provável influência, já que, do poema composto por Cina, somente um ou dois breves fragmentos resistiram à ação do tempo. Apolodoro, Caio Júlio Higino e Antonino Liberal também compuseram versões para o mito.

Em outras versões, a paixão proibida de Mirra é explicada como uma punição dos

deuses para seu orgulho ou por causa da beleza da própria mãe. Nas *Metamorfoses*, no entanto, Ovídio não se perde em explicações que apazem o leitor sobre o porquê de Mirra sentir o que sente. A narrativa já se inicia de maneira a expor Mirra e seus sentimentos através de um discurso da própria jovem, admitindo o amor pelo próprio pai e concluindo que sua única saída é o suicídio.

CAPÍTULO 1

O símbolo, a imagem e a figuratividade

1. O símbolo e a imagem

Ao observarmos uma árvore, partimos do princípio empírico para constatar seu tronco, seus galhos, seus ramos e sua folhagem. Não conseguimos ver suas raízes profundas, mas sabemos que elas estão lá, escondidas sob o solo, realizando um papel de grande importância para sua manutenção e sobrevivência.

Com o passar do tempo, a observação nos mostra o cair das folhas, o nascimento de outras, uma floração exuberante e o crescimento de frutos viçosos. Sabemos também, por suposição, que a árvore não está ali por acaso; seu crescimento veio de uma pequena e inofensiva semente, caída talvez do bico de uma ave. Há muitas possibilidades para que a árvore que observamos tenha crescido ali, naquele lugar. Todas essas informações vêm, assim, de uma realidade que podemos nomear de “realidade natural”. Esta, portanto, fornecerá ao homem as características visíveis a olho nu, passíveis de uma observação direta que, dependendo do objeto de análise, gera diversas interpretações – não sabemos, de fato, como ou por quê a árvore cresceu ali, naquele determinado local; porém, podemos *supor* a partir do que vemos.

E o homem, além da capacidade de observação empírica, registrando o que vê e, a partir disso, gerando informações necessárias para diversos campos do conhecimento humano, possui uma habilidade nata para as interpretações. Se a “realidade natural” informa nossos olhos sobre aquilo que realmente vemos, nossa capacidade de interpretar imagens faz desta realidade algo que podemos nomear de “nossa realidade”. É nesse momento que o observador reúne as informações reais (as folhas, os galhos, as flores, os frutos) e as coloca em seu filtro particular de interpretação. Assim, as características da árvore passam a significar não apenas um conjunto de elementos necessário à manutenção e, por consequência, à sobrevivência da planta; o homem poderá dizer outra coisa no lugar da árvore, partindo da árvore.

Ao transpormos as informações da “realidade natural” para a “nossa realidade”,

podemos afirmar de uma maneira tendenciosa que ocorrerá um afastamento da racionalidade, dando espaço para uma interpretação capaz de enxergar singularidades na imagem da árvore que não estão relacionadas à sua realidade física, natural. Aparentemente, é lógico afirmar uma irracionalidade no discurso que interpreta a existência daquela árvore de outra forma sem ser a empírica. Quando ouvimos uma história narrando os infortúnios de uma jovem que foi punida pelos deuses e transformada naquela árvore, logo nos afastamos da natureza lógica da própria história ao rotulá-la de irreal, impossível. Porém, se a racionalidade não impede o homem de interpretar a “realidade natural” e transformá-la em “nossa realidade”, por que nomeamos o inverso de “irracional” ou “ilógico”?

O homem diferencia-se dos demais animais, tidos como irracionais, por possuir a habilidade de se comunicar de maneira muito desenvolvida e, dessa forma, sendo eficiente em não apenas registrar informações, mas interpretá-las e imaginá-las. Somos capazes, por exemplo, de enxergar em um símbolo não apenas a imagem que este exibe, mas as significações que surgem a partir dela, interpretando-a. Assim como afirma Alfredo Bosi, em “Imagem, discurso” (1977, p. 66, grifos do autor), a “imagem, mental ou inscrita, entretém com o invisível uma dupla relação que os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente. O objeto dá-se, aparece, abre-se à visão, entrega-se a nós enquanto *aparência*: esta é a imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se *parece* com o que nos apareceu. Da aparência à parecença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos”. Ou seja, a imagem é o resultado do “parecer” proveniente de uma aparência concreta, aquela que se abre à nossa visão.

Em seu *Ensaio sobre o homem*, Ernst Cassirer parte, em dado momento, dos estudos de um biólogo que afirma a particularidade da realidade para cada espécie natural – as relações de determinado animal com o ambiente ao seu redor serão exclusivas a suas percepções, assim como o mesmo ambiente se mostrará diferente a outro animal – até desenvolver o conceito de

que o homem é essencialmente um ser vivo não apenas racional, mas dotado de uma percepção capaz de se sustentar em símbolos; assim, cada vez mais as pessoas voltam-se a si mesmas, colocando mais peso no prato da atividade simbólica e deixando o da realidade física mais leve:

O homem não pode mais confrontar-se com a realidade imediatamente; não pode vê-la, por assim dizer, frente a frente. A realidade física parece recuar em proporção ao avanço da atividade simbólica do homem. Em vez de lidar com as próprias coisas, o homem está, de certo modo, constantemente conversando consigo mesmo. Envolveu-se de tal modo em formas linguísticas, imagens artísticas, símbolos míticos ou ritos religiosos que não consegue ver ou conhecer coisa alguma a não ser pela interposição desse meio artificial (CASSIRER, 1994, p. 48).

Ao observarmos as pessoas, vemos que elas estão em contato com várias atividades simbólicas a todo tempo, seja ao contar uma história a um amigo, ao interpretar as imagens sucedidas por um autor em um livro ou ao fazer uma oração dentro de uma igreja. Cassirer afirma que o homem, muito além de ser um *animal rationale*, é um ser extremamente *symbolicum* (1994, p. 49). O autor segue com a formulação de seu conceito observando que nós estamos tão profundamente atrelados aos meios artificiais dispostos entre nossa percepção e a realidade em si, sem intermédios; e isto está intimamente ligado à questão da racionalidade humana.

Quando entramos, então, em contato com um mito, a primeira reação será reconhecê-lo como algo ilógico ou irracional. Ouve-se muitas histórias provenientes de mitologias como a grega e a romana e, inicialmente, uma jovem ser punida pelos deuses, metamorfoseada em árvore, soa inverossímil o bastante para classificá-la dentro da “realidade natural”. Cassirer, no entanto, chama a atenção de seu leitor para o fato de que se interpreta erroneamente o mito quando o viés de estudo é intelectual, tentando “explicá-lo como uma expressão alegórica de uma verdade teórica ou moral” (1994, p. 135), ao passo que, ao se aceitarem as suposições que antecedem os mitos, vendo-as da mesma forma que a do homem primitivo, a irracionalidade antes presente na interpretação dá espaço para a lógica. O filósofo, então, sustenta que a

verdadeira base do mito não é o pensamento, mas o *sentimento*. Esse sentimento, portanto, guiará as interpretações caras ao mito.

Cassirer, como visto, demonstra que o homem é mais do que racional, constituindo-se um ser primeiramente simbólico. E ao contrário do símbolo, um sinal é algo estático, fixo, referindo-se sempre a algo específico – um católico, ao realizar o sinal da cruz diante do rosto, dirá, através de um gesto comum a todos os católicos, sempre a mesma mensagem: estou evocando a trindade santa; a informação não muda pois o gesto que representa tal sinal também é fixo. Mas o homem, utilizando vários nomes para designar a mesma coisa, demonstra que

um símbolo é não só universal, mas também extremamente variável. Posso expressar o mesmo sentido em várias línguas; e, mesmo nos limites de uma única língua, um certo pensamento ou ideia podem ser expressados em termos totalmente diversos. [...] Um símbolo humano genuíno não é caracterizado por sua uniformidade, mas por sua versatilidade. Não é rígido e inflexível, e sim móvel (CASSIRER, 1994, p. 65).

Octavio Paz, por sua vez, em seu ensaio intitulado “A imagem”, presente na obra *O arco e a lira* (2012, p. 104), nos diz que o poeta, ao dizer formas verbais, frases ou conjuntos de frases que, juntas, constroem um poema, está, na verdade, formando imagens; e a imagem pode ser uma figura real ou irreal, possuindo um valor psicológico quando evocada pela imaginação (“nossa realidade”). Ora, a imagem então não é como o símbolo? Ela atua de forma oposta à rigidez conhecida de um sinal. Como define Octavio Paz, “a imagem diz o indizível: as penas leves são pedras pesadas. É preciso voltar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que a linguagem, por natureza, parece incapaz de dizer” (2012, p. 112). Ou seja, assim como o símbolo descrito por Cassirer, a imagem caracterizada por Paz é versátil, móvel.

E também como o símbolo, diferindo-se do sinal por este ser algo estático, fixo, a imagem também será o oposto disso. Assim, ao trazer para a “nossa realidade” as significações da “realidade natural”, o homem, como poeta, está construindo imagens.

Além disso, pode-se entender a imagem como as figuras presentes dentro do texto, pois estas, por serem termos que remetem ao mundo natural, tornam-se conteúdo de qualquer língua natural que possui um correspondente perceptível e, dessa forma, acabam por concretizar os esquemas narrativos (FIORIN, 2005, p. 65). Analisar-se-á, agora, mais detidamente, a figuratividade e sua ocorrência dentro do texto literário.

2. A figuratividade

Ao lermos uma fábula, podemos identificar, no texto, uma sequência de ações preenchidas por figuras. Toma-se, a seguir, como exemplo, a fábula “A raposa e as uvas”, de Fedro, autor que viveu no século I d. C., durante os principados de Augusto, de Tibério e de Cláudio. Fedro foi quem transcreveu as fábulas de Esopo, tendo em mente dois objetivos: entreter e aconselhar (DEZOTTI, 2003, p. 73).

“A raposa e as uvas”

Forçada pela fome, uma raposa tentava apanhar um cacho de uva numa alta videira, saltando com todas as suas forças.

Como não conseguisse alcançá-lo, afastando-se, diz:

“Ainda não estás maduro; não quero comer-te verde.”

Os que desdenham com palavras as coisas que não conseguem fazer, deverão aplicar a si este exemplo.

(DEZOTTI, 2003, p. 87)

Na história, uma raposa, incapaz de alcançar um cacho de uvas, justifica tal impossibilidade afirmando que a fruta ainda não está madura.

Podemos identificar uma série de figuras como elementos do texto que nos remetem a elementos do mundo natural, estabelecendo uma conexão entre o que lemos e aquilo que realmente existe ou possui um referencial em um mundo imaginado. O *Dicionário de semiótica* (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 324-325, grifo nosso) define “mundo natural” como aquele

que “[...] se apresenta ao homem como um conjunto de qualidades *sensíveis*, dotado de certa organização que faz com que o designemos por vezes como ‘mundo do senso comum’”. Ou seja, as figuras presentes no texto são capazes de retomar esse conjunto de qualidades sensíveis, gerando uma identificação no momento da leitura. É importante ressaltar que esse “mundo natural” também pode ser imaginado, construído, apresentando seres ou objetos que não fazem parte de nosso mundo, como quando lê-se histórias de ficção científica em que as personagens não constituem características humanas (FIORIN, 2005, p. 65).

Temos, na fábula, por exemplo, a “raposa”, protagonista da história e as “uvas”, objeto de desejo do animal; mas também há um adjetivo responsável por um importante papel na concretização da narrativa: “alta”, referindo-se à videira. A raposa torna-se incapaz, assim, de alcançar as uvas que deseja. Tal adjetivo também levará a protagonista a desdenhar as frutas, usando outro adjetivo para o cacho de uvas (“verde”) e, assim, justificando sua incapacidade por conta de uma situação que, na verdade, não existe.

A presença de tais figuras na narrativa cria uma rede de significação conhecida como isotopia. Segundo José Luiz Fiorin (2005, p. 81), é através de uma reiteração, uma redundância, uma repetição, uma recorrência de traços semânticos ao longo do discurso que se faz do texto uma unidade; ou seja, a isotopia confere-lhe uma coerência semântica.

Na fábula, a isotopia nos apresenta uma personagem, mostra seu esforço ao pular para tentar pegar alguma uva (os verbos de ação, assim como os substantivos, podem ser considerados figuras – pois também indicam ou sugerem imagens) já que a videira é *alta* e, por fim, realiza a caracterização do cacho de uva “verde” dada pela própria raposa ao tentar justificar seu insucesso. Essa rede de significação cumpre o papel de ligar uma figura à outra, pois a raposa, por ser um animal de porte pequeno, não é capaz de alcançar uma videira que normalmente está em um patamar mais alto – e reforça tal ideia ao explicitar, por meio de outra figura, a altura da planta. E é notável que a raposa esteja com “fome”, figura essa responsável

ao enfatizar, por meio de uma ideia de intensidade, o esforço do animal ao tentar alcançar a fruta. A isotopia, nesse caso, vai além: por ser uma fábula, a raposa contém traços humanos pois, apesar de ser um animal, ela fala; mais que isso, ela *desdenha* seu objeto de desejo. É por meio desse traço que, ao se ler a história, interpreta-se a raposa não apenas como um animal faminto, mas o homem que necessita de algo e, ao perceber que não vai consegui-lo, justifica-se com desdém.

Logo após a curta narração, observa-se um segundo momento conhecido como a “moral” da fábula. Nessa parte, ocorre a tematização das figuras, um processo comum ao “[...] dotar uma sequência figurativa de significações mais abstratas que têm por função alicerçar os seus elementos e uni-los, indicar sua orientação e finalidade, ou inseri-los num campo de valores cognitivos ou passionais” (BERTRAND, 2003, p. 213). Assim, a narrativa cuja protagonista era uma raposa humanizada passa a abranger um grupo de “protagonistas” maior, ou seja, todos aqueles que desdenham de algo que não são capazes de fazer.

As figuras, responsáveis por trazer ao mundo os elementos presentes na narrativa, passam para um ponto mais abstrato, criando uma ligação forte com a moral e reforçando sua mensagem, como afirma Denis Bertrand (2003, p. 188): “[...] as isotopias figurativas – que concerne antes de mais nada aos atores, ao espaço e ao tempo, no desenvolvimento de uma narrativa, por exemplo – serão distinguidas das isotopias temáticas, mais abstratas, e estabelecidas pela leitura a partir da superfície figurativa”. Dessa maneira, a raposa, a videira alta, o cacho de uvas verde e o esforço do animal para alcançá-lo formam, no final, uma outra rede, mais abstrata, responsável por interpretar a narrativa e direcioná-la para um determinado propósito – no caso, o de moralizar.

Assim, ao estender-se para todas as linguagens, as verbais e não-verbais, a figuratividade é capaz de designar sua característica principal, ou seja, a capacidade de produzir e restituir parcialmente significações semelhantes às experiências humanas no que diz respeito

à percepção – sendo esta a mais concreta (BERTRAND, 2003, p. 154). Desse modo, os recursos da figuratividade serão analisados, nesse trabalho, no seu papel de engendramento do sentido também sob a perspectiva de uma poética da expressão, já que a atenção analítica estará voltada não só para o plano do conteúdo do discurso (imanência) mas também para o plano da expressão do texto (manifestação).

CAPÍTULO 2

“Cíniras e Mirra”: o original em latim e a tradução de trabalho

1. O original em latim

Segue-se o texto original em latim, de acordo com a edição adotada como referência – *Les métamorphoses* (texte établi par Georges Lafaye. Émendé, présenté et traduit par Olivier Sers. Paris: Les Belles Lettres, 2009) –, cotejado com *Ovid's Metamorphoses* (edited, with introduction and commentary, by William S. Anderson. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2009) e *Metamorphoses* (with an English translation by F. J. Miller. Two volumes. London: Heinemann / Harvard University Press / Cambridge MA, 1960, Loeb Classical Library).

Metamorphoses, X, 298–502:

Editus hac ille est qui, si sine prole fuisset,

Inter felices Cinyras potuisset haberi.

300 *Dira canam; procul hinc natae, procul este parentes;*

Aut, mea si uestras mulcebunt carmina mentes,

Desit in hac mihi parte fides, nec credite factum;

Vel, si credetis, facti quoque credite poenam.

Si tamen admissum sinit hoc natura uideri,

305 *Gentibus Ismariis et nostro gratulor orbi,*

Gratulor huic terrae, quod abest regionibus illis

Quae tantum genuere nefas; sit diues amomo

Cinnamaque costumque suum sudataque ligno

Tura ferat floresque alios Panchaia tellus,

310 *Dum ferat et myrrham; tanti noua non fuit arbor.*

*Ipse negat nocuisse tibi sua tela Cupido,
Myrrha, facesque suas a crimine uindicat isto.
Stipite te Stygio tumidisque affluit echidnis
E tribus una soror; scelus est odisse parentem;
315 Hic amor est odio maius scelus. Vndique lecti
Te cupiunt proceres totoque oriente iuuenta
Ad thalami certamen adest; ex omnibus unum
Elige, Myrrha, uirum, dum ne sit in omnibus unus.
Illa quidem sentit foedoque repugnat amori
320 Et secum: "Quo mente feror? quid molior?" inquit.
"Di, precor, et pietas sacrataque iura parentum,
Hoc prohibete nefas scelerique resistite nostro
Si tamen hoc scelus est. Sed enim damnare negatur.
Hanc Venerem pietas; coeunt animalia nullo
325 Cetera delicto, nec habetur turpe iuuencae
Ferre patrem tergo, fit equo sua filia coniunx,
Quasque creauit init pecudes caper, ipsaque, cuius
Semine concepta est, ex illo concipit ales.
Felices, quibus ista licent! Humana malignas
330 Cura dedit leges et quod natura remittit
Inuida iura negant. Gentes tamen esse feruntur
In quibus et nato genetrix et nata parenti
Iungitur et pietas geminato crescit amore.*

Me miseram, quod non nasci mihi contigit illic
 335 *Fortunaque loci laedor! Quid in ista reuoluor?*
Spes interdictae discedite; dignus amari
Ille, sed ut pater, est. Ergo, si filia magni
Non essem Cinyrae, Cinyrae concumbere possem;
Nunc quia iam meus est, non est meus ipsaque damno
 340 *Est mihi proximitas; aliena potentior essem.*
Ire libet procul hinc patriaeque relinquere fines,
Dum scelus effugiam; retinet malus ardor amantem,
Vt praesens spectem Cinyram tangamque loquarque
Osculaque admoueam, si nil conceditur ultra.
 345 *Vltra autem sperare aliquid potes, in pia uirgo?*
Et quot confundas et iura et nomina, sentis?
Tunc eris et matris paelex et adultera patris?
Tunc soror nati genetrixque uocabere fratris?
Nec metues atro crinitas angue sorores,
 350 *Quas facibus saeuis oculos atque ora petentes*
Noxia corda uident? At tu, dum corpore non es
Passa nefas, animo ne concipe, neue potentis
Concubitu uetito naturae pollue foedus.
Velle puta, res ipsa uetat; pius ille memorque
 355 *Moris. Et o! uellem similis furor esset in illo.”*
Dixerat; at Cinyras, quem copia digna procorum,

*Quid faciat, dubitare facit, scitatur ab ipsa,
 Nominibus dictis, cuius uelit esse mariti.
 Illa silet primo; patriisque in uultibus haerens
 360 Aestuat et tepido suffundit lumina rore.
 Virginei Cinyras haec credens esse timoris,
 Flere uetat siccatque genas atque oscula iungit.
 Myrrha datis nimium gaudet; consultaque qualem
 Optet habere uirum: "Similem tibi" dixit; at ille
 365 Non intellectam uocem conlaudat et: "Esto
 Tam pia semper" ait. Pietatis nomine dicto
 Demisit uultus sceleris sibi conscia uirgo.
 Noctis erat medium, curasque et corpora somnu
 Soluerat; at uirgo Cinyreia peruigil igni
 370 Carpitur indomito furiosaque uota retractat
 Et modo desperat, modo uult temptare; pudetque
 Et cupit et, quid agat, non inuenit; utque securi
 Saucia trabs ingens, ubi plaga nouissima restat,
 Quo cadat, in dubio est omnique a parte timetur;
 375 Sic animus uario labefactus uulnere nutat
 Huc leuis atque illuc momentaque sumit utroque,
 Nec modus et requies, nisi mors, reperitur amoris.
 Mors placet. Erigitur laqueoque innectere fauces
 Destinat; et zona summo de poste reuincta:*

380 *“Care, uale, Cinyra, causamque intellege mortis”*
Dixit et aptabat pallenti uincula collo.
Murmura uerborum fidas nutricis ad aures
Peruenisse ferunt, limen seruantis alumnae.
Surgit anus reseratque fores; mortisque paratae
385 *Instrumenta uidens, spatio conclamat eodem*
Seque ferit scinditque sinus ereptaque collo
Vincula dilaniat; tum denique flere uacauit,
Tum dare complexus laqueique requirere causam.
Muta silet uirgo terramque inmota tuetur
390 *Et deprensa dolet tardae conamina mortis.*
Instat anus canosque suos et inania nudans
Vbera per cunas alimentaue prima precatur,
Vt sibi committat quicquid dolet. Illa rogantem.
Auersata gemit; certa est exquirere nutrix
395 *Nec solam spondere fidem: “Dic” inquit “opemque*
Me sine ferre tibi; non est mea pigra senectus.
Seu furor est, habeo quae carmine sanet et herbis;
Sive aliquis nocuit, magico lustrabere ritu;
Ira deum sive est, sacris placabilis ira.
400 *Quid rear ulterius? Certe fortuna domusque*
Sospes et in cursu est: uiuit genetrixque paterque.”
Myrrha, patre audito, suspiria duxit ab imo

Pectore; nec nutrix etiamnum concipit ullum
Mente nefas aliquemque tamen praesentit amorem;
405 *Propositique tenax, quodcumque est, orat, ut ipsi*
Indicet, et gremio lacrimantem tollit anili
Atque ita conplectens infirmis membra lacertis:
“Sensimus,” inquit “amas; et in hoc mea (pone timorem)
Sedulitas erit apta tibi; nec sentiet umquam
410 *Hoc pater.” Exsiluit gremio furibunda torumque*
Ore premens: “Discede, precor, miseroque pudori
Parce” ait. Instanti: “discede, aut desine” dixit
“Quaerere quid doleam; scelus est quod scire laboras.”
Horret anus tremulasque manus annisque metuque
415 *Tendit et ante pedes supplex procumbit alumnae*
Et modo blanditur, modo, si non conscia fiat,
Terret et indicium laquei coeptaeque minatur
Mortis et officium commisso spondet amori.
Extulit illa caput lacrimisque impleuit abortis
420 *Pectora nutricis conataque saepe fateri*
Saepe tenet uocem pudibundaque uestibus ora
Texit et: “O” dixit “felicem coniuge matrem!”
Hactenus et gemuit. Gelidos nutricis in artus
Ossaque, sensit enim, penetrat tremor albaque toto
425 *Vertice canities rigidis stetit hirta capillis*

*Multaque, ut excuteret diros, si posset, amores,
 Addidit; at uirgo scit se non falsa moneri;
 Certa mori tamen est, si non potiatur amore.
 “Viue” ait haec “potiere tuo”; et, non ausa “parente”
 430 *Dicere, conticuit promissaque numine firmat.*
 *Festa piae Cereris celebrabant annua matres
 Illa quibus niuea uelatae corpora veste
 Primitias frugum dant spiceaserta suarum
 Perque nouem noctes uenerem tactusque uiriles
 435 *In uetitis numerant; turba Cenchreis in illa
 Regis adest coniunx arcanaque sacra frequentat.
 Ergo legitima uacuis dum coniuge lectus,
 Nacta grauem uino Cinyram male sedula nutrix,
 Nomine mentito, ueros exponit amores
 440 *Et faciem laudat; quaesitis uirginis annis:
 “Par” ait “est Myrrhae.” Quam postquam adducere iussa est
 Vtque domum rediit: “Gaude, mea” dixit “alumna;
 Vicimus.” Infelix non toto pectore sentit
 Laetitiam uirgo praesagaque pectora maerent,
 445 *Sed tamen et gaudet; tanta est discordia mentis.
 Tempus erat quo cuncta silent interque Triones
 Flexerat obliquo plastrum temone Bootes;
 Ad facinus uenit illa suum. Fugit aurea caelo*****

Luna, tegunt nigrae latitantia sidera nubes;
450 *Nox caret igne suo; primus tegis, Icare, uultus,*
Erigoneque pio sacrata parentis amore.
Ter pedis offensi signo est reuocata, ter omen
Funereus bubo letali carmine fecit;
It tamen et tenebrae minuunt noxque atra pudorem;
455 *Nutricisque manum laeua tenet, altera motu*
Caecum iter explorat. Thalami iam limina tangit
Iamque fores aperit, iam ducitur intus; at illi
Poplite succiduo genua intremuere fugitque
Et color et sanguis animusque relinquit euntem.
460 *Quoque suo propior sceleri est, magis horret et ausi*
Paenitet et uellet non cognita posse reuerti.
Cunctantem longaeua manu deducit et alto
Admotam lecto cum traderet: "Accipe" dixit;
"Ista tua est, Cinyra;" deuotaque corpora iunxit.
465 *Accipit obsceno genitor sua uiscera lecto*
Virgineosque metus leuat hortaturque timentem.
Forsitan aetatis quoque nomine "filia" dixit;
Dixit et illa "pater," sceleri ne nomina desint.
Plena patris thalamis excedit et impia diro
470 *Semina fert utero conceptaque crimina portat.*
Postera nox facinus geminat, nec finis in illa est;

Cum tandem Cinyras, avidus cognoscere amantem
Post tot concubitus, inlato lumine uidit
Et scelus et natam; uerbisque dolore retentis,
475 *Pendenti nitidum uagina deripit ensem.*
Myrrha fugit tenebrisque et caecae munere noctis
Intercepta neci est latosque uagata per agros
Palmiferos Arabas Panchaeaque rura reliquit
Perque nouem errauit redeuntis cornua lunae,
480 *Cum tandem terra requieuit fessa Sabaea,*
Vixque uteri portabat onus. Tum nescia uoti
Atque inter mortisque metus et taedia uitae
Est tales complexa preces: "O siqua patetis
Numina confessis, merui nec triste recuso
485 *Supplicium; sed ne uiolem uiuosque superstes*
Mortuaque extinctos, ambobus pellite regnis
Mutataeque mihi uitamque necemque negate."
Numen confessis aliquod patet: ultima certe
Vota suos habuere deos; nam crura loquentis
490 *Terra superuenit ruptosque obliqua per ungues*
Porrigitur radix, longi firmamina trunci;
Ossaque robur agunt mediaque manente medulla
Sanguis it in sucos, in magnos bracchia ramos,
In paruos digiti, duratur cortice pellis.

495 *Iamque grauem crescens uterum perstrinxerat arbor*
Pectoraque obruerat collumque operire parabat;
Non tulit illa moram uenientique obuia ligno
Subsedit mersitque suos in cortice uultus.
Quae quamquam amisit ueteres cum corpore sensus,
500 *Flet tamen et tepidae manant ex arbore guttae.*
Est honor et lacrimis, stillataque robore myrrha
Nomen erile tenet nulloque tacebitur aeuo.

(OVIDE, 2009, p. 468-480)

2. A tradução de trabalho

Para o desenvolvimento da tradução do *corpus* selecionado, adotou-se a comumente denominada “tradução de serviço”, isto é, uma tradução de caráter literal, com a intenção básica de manter-se dentro das definições léxicas, resultando em um texto que não se diferencia demasiadamente de uma análise ou descrição do sistema gramatical (LIMA, 2003, p. 13). Assim, não houve em nenhum momento a intenção de produzir uma tradução poética, que intenta transpor para outra língua não somente dados do conteúdo mas também efeitos significativos da expressão.

Buscou-se, no entanto, sempre que possível, um paralelismo entre os hexâmetros do texto original para as linhas da tradução no que diz respeito ao conteúdo de ambos; esta escolha, com o objetivo de facilitar o estudo do latim, possibilita, da mesma forma, uma clareza maior na comparação entre os termos no momento da análise das figuras presentes na obra ovidiana.

Metamorfoses, X, 298–502:

- Cíniras, se não tivesse produzido prole,
poderia passar entre os felizes.
- 300 Cantarei coisas terríveis; longe daqui, filhas, sede longe, pais;
ou, se meus versos apaziguarem vossos espíritos,
que neste ponto, não acrediteis em mim, nem crede na obra,
ou, se credes na obra, crede igualmente no castigo.
Se, contudo, a natureza permite tal crime ser visto,
- 305 felicito a nação de Ísmaro e nosso mundo,
felicito esta terra que está afastada daquelas regiões,
aquelas que engendraram tanta atrocidade; que a terra de Pancaia
seja rica em amomo, canela, costo e sua suada árvore,
que produza diferentes incensos e flores,
- 310 enquanto produzir também a mirra: a nova árvore não tinha tanto valor.
Mirra, o próprio Cupido nega ter feito mal a ti com seus dardos,
e isenta suas tochas desse crime;
uma das três irmãs, com o estígio bastão e intumescidas serpentes,
foi quem te inspirou: é crime odiar o pai,
- 315 é crime maior e odioso este amor –
os nobres te desejam em seus leitos,
a juventude de todo o Oriente consome-se em combate por teu tálamo;
entre todos escolhe, Mirra, um homem, desde que não esteja entre todos (aquele) um!
Ela, na verdade, sente e combate horróroso amor,
- 320 visto que diz “aonde me é levada a mente? O que tramo?
Deuses, eu suplico à sagrada piedade e aos direitos paternais,
oponde a esta proibida atrocidade e ao crime nosso,

se crime ainda é; mas é negada de fato
a sagrada piedade: quanto ao resto, os animais juntam-se
325 sem qualquer distinção, não é tido como vergonhoso a bezerra
trazer o pai ao dorso; a filha do cavalo torna-se sua amante;
o bode penetra as ovelhas que gerou; a ave concebe também
daquele de cujo sêmen foi concebida.
Felizes os que são permitidos! A inquietação humana
330 produziu leis malignas, leis odiosas que proibem,
mas que a natureza permite; contudo, as pessoas contam sobre
mãe e filho, filha e pai se unirem,
aumentando o afeto filial com a duplicação do amor.
Miséria minha, ultrajada sou por nascer aqui e
335 não ter sido tocada pela fortuna aquele lugar! – o que enredo?
Afastai, proibidas esperanças! É conveniente ser amada
por ele, mas quando é meu pai – pois, não fosse
filha do grande Cíniras, com Cíniras poderia deitar;
hoje, pois meu já é, meu não é, minha semelhança
340 é também meu castigo: se lhe fosse estranha, segura estaria.
Ir para longe deste meu lugar, deixar para trás as fronteiras do país,
até que eu fuja do crime; me reprime o ardor maligno
para que eu o observe, fale, toque, e inspira beijos no iminente Cíniras,
se nada mais é permitido.
345 Além disso, podes esperar algo mais, ímpia virgem?
Percebes quantos nomes e leis confundes?
Tu acaso serás tanto rival da mãe quanto amante do pai?
Tu serás chamada de irmã do filho e mãe do irmão?
Não temerás as irmãs de longos cabelos e com a terrível serpente, aquelas que,
350 com as cruéis tochas, olham os atacados de corações culposos?
Mas tu, enquanto o corpo não sofre com o pecado,
não torne este potente na mente,

nem poluas a natureza com proibida aliança!
Pensas que o quer: a realidade te proíbe; ele é devoto e de bons costumes –
355 oh! Como eu gostaria que similar loucura o consumisse!”
Mas Cíniras, que possui pretendentes de riqueza,
que faz?, hesita, procura saber da própria filha,
dito os nomes, quem ela deseja como marido;
ela primeiramente silencia, e fixando-se no olhar do pai,
360 arde, e inunda os olhos com tépido orvalho.
Cíniras, crendo este ser de temor virginal,
proíbe-a de chorar, seca seus olhos e lhe beija;
considerado o presente, Mirra muito se alegra; assim,
ao pensar em um marido de sua escolha, diz “similar a ti”;
365 não percebendo o tom, Cíniras a elogia
e diz “sê sempre tão virtuosa”. Ao ouvir “virtuosa”,
a virgem, ela mesma consciente do crime, baixou o olhar.
Era o meio da noite, o sono libertara os corpos e as preocupações;
mas a sempre acordada virgem de Cíniras
370 retoma os selvagens desejos, é consumida por fogo indômito,
ora desespera, ora deseja tentar,
quer e se envergonha, não sabe o que faz.
E como um enorme tronco ferido por um machado, quando resta o último golpe,
que não se sabe em que lugar cairá, na dúvida, é temido em toda a parte,
375 assim também sua mente oscila com a ferida inconstante,
aqui e ali, para ambos os lados, recebe impulsos em ambos os sentidos;
nenhuma maneira, exceto a morte, é descoberta como um descanso para o amor.
A morte a agrada. Prende fortemente um cinto no topo de uma porta
com um laço construído para atar a garganta e diz
380 “Cíniras querido, sê forte e entende a causa de minha morte!”
e ajustava o laço no pálido pescoço.
Conta-se que os murmúrios das palavras chegaram aos fiéis ouvidos da ama

que guardava a porta da pupila.
A velha então surge, abre as portas e,
385 vendo os instrumentos de morte preparados no quarto,
berra, fere-se no peito e arranca o laço do pescoço, dilacerando-o;
enfim, pôde chorar e abraçá-la,
pôde perguntar a razão do laço.
A virgem, imóvel, cala-se, olha o chão,
390 sofre com os esforços para uma morte lenta surpreendidos.
A velha, desnudando seus cabelos brancos e os peitos vazios, persuade
e implora pelo berço e o primeiro alimento,
que ela confie tudo o que a faz sofrer. A jovem geme,
dando as costas à suplicante; a ama está resolvida em descobrir até o fim
395 e não apenas a prometer sua lealdade.
“Diz, permita que eu te ajude: minha velhice não é inútil.
Seja loucura, penso em alguém que cure com ervas e palavras mágicas;
seja alguém que te feriu, serás purificada com um rito mágico;
seja um deus furioso, com sacrifícios a fúria será pacificada.
400 Que posso pensar, além disso? Certamente a fortuna e a casa
estão seguras: a mãe e o pai vivem.”
Ao ouvir “pai”, Mirra arranca suspiros do fundo do peito;
nem mesmo agora a ama concebe qualquer crime em sua mente;
ainda, porém, presente qualquer amor;
405 tenaz em seu propósito, suplica que revele a ela, seja quem for;
a toma, chorando, em seu colo de anciã, e desse modo,
abraçando seus fracos braços, diz:
“Entendi, tu amas! Afasta teu medo pois meu zelo será apropriado,
nem seu pai perceberá”. Desvairada, Mirra atirou-se do colo
410 da ama e, afundando o rosto em uma almofada, diz
“Vá, eu imploro, mostra consideração a uma miserável envergonhada!”
Com a ama insistindo, disse: “Vá, ou para de perguntar por que eu soffro!

O que procuras saber é um crime!”
A velha arrepiou-se e, suplicante, afunda diante dos pés da pupila,
415 estende as mãos trêmulas pela idade e pelo medo,
e Mirra, aterrorizada, ora é acariciada, ora, se nenhuma revelação é feita,
é ameaçada com a evidência do laço e da morte,
e a ama promete seu serviço se a jovem confiar seu amor.
Ela levantou a cabeça e, com lágrimas fluindo,
420 inundou o peito da ama; muitas vezes tentou confessar,
muitas vezes, envergonhada, deteve a voz e cobriu a boca nas vestes;
“Oh”, diz, “feliz é minha mãe com o marido!”
Tão-somente disse, gemeu; percebeu de fato a ama, e um gélido tremor
penetra seus ossos e juntas, os cabelos brancos, hirtos,
425 por toda a cabeça ficaram rígidos,
e muitas coisas acrescentou para arrancar, se pudesse, horríveis amores.
Mas a jovem sabe que não são avisos falsos;
está determinada a morrer, se não estiver na posse desse amor.
“Vive”, a ama diz, ”terá o teu...” – e não ousou dizer “pai”;
430 caiu em silêncio, e confirmou suas promessas à divindade.
As fiéis matronas celebravam as festas anuais a Ceres,
estas em que, vestidas com nívea roupa,
ofertam os primeiros frutos, grinaldas cobertas por espigas de cereais e,
durante nove noites, consideram proibidos os toques de Vênus, os toques viris.
435 Cencreis, a esposa do rei, está presente
e celebra os sagrados segredos.
Portanto, enquanto a cama está vazia da legítima esposa,
a zelosa ama mal encontra com um Cíniras entorpecido com o vinho,
já expõe verdadeiros amores com falso nome
440 questionada a idade da virgem, a ama diz “igual a de Mirra”.
É ordenada que a leve; a ama retornou à casa, dizendo:

“Contenta-te, minha pupila, vencemos!”
A infeliz não sente alegria em todo o seu peito
– o peito profético se aflige –, mas também se contenta,
445 tanta discórdia há em sua mente.
Era o tempo em que tudo está em silêncio; Bootes,
com o timão oblíquo, curvará a carroça entre os Triões;
ela vem para o seu crime; a áurea lua foge do céu,
nuvens negras cobrem as estrelas, a noite fica sem sua luz;
450 Ícaro, o primeiro, tu cobres o rosto,
e tu também, Erígone, consagrada pelo amor devotado a teu pai.
Pelo sinal do tropeçar do pé, três vezes Mirra foi chamada de volta,
três vezes a fúnebre coruja compôs um agouro com seu canto letal:
ela ainda avança, as trevas e a terrível noite amenizam a vergonha,
455 segura com a mão esquerda a mão da ama e, com a outra,
explora com gestos o caminho cego. Toca já a entrada do quarto;
logo abre as portas, é guiada para dentro;
mas, vacilante, os joelhos começam a tremer,
e sua cor e seu sangue fogem; avançando, deixa para trás a coragem.
460 Quanto mais próxima de seu crime, mais arrepia-se com tal aventura,
e gostaria de poder retornar desconhecida.
A anciã conduz a hesitante pela mão
ao alto leito e entregando-a, diz “Aceita,
Cíniras, é sua” e une os corpos amaldiçoados.
465 O pai aceita suas vísceras no leito obscuro
e liberta os virginais medos, anima a assustada.
Talvez também pela idade, diz “filha”,
“pai” ela diz, para que nem tais nomes faltassem ao crime.
Sai do quarto plena do pai, carrega no horrível útero
470 a ímpia semente, traz a criminosa concepção.

Repete o crime na próxima noite, mas não termina aí;
quando, por fim, Cíniras, ávido por conhecer a amante,
depois de tanto deitarem juntos, aproximou uma luz e viu
o crime e a filha, reteve as palavras com a dor,
475 e puxa da bainha pendurada uma brilhante espada;
Mirra fugiu da morte interceptada pela graça da escuridão e da noite sombria;
vagando por largos campos,
deixou para trás a palmífera Arábia e os campos de Pancaia;
vagou enquanto os cornos da Lua voltaram nove vezes,
480 quando, por fim, fatigada, descansou na terra sabeia;
com dificuldade carregava o fardo no útero. Então, inconsciente do voto,
entre o medo da morte e a repugnância pela vida, concluiu
em tal prece: “Oh, deuses! Se estais à disposição de uma
confissão, mereci uma punição sombria e não nego;
485 mas para que, sobrevivendo, eu não viole os vivos
nem, morta, os extintos, bani-me de ambos os reinos e
modificai-me, negai-me a vida e a morte!”
Algum deus está à disposição da confissão: seu último voto
encontrou seus deuses, pois, enquanto Mirra fala, a terra cobre suas pernas,
490 uma raiz oblíqua alonga-se pelas unhas, destruindo-as,
suporte de um longo tronco;
ossos fazem-se madeira, no meio a medula permanece;
o sangue transforma-se em seiva, os braços em largos ramos,
os dedos em raminhos, a pele em casca endurece.
495 A árvore, já crescendo, envolve o pesado útero,
oculta o peito e se prepara para cobrir o pescoço;
Mirra não suportou a demora e abaixou seu rosto contra a madeira,
mergulhando-o na casca exposta.
Ainda que perdido os antigos sentimentos do corpo,

500 chora, e gotas tépidas vertem da árvore.

Até para as lágrimas existem honras: a mirra destilada da casca
possui o nome de sua senhora e dela falarão para sempre.

CAPÍTULO 3

As figuras do incesto em Ovídio

1. A análise do episódio “Cíniras e Mirra”

Optou-se pela divisão da análise em partes que abarcam os momentos principais do episódio de “Cíniras e Mirra”, com o propósito de uma melhor visualização quanto a o que ocorre em cada trecho da história. Dessa forma, o episódio ficou dividido nas seguintes partes: “O aviso de Orfeu, o monólogo de Mirra”, “A tentativa de suicídio de Mirra, o questionamento da ama, a revelação de Mirra”, “O arranjo da ama”, “O encontro de Mirra com o pai, a descoberta de Cíniras, a fuga de Mirra” e “A confissão e a metamorfose de Mirra”.

1.1 O aviso de Orfeu, o monólogo de Mirra

- hex. (298-310):

*Editus hac ille est qui, si sine prole fuisset,
inter felices Cinyras potuisset haberi.
Dira canam; procul hinc natae, procul este parentes;
aut, mea si uestras mulcebunt carmina mentes,
desit in hac mihi parte fides, nec credite poenam.
Si tamen admissum sinit hoc natura uideri,
gentibus Ismariis et nostro gratulor orbi,
gratulor huic terrae, quod abest regionibus illis
quae tantum genuere nefas; sit diues amomo
cinnamaque costumque suum sudataque ligno
tura feras floresque alios Panchaia tellus,
dum ferat et myrrham; tanti noua non fuit arbor.*

Cíniras, se não tivesse produzido prole,
poderia passar entre os felizes.
Cantarei coisas terríveis; longe daqui, filhas, sede longe, pais;
ou, se meus versos apaziguarem vossos espíritos,
que neste ponto, não acrediteis em mim, nem crede na obra,
ou, se credes na obra, crede igualmente no castigo.
Se, contudo, a natureza permite tal crime ser visto,
felicitó a nação de Ísmaro e nosso mundo,
felicitó esta terra que está afastada daquelas regiões,
aquelas que engendraram tanta atrocidade; que a terra de Pancaia
seja rica em amomo, canela, costo e sua suada árvore,

que produza diferentes incensos e flores,
enquanto produzir também a mirra: a nova árvore não tinha tanto valor.

O narrador inicia o episódio do mito de “Cíniras e Mirra” apresentando uma das figuras principais, Cíniras, pai de Mirra e rei de Chipre. Em primeiro lugar, é preciso destacar o termo “*prole*”, presente logo no início; a história já se inicia dando um aviso ao leitor, antes mesmo do próprio narrador alertar para os perigos de se ouvir a história de Cíniras e Mirra: o rei poderia ter levado uma vida feliz, caso não tivesse gerado uma *prole*, ou seja, sua filha.

Logo depois, vem o aviso explícito: fiquem longe, “*natae*”, fiquem longe, “*parentes*” (hex. 300), o que vai se desenrolar daqui adiante é sobre, principalmente, essas duas partes, já que o crime cometido foi entre pai e filha. As figuras “filhas” e “pais”, portanto, são enfatizadas agora e ecoarão por todo o texto, seja nessa mesma forma, seja em outras; elas são, indiscutivelmente, os dois pilares necessários para a construção do conflito, que se inicia com o amor pelo pai cultivado por Mirra, culmina na consumação carnal desse sentimento e, ao fim, irá resultar na metamorfose.

Após o aviso, o narrador ainda deixa claro que, se aquele que o ouve acreditar na história, também deverá acreditar no castigo exposto lá no fim; é, dessa forma, um contrato realizado entre narrador e leitor, uma linha que, se cruzada, não concederá um retorno. É, da mesma forma, um exercício de metalinguagem, já que o narrador comenta sobre as consequências da própria história que conta.

Como o narrador é Orfeu, um trácio, é natural felicitar “a nação de Ísmaro” (“*gentibus Ismariis gratulor*”, hex. 305), pois, segundo Anderson (2009, p. 503), este é um lembrete de que o narrador, nesse mito, é Orfeu, e não o narrador de Ovídio; ainda segundo o estudioso, era um lugar-comum entre os romanos afirmar que os homens e mulheres trácios eram movidos pela luxúria: assim, o poeta mítico felicitar sua própria nação, atuando como narrador que julga rigorosamente os atos de Mirra, soa como uma fina ironia para a história que irá se desenrolar.

- hex. (311-318):

*Ipse negat nocuisse tibi tua tela Cupido,
Myrrha, facesque suas a crimine uindicat isto.
Stipite te Stygio tumidisque afflavit echidnis
e tribus una soror; scelus est odisse parentem;
hic amor est odio maius scelus. Vndique lecti
te cupiunt proceres totoque oriente iuuenta
ad thalami certamen adest; ex omnibus unum
Elige, Myrrha, uirum, dum ne sit in omnibus unus.*

Mirra, o próprio Cupido nega ter feito mal a ti com seus dardos,
e isenta suas tochas desse crime;
uma das três irmãs, com o estígio bastão e intumescidas serpentes,
foi quem te inspirou: é crime odiar o pai,
é crime maior e odioso este amor –
os nobres te desejam em seus leitões,
a juventude de todo o Oriente consome-se em combate por teu tálamo;
entre todos escolhe, Mirra, um homem, desde que não esteja entre todos (aquele) um!

Em mais um aviso, o narrador afirma que o amor de Mirra pelo próprio pai não é obra de uma travessura de Cupido, algo que poderia ser encarado de forma menos chocante. É, porém, um trabalho feito por uma das Fúrias – mulheres aladas, às vezes também rodeadas por serpentes, vingadoras de crimes, especialmente de crimes contra parentes (HARVEY, 1998, p. 241) –; ela inspira em Mirra o desejo proibido pelo pai.

Em seguida, há uma construção figurativa dentro de dois versos (hexâmetros 314 e 315),

*[...] scelus est odisse parentem,
hic amor est odio maius scelus [...]*

que podem ser vertidos, de maneira literal, mas tentando reproduzir a disposição das palavras, da seguinte forma:

crime é odiar o pai,
este amor é mais odioso crime

É notável como a figura “*scelus*” é disposta no começo de um e no final do outro; *scelus*

significa “crime”, o ato de Mirra que não deve ser nomeado, e ele está em ambas as direções, “cercando” a jovem: se ela amar Cíniras de maneira carnal, lasciva, será um “crime” que, em sua contrariedade perturbadora, ultrapassa em muito a medida dos costumes. Assim, não importa qual decisão Mirra tome, ela terá, como fim, o crime, o inevitável *scelus*. Além disso, Ovídio, ao dispor “*parentem*” (“pai”) no final do hexâmetro 314 e, logo depois, no início do 315, colocar “*hic amor*” (“este amor”), indica, figurativamente, por essas disposições, que o amor de Mirra pelo pai está entre dois *scelus*; em outras palavras: o único resultado para essa situação é a consumação inevitável e, assim, a consequência de se cometer um crime tão odioso como o do incesto.

Depois, o narrador comenta que a jovem possui pretendentes de todos os lugares do Oriente, e eles chegam a entrar em conflito por sua causa; mas Mirra não os deseja, não pretende escolher um entre todos os jovens que a almejam. Os versos (hex. 314 e 315) expressam, novamente pela disposição das palavras, mais um aviso do narrador à Mirra:

[...] *ex omnibus unum*
Elige, Myrrha, uirum, dum ne sit in omnibus unus.

Assim como na análise anterior, aqui os termos dispostos em ambas as extremidades são “*ex omnibus unum*” e “*in omnibus unus*”, sendo “*omnibus*”, em português, “todos”, “*unum*” e “*unus*”, “um”, “*ex*” como preposição no sentido de “entre” e “*in*” como preposição para “em”. No meio, há “*uirum*”, “homem”. Mirra, então, precisa escolher um homem para si – e a palavra *uirum* está, notavelmente, ao lado de seu nome –, entre todos (*ex omnibus unum*), mas que não seja, de forma alguma, *aquele* homem que está entre todos (*in omnibus unus*). O verbo, inclusive, está no modo imperativo (“*Elige*”, ou seja, “elege”), como se o narrador, mais uma vez, aconselhasse a jovem a não realizar nenhum ato com consequências graves. A ordem explícita no modo verbal, aliada à disposição das figuras, ressalta mais uma contradição que

permeia as decisões de Mirra.

No entanto, Mirra ainda lida com a confusão de sentimentos em seu interior, visto que inicia um monólogo questionando-se sobre o que sente e quais os desdobramentos caso continue alimentando esse amor pelo próprio pai:

- hex. (319-355):

*Illa quidem sentit foedoque repugnat amori
et secum: "Quo mente feror? quid molior?" inquit.
"Di, precor, et pietas sacrataque iura parentum,
hoc prohibete nefas scelerique resistite nostro
si tamen hoc scelus est. Sed enim damnare negatur.
Hanc Venerem pietas; coeunt animalia nullo
cetera delicto, nec habetur turpe iuuencae
ferre patrem tergo, fit equo sua filia coniunx,
quasque creauit init pecudes caper, ipsaque, cuius
semine concepta est, ex illo concipit ales.
Felices, quibus ista licent! Humana malignas
cura dedit leges et quod natura remittit
inuida iura negant. Gentes tamen esse feruntur
in quibus et nato genetrix et nata parenti
iungitur et pietas geminato crescit amore.
Me miseram, quod non nasci mihi contigit illic
fortunaque loci laedor! quid in ista reuoluor?
Spes interdictae discedite; dignus amari
ille, sed ut pater, est. Ergo, si filia magni
non essem Cinyrae, Cinyrae concumbere possem;
nunc quia iam meus est, non est meus ipsaque damno
est mihi proximitas; aliena potentior essem.
Ire libet procul hinc patriaeque relinquere fines,
dum scelus effugiam; retinet malus ardor amantem,
ut praesens spectem Cinyram tangamque loquarque
osculaue admoueam, si nil conceditur ultra.
Ultra autem sperare aliquid potes, in pia uirgo?
Et quot confundas et iura et nomina, sentis?
Tunc eris et matris paelex et adultera patris?
Tunc soror nati genetrixque uocabere fratris?
Nec metues atros crinitas angue sorores,
quas facibus saeuis oculos atque ora petentes
noxia corda uident? At tu, dum corpore non es
passa nefas, animo ne concipe, neue potentis
concubitu uetito naturae pollue foedus.
Velle puta, res ipsa uetat; pius ille memorque
moris. Et o! uellem similis furor esset in illo."*

Ela, na verdade, sente e combate horroroso amor,
 visto que diz “aonde me é levada a mente? O que tramo?
 Deuses, eu suplico à sagrada piedade e aos direitos paternais,
 opoñde a esta proibida atrocidade e ao crime nosso,
 se crime ainda é; mas é negada de fato
 a sagrada piedade: quanto ao resto, os animais juntam-se
 sem qualquer distinção, não é tido como vergonhoso a bezerra
 trazer o pai ao dorso; a filha do cavalo torna-se sua amante;
 o bode penetra as ovelhas que gerou; a ave concebe também
 daquele de cujo sêmen foi concebida.
 Felizes os que são permitidos! A inquietação humana
 produziu leis malignas, leis odiosas que proíbem,
 mas que a natureza permite; contudo, as pessoas contam sobre
 mãe e filho, filha e pai se unirem,
 aumentando o afeto filial com a duplicação do amor.
 Miséria minha, ultrajada sou por nascer aqui e
 não ter sido tocada pela fortuna aquele lugar! – o que enredo?
 Afastai, proibidas esperanças! É conveniente ser amada
 por ele, mas quando é meu pai – pois, não fosse
 filha do grande Cíniras, com Cíniras poderia deitar;
 hoje, pois meu já é, meu não é, minha semelhança
 é também meu castigo: se lhe fosse estranha, segura estaria.
 Ir para longe deste meu lugar, deixar para trás as fronteiras do país,
 até que eu fuja do crime; me reprime o ardor maligno
 para que eu o observe, fale, toque, e inspira beijos no iminente Cíniras,
 se nada mais é permitido.
 Além disso, podes esperar algo mais, ímpia virgem?
 Percebes quantos nomes e leis confundes?
 Tu acaso serás tanto rival da mãe quanto amante do pai?
 Tu serás chamada de irmã do filho e mãe do irmão?
 Não temerás as irmãs de longos cabelos e com a terrível serpente, aquelas que,
 com as cruéis tochas, olham os atacados de corações culposos?
 Mas tu, enquanto o corpo não sofre com o pecado,
 não torne este potente na mente,
 nem poluas a natureza com proibida aliança!
 Pensas que o quer: a realidade te proíbe; ele é devoto e de bons costumes –
 oh! Como eu gostaria que similar loucura o consumisse!”

Nesse trecho, é possível destacar uma alteração no léxico utilizado pelo narrador quando este faz referência ao ato incestuoso ainda em estágio embrionário na mente de Mirra: de início, encontra-se, em vários versos, a palavra “*scelus*”, que pode ser vertida para o português como “crime”; vê-se tal termo nos versos 314 e 315, como já destacado anteriormente; mais à frente, porém, o narrador referencia a ideia do incesto como um “*nefas*” (hexâmetro 322).

O *Novíssimo dicionário latino-português* traz, para a palavra “*scelus*”, a definição de “crime, ato criminoso, mal, desgraça” (2006, p. 1069), já “*nefas*” é “qualquer violação da lei divina, o que é ímpio, ilícito” (2006, p. 773). Pode-se, dessa forma, analisar que “*nefas*” possui um peso muito maior, dentro do contexto do mito, ao representar aquilo que viola uma lei divina, como é o caso do incesto. Nota-se que, até o próprio narrador afirmar que é “crime maior ainda” amar o pai de tal maneira, o ato é considerado um “*scelus*”, um crime que não possui uma gravidade imperdoável; no entanto, o que era “*scelus*” torna-se, pela primeira vez, “*nefas*”, explicitando, no próprio texto, a extensão do problema em que Mirra se encontra caso leve adiante suas intenções para com o pai.

Em contrapartida, o lado racional de Mirra traz à tona o argumento de que no mundo animal há incesto, a natureza permite aos animais o amor entre pai e filha, mãe e filho; nesse momento, o discurso de Mirra diz, literalmente, aquilo que desde o início do episódio é tido como proibido, quase profano, nomear: o ato sexual entre os animais é narrado de maneira explícita, como em “*init*”, no hexâmetro 327, verbo cujo significado é “penetra”, figura concreta para o ato sexual ali retratado cruamente. O narrador se aproveita, na realidade, do discurso da jovem, que afirma a natureza como agente condescendente com a relação “incestuosa” entre os animais; assim, é possível dizer literalmente aquilo que é considerado lícito, permitido.

Já no caminho inverso, não há referência direta: se antes o *scelus* era apenas um “crime”, agora torna-se um ato de “violação divina”, ou seja, *nefas*. A confirmação do narrador em “*hic amor est odio maius scelus*” altera de maneira decisiva até o próprio léxico, pois “*scelus*” não possui mais significado suficiente que abranja a gravidade do ato incestuoso entre Mirra e Cíniras prestes a acontecer.

Notam-se, nos hexâmetros 341 e 342, verbos cujas ações remetem, de maneira premonitória, à fuga que Mirra terá que realizar ao final do episódio: tem-se “*Ire*” (“ir”), “*relinquere*” (“deixar para trás”) e “*effugiam*” (“que eu fuja”), figuras responsáveis por

construir, na narração, um encadeamento que reforça não apenas o desespero da virgem ao ver-se amando o pai, como também sua impressão de que o próprio lugar de origem é responsável por sua confusão de sentimentos, já que deseja, como ela mesma afirma, deixar para trás as “fronteiras do país” (“*patria fines*”, hex. 341). Tal confusão é expressa a partir do hexâmetro 346, quando, em seu monólogo, Mirra questiona-se quanto aos próprios nomes que se dariam se um incesto fosse realmente consumado entre o pai e ela.

Em seguida, a disposição das palavras no hexâmetro 347 demonstra, concretamente, a aproximação que Mirra faz entre nomes – aqui, portanto, se inicia a “confusão de nomes” preconizada antes –,

Tune eris et matris paelex et adultera patris?

com dois “*et*” ligando “*matris paelex*” (“rival da mãe”) à “*adultera patris*” (“amante do pai”), sendo ambos constituintes de uma “locução conjuntiva”, que normalmente se traduz por tanto... quanto... – ou seja, é um “*e*” duplicado, que, portanto, enfatiza a expressão. Nesse caso, Mirra tornar-se-ia tanto rival da mãe quanto amante do pai, reforçando mais uma vez o aspecto contraditório da personagem e sua história. A jovem vai mais longe em suas reflexões, dizendo

Tune soror nati genetrixque uocabere fratris?

e preocupando-se com o que as pessoas pensarão sobre ela (“*uocabere*”, “serás chamada”) ao ser taxada como a “irmã do filho” (“*soror nati*”) ou a “mãe do irmão” (“*genetrix fratris*”); a inversão “irmã-filho-mãe-irmão”, inclusive, corrobora a “confusão de ‘nomes’”.

Em seguida, o narrador volta a referenciar a imagem das Fúrias (“*sorores*”, hexâmetro 349), com Mirra cobrando a si mesma por um temor das irmãs vingadoras, já que o amor nutrido pelo pai é um crime perfeito para elas intervirem. A reiteração do poder das Fúrias é, dessa forma, uma figuração do discurso que deixa claro ao receptor do mito a gravidade do crime

desejado por Mirra.

E antes de Mirra encerrar seu monólogo, o narrador emite mais um aviso, agora através da própria personagem,

*noxia corda uidenti? At tu, dum corpore non es
passa nefas, animo ne concipe, neue potentis
concubitu uetito naturae pollue foedus.*

Mas tu, enquanto o corpo não sofre com o pecado,
não torne este potente na mente,
nem poluas a natureza com proibida aliança!

ou seja, a própria Mirra tem consciência do perigo e, a partir desse momento, começa a perder as esperanças. O que fica mais claro com o final de seu monólogo, desejando que semelhante loucura arrebatasse o pai: apesar de terminar de forma raivosa e decidida, Mirra não encontra solução mais do que quando começara suas reflexões (ANDERSON, 2009, p. 507).

- hex. (356-367):

*Dixerat; at Cinyras, quem copia digna precorum
quid faciat, dubitare facit, scitatur ab ipsa,
nominibus dictis, cuius uelit esse mariti.
Illa silet primo; patriisque in uultibus haerens
aestuat et tepido suffundit lumina rore.
Virginei Cinyras haec credens esse timoris,
flere uetat siccatque genas atque oscula iungit.
Myrrha datis nimium gaudet; consultaque qualem
optet habere uirum: “Similem tibi” dixit; at ille
non intellectam uocem conlaudat et: “Esto
tam pia semper” ait. Pietatis nomine dicto
demisit uultus sceleris sibi conscia uirgo.*

Mas Cíniras, que possui pretendentes de riqueza,
que faz?, hesita, procura saber da própria filha,
dito os nomes, quem ela deseja como marido;
ela primeiramente silencia, e fixando-se no olhar do pai,
arde, e inunda os olhos com tépido orvalho.
Cíniras, crendo este ser de temor virginal,
proíbe-a de chorar, seca seus olhos e lhe beija;
considerado o presente, Mirra muito se alegra; assim,
ao pensar em um marido de sua escolha, diz “similar a ti”;

não percebendo o tom, Cíniras a elogia e diz “sê sempre tão virtuosa”. Ao ouvir “virtuosa”, a virgem, ela mesma consciente do crime, baixou o olhar.

Em seguida, Cíniras deseja saber quem ela almeja como futuro esposo; pressionada pela razão e pela emoção, Mirra desabafa: “*similem tibi*” (“similar a ti”, hexâmetro 364). O pai, cego às verdadeiras intenções da filha, interpreta a frase como um elogio com origem em um amor filial, respondendo: “*esto tam pia semper*” (“sê sempre tão virtuosa”, hexâmetros 365 e 366), criando uma ironia involuntária e causando mais dor na jovem, já que, como o próprio narrador afirma, agora literalmente, “*sceleris sibi conscia*” (“ela mesma consciente do crime”, hexâmetro 367); aí está, portanto, a ruptura feita.

1.2 A tentativa de suicídio de Mirra, o questionamento da ama, a revelação de

Mirra

- hex. (368-377):

*Noctis erat medium, curasque et corpora somnus
soluerat; at uirgo Cinyreia peruigil igni
carpitur indomito furiosaque uota retractat
et modo desperat, modo uult temptare; pudetque
et cupit et, quid agat, non inuenit; utque securi
saucia trabs ingens, ubi plaga nouissima restat,
quo cadat, in dubio est omnique a parte timetur;
sic animus uario labefactus uulnere nutat
huc leuis atque illuc momentaque sumit utroque,
nec modus et requies, nisi mors, reperitur amoris.*

Era o meio da noite, o sono libertara os corpos e as preocupações;
mas a sempre acordada virgem de Cíniras
retoma os selvagens desejos, é consumida por fogo indômito,
ora desespera, ora deseja tentar,
quer e se envergonha, não sabe o que faz.
E como um enorme tronco ferido por um machado, quando resta o último golpe,
que não se sabe em que lugar cairá, na dúvida, é temido em toda a parte,
assim também sua mente oscila com a ferida inconstante,

aqui e ali, para ambos os lados, recebe impulsos em ambos os sentidos; nenhuma maneira, exceto a morte, é descoberta como um descanso para o amor.

Mesmo que “*curasque et corpora somnus soluerat*” (“o sono libertara os corpos e as preocupações”, hexâmetros 368 e 369), com “*somnus*” sendo a figura principal, responsável por trazer paz a todos aqueles que desejam descanso, o contraste ocorre com Mirra, a “sempre acordada virgem de Cíniras” (“*uirgo Cinyreia peruigil*”, hexâmetro 369), oposta até ao sono. É notável como o narrador, pela primeira vez, refere-se a Mirra não mais como “*Myrrha*”, mas sim “*Cinyreia*”, ou seja, a “filha de Cíniras”, literalmente, aumentando a tensão ainda mais em relação ao enredo do mito, que adentra limites já irreversíveis, pois Mirra começa a se render a seus desejos irrefreáveis – ela não pertence mais a si mesma, agora seu próprio nome já é de Cíniras.

No verso 371, a dualidade interna da jovem volta a se expressar, com Mirra desesperando-se e, ao mesmo tempo, querendo tentar esse amor que a consome, suas dúvidas traduzidas em palavras nos dois “*modo*” presentes no hexâmetro: os “*modo*”, conjunções alternativas, juntos, formam uma locução conjuntiva que reforça tal dualidade presente nos sentimentos de Mirra; e as duas conjunções, ladeando o verbo “*desperat*” (“desespera”), reforçam a sensação angustiante da jovem, tornando-a mais significativa.

A dualidade da virgem toma grandes proporções; o narrador compara os sentimentos da “virgem de Cíniras” com um tronco ferido por um machado, prestes a cair. A metáfora construída remete, de maneira literal, à metamorfose que irá transformar Mirra em uma árvore por toda a eternidade, ou seja, há, aí, uma antecipação narrativa. Mas assim como uma árvore oscilante, Mirra pende de um lado a outro, ferida pelo amor que mantém pelo pai. Não vendo saída para tal situação, Mirra conclui que a única solução é a própria morte.

- hex. (378-430)

*Mors placet. Erigitur laqueoque innectere fauces
 destinat; et zona summo de poste reuincta:
 "Care, uale, Cinyra, causamque intellege mortis"
 dixit et aptabat pallenti uincula collo.
 Murmura uerborum fidas nutricis ad aures
 peruenisse ferunt, limen seruantis alumnae.
 Surgit anus reseratque fores; mortisque paratae
 instrumenta uidens, spatio conclamat eodem
 seque ferit scinditque sinus ereptaque collo
 uincula dilaniat; tum denique flere uacauit,
 tum dare complexus laqueique requirere causam.
 Muta silet uirgo terramque inmota tuetur
 et deprensa dolet tardae conamina mortis.
 Instat anus canosque suos et inania nudans
 ubera per cunas alimentaue prima precatur,
 ut sibi committat quicquid dolet. Illa rogantem.
 Auersata gemit; certa est exquiere nutrix
 nec solam spondere fidem: "Dic" inquit "opemque
 me sine ferre tibi; non est mea pigra senectus.
 Seu furor est, habeo quae carmine sanet et herbis;
 sive aliquid nocuit, magico lustrabere ritu;
 ira deum sive est, sacris placabilis ira.
 Quid rear ulterius? Certe fortuna domusque
 sospes et in cursu est: uiuit genetrixque paterque."
 Myrrha, patre audito, suspiria duxit ab imo
 pectore; nec nutrix etiamnum concipit ullum
 mente nefas aliquemque tamen praesentit amorem;
 propositique tenax, quodcumque est, orat, ut ipsi
 indicet, et gremio lacrimantem tollit anili
 atque ita complectens infirmis membra lacertis:
 "Sensimus," inquit "amas; et in hoc mea (pone timorem)
 sedulitas erit apta tibi; nec sentiet umquam
 hoc pater." Exsiluit gremio furibunda torumque
 ore premens: "Discede, precor, miseroque pudori
 parce" ait. Instanti: "discede, aut desine" dixit
 "quaerere quid doelam; scelus est quod scire laboras."
 Horror anus tremulasque manus annisque metuque
 tendit et ante pedes supplex procumbit alumnae
 et modo blanditur, modo, si non conscia fiat,
 terret et indicium laquei coeptaeque minatur
 Mortis et officium commissio spondet amori.
 Extulit illa caput lacrimisque impleuit obortis
 pectora nutricis conataque saepe fateri
 saepe tenit uocem pudibundaue uestibus ora
 textit et: "O" dixit "felicem coniuge matrem!"
 hactenus et gemuit. Gelidos nutricis in artus
 ossaque, sensit enim, penetrat tremor albaque toto
 uertice canities rigidis stetit hirta capillis
 multaque, ut excuteret diros, si posset, amores,*

*addidit; at uirgo scit se non falsa moneri;
certa mori tamen est, si non potiatur amore.
“Viue” ait haec “potiere tuo”; et, non ausa “parente”
dicere, conticuit promissaque numine firmat.*

A morte a agrada. Prende fortemente um cinto no topo de uma porta com um laço construído para atar a garganta e diz “Cíniras querido, sê forte e entende a causa de minha morte!” e ajustava o laço no pálido pescoço. Conta-se que os murmúrios das palavras chegaram aos fiéis ouvidos da ama que guardava a porta da pupila. A velha então surge, abre as portas e, vendo os instrumentos de morte preparados no quarto, berra, fere-se no peito e arranca o laço do pescoço, dilacerando-o; enfim, pôde chorar e abraçá-la, pôde perguntar a razão do laço. A virgem, imóvel, cala-se, olha o chão, sofre com os esforços para uma morte lenta surpreendidos. A velha, desnudando seus cabelos brancos e os peitos vazios, persuade e implora pelo berço e o primeiro alimento, que ela confie tudo o que a faz sofrer. A jovem geme, dando as costas à suplicante; a ama está resolvida em descobrir até o fim e não apenas a prometer sua lealdade. “Diz, permita que eu te ajude: minha velhice não é inútil. Seja loucura, penso em alguém que cure com ervas e palavras mágicas; seja alguém que te feriu, serás purificada com um rito mágico; seja um deus furioso, com sacrifícios a fúria será pacificada. Que posso pensar, além disso? Certamente a fortuna e a casa estão seguras: a mãe e o pai vivem.” Ao ouvir “pai”, Mirra arranca suspiros do fundo do peito; nem mesmo agora a ama concebe qualquer crime em sua mente; ainda, porém, pressente qualquer amor; tenaz em seu propósito, suplica que revele a ela, seja quem for; a toma, chorando, em seu colo de anciã, e desse modo, abraçando seus fracos braços, diz: “Entendi, tu amas! Afasta teu medo pois meu zelo será apropriado, nem seu pai perceberá”. Desvairada, Mirra atirou-se do colo da ama e, afundando o rosto em uma almofada, diz “Vá, eu imploro, mostra consideração a uma miserável envergonhada!” Com a ama insistindo, disse: “Vá, ou para de perguntar por que eu sofro! O que procuras saber é um crime!” A velha arrepiou-se e, suplicante, afunda diante dos pés da pupila, estende as mãos trêmulas pela idade e pelo medo, e Mirra, aterrorizada, ora é acariciada, ora, se nenhuma revelação é feita, é ameaçada com a evidência do laço e da morte, e a ama promete seu serviço se a jovem confiar seu amor. Ela levantou a cabeça e, com lágrimas fluindo, inundou o peito da ama; muitas vezes tentou confessar, muitas vezes, envergonhada, deteve a voz e cobriu a boca nas vestes;

“Oh”, diz, “feliz é minha mãe com o marido!”
Tão-somente disse, gemeu; percebeu de fato a ama, e um gélido tremor
penetra seus ossos e juntas, os cabelos brancos, hirtos,
por toda a cabeça ficaram rígidos,
e muitas coisas acrescentou para arrancar, se pudesse, horríveis amores.
Mas a jovem sabe que não são avisos falsos;
está determinada a morrer, se não estiver na posse desse amor.
“Vive”, a ama diz, ”terá o teu...” – e não ousou dizer “pai”;
caiu em silêncio, e confirmou suas promessas à divindade.

Mirra decide, assim, suicidar-se. A ama, que conhece a jovem desde seu nascimento, adentra o quarto a tempo e a impede. No momento em que questiona Mirra por tão terrível ato, a ama “*per cunas alimenta que prima precatur*” (“implora pelo berço e o primeiro alimento”, hexâmetro 392), ou seja, lembra Mirra de que ela faz parte de sua vida antes mesmo da jovem ter consciência disso; as figuras “*cunas*” (“berço”) e “*prima alimenta*” (“primeiro alimento” – o leite materno) reforçam a argumentação da velha.

Tentando ainda convencê-la a contar a verdade, a ama argumenta que é uma pessoa experiente, vivida – “*non est mea pigra senectus*” (“minha velhice não é inútil”, hexâmetro 396), podendo ajudá-la de diversas maneiras, em muitas situações, e as enumera; quando todas as possibilidades acabam no entendimento da ama, ela não compreende o que está acontecendo, até que cita a palavra “pai” (“*pater*”, hexâmetro 401), provocando uma reação na virgem.

No entanto, em um paralelo à atitude do próprio Cíniras quando este procurava um pretendente à filha, a ama não nota o amor que Mirra sente pelo pai, continuando a refletir sobre o mistério que levou sua adorada jovem a tentar o suicídio; ao ouvir a velha dizer “pai”, inclusive, Mirra suspira audivelmente, levando a ama a interpretar o gesto como sinal de afeto, e não amor carnal – mais uma fina ironia do narrador. Assim, a ama persevera em sua investigação, tentando arrancar uma resposta de Mirra, até que esta, exausta com toda a situação, inicia sua confissão com “*Scelus est, quod scire laboras!*” (“O que procuras saber é um crime!”, hexâmetro 413) e culmina no hexâmetro 422: “*felicem coniuge matrem!*” (“feliz é

minha mãe com o marido!”).

A confissão, enfim, irá desencadear na ama uma reação similar à futura metamorfose da própria Mirra, já que o narrador explicita que “*gelidus nutricis in artus ossaque penetrat tremor*” (“um gélido tremor penetra seus ossos e juntas”, hexâmetros 423 e 424), fazendo com que haja uma espécie de “transformação” no corpo da ama, agora sentindo um frio congelante e tendo os cabelos arrepiados, duros, pelo pavor ao entender, de uma vez por todas, o segredo de Mirra.

1.3 O arranjo da ama

Com a revelação de Mirra, a ama aproveita o momento de celebrações voltadas à deusa Ceres, cuja privação de contato íntimo das esposas com seus respectivos maridos é uma das características dos rituais. Como Cencreis, esposa de Cíniras e mãe de Mirra, também participa das festividades, a ama encontra-se com o rei, embriagado, e conta-lhe sobre uma jovem candidata a seu leito sem revelar o nome:

- hex. (437-439):

*Ergo legitima uacuus dum coniuge lectus,
Nacta grauem uino Cinyram male sedula nutrix,
Nomine mentito, ueros exponit amores*

Portanto, enquanto a cama está vazia da legítima esposa,
a zelosa ama mal encontra com um Cíniras entorpecido com o vinho,
já expõe verdadeiros amores com falso nome

Nesse momento, o narrador caracteriza ambas as personagens por meio de adjetivos; estes, funcionando como figuras, demonstram um contraste, ali presente, entre Cíniras e a ama: enquanto o rei está *grauem* (“entorpecido”), ou seja, embriagado pelo vinho (*uino*) que ingeriu,

a ama é a *sedula* (“zelosa”) responsável por executar a promessa feita a Mirra. O mesmo funciona para o plano tramado pela ama; ao ver que Cíniras não está totalmente lúcido, ela fala sobre uma jovem – mas sem citar seu nome –, ao que o narrador coloca como *nomine mentito* (“com falso nome”), contrastando com *ueros amores* (“verdadeiros amores”); dessa forma, há uma exaltação do amor, que é verdadeiro, mas, devido ao seu teor profano, deve ser apresentado através de uma mentira.

Com o consentimento de Cíniras, a ama volta para os aposentos de Mirra, vitoriosa, comunicando à jovem que tudo se arranjou. É nesse instante, porém, que, apesar da felicidade por finalmente conseguir se relacionar com o pai, Mirra também se sente terrivelmente amedrontada com a possibilidade, agora concreta, da consecução do seu conturbado desejo. Essa confusão de sentimentos – já demonstrada no início do episódio com o monólogo da virgem – é expressada mais uma vez através de contrastes:

- hex. (443-445):

[...] *Infelix non toto pectore sentit*
Laetitiam uirgo praesagaque pectora maerent,
Sed tamen et gaudet; tanta est discordia mentis.

A infeliz não sente alegria em todo o seu peito
– o peito profético se aflige –, mas também se contenta,
tanta discórdia há em sua mente.

Observando primeiramente os verbos presentes no trecho, é possível identificar a alteração de ânimos de Mirra como uma maré revoltosa: ao receber a notícia da ama, a jovem inicialmente sente felicidade em seu peito, mas não por inteiro (*non toto pectore sentit*); depois, sente-se infeliz, lamentando-se (*maerent*), quando, por fim, contenta-se (*gaudet*) com tudo aquilo; Mirra vai de um extremo a outro pois tem o peito dividido entre a alegria e a aflição, a felicidade e a tristeza, contrastes que a acompanham desde o início do episódio. O próprio narrador, como se já soubesse o resultado de tal confusão, admite, em suas próprias palavras,

que toda essa variação é fruto de uma mente confusa (*discordia mentis*).

1.4 O encontro de Mirra com o pai, a descoberta de Cíneas, a fuga de Mirra

Mirra encaminha-se pela primeira vez, com a ajuda da ama, até o quarto do pai para consumir seus desejos. Antes, porém, o narrador descreve uma sequência de ações representando o teor do ato de Mirra, considerado um horror inominável. Ao mesmo tempo, através de seres mitológicos, descreve-se a passagem do tempo, trabalhando, assim, o espaço e, conseqüentemente, a ambientação da cena.

- hex. (446-451):

*Tempus erat quo cuncta silent interque Triones
flexerat obliquo plastrum temone Bootes;
ad facinus uenit illa suum. Fugit aurea caelo
luna, tegunt nigrae latitantia sidera nubes;
nox caret igne suo; primus tegis, Icare, uultus,
Erigoneque pio sacrata parentis amore.*

Era o tempo em que tudo está em silêncio; Bootes,
com o timão oblíquo, curvará a carroça entre os Triões;
ela vem para o seu crime; a áurea lua foge do céu,
nuvens negras cobrem as estrelas, a noite fica sem sua luz;
Ícaro, o primeiro, tu cobres o rosto,
e tu também, Erígone, consagrada pelo amor devotado a teu pai.

Partindo da mitologia, o narrador descreve o decorrer do tempo pela imagem das estrelas. Os antigos acreditavam que a constelação Ursa Maior era a carroça que Bootes conduzia (HARVEY, 1998, p. 51). Já os Triões (“*Triones*”, hexâmetro 466) são as estrelas da Ursa Menor.

Ícaro (“*Icare*”, hexâmetro 450) acolheu Baco e, por isso, recebeu do deus a dádiva do vinho. Ensinou a cultura do vinho a seu povo, e este, embriagado, assassinou Ícaro. Erígone

(“*Erigone*”, hexâmetro 451) era sua filha, que saiu à procura do pai e, quando encontrou seu cadáver, acabou enforcando-se, tamanha a tristeza que sentiu. Ao pai foi dado um lugar entre as estrelas, assim como à filha: Ícaro tornou-se Bootes (ou Arctofilax), enquanto Erígone transformou-se na constelação de Virgem (ANDERSON, 2009, p. 513).

A relação entre Ícaro e a filha, que lhe devotava um puro amor, a ponto de se enforcar de tristeza pela morte do pai, constitui um símbolo do amor “pio” entre pai e filha. Por isso, Ícaro e Erígone não podem suportar o horror prestes a ser consumado entre Cíniras e Mirra – a consumação de um amor absolutamente ímpio entre um pai e uma filha –, daí os dois, no céu, cobrirem o rosto para evitar essa visão.

O narrador situa a história em um determinado horário do dia ao indicar que, miticamente, Bootes (“*Bootes*”, hexâmetro 447) conduzia sua carroça (“*plaustrum*”, hexâmetro 447), a Ursa Maior, por entre outras constelações; William S. Anderson (2009, p. 513) comenta o horário ser aquele propício para uma ação nefasta: ao inclinar o timão de sua carroça e passear através dos Triões, Bootes marca meia-noite. Tal imagem é estabelecida a partir das figuras *Bootes* e *plaustrum*, encadeadas com o sentido expreso no verbo “*flexerat*” (“curvara”, hexâmetro 447), criando a sensação de movimento reforçada pela preposição “*inter*” (“entre”, hexâmetro 446); a partir dessa sequência figurativa, podemos imaginar Bootes em sua carroça, direcionando-a entre as estrelas.

Dessa maneira, estabelece-se um paralelo entre a imagem construída por Bootes e sua carroça com aquela que ainda virá na narrativa: a de Mirra sendo conduzida pela ama para dentro do quarto do pai, dentro das trevas; se Bootes precisa de seu timão para conduzir a carroça até o destino, a jovem é direcionada através do caminho pela mão da ama, o seu “timão”. E se a preposição *inter* reforça a ideia de movimento nas imagens míticas propostas pelo narrador, aqui, com Mirra, ela demonstra que a personagem está *entre* o desejo e o proibido ainda, um sentimento de divisão que a acompanha desde o início do episódio.

A imagem é bruscamente interrompida por “*ad facinus uenit illa suum*” (“ela vem para o seu crime, hexâmetro 448). O pronome *illa* retoma anaforicamente a protagonista, enquanto *facinus* (“crime”) representa, metonimicamente, todo o horror que Mirra realizará com o pai. Esse trecho é seguido por mais figuras significativas para a cena: a “*aurea luna*” (“áurea lua”, hexâmetros 448 e 449), um símbolo de castidade (ANDERSON, 2009, p. 513), antes majestosamente iluminando o céu, ao notar a aproximação de Mirra ao quarto de Cíniras, “*fugit*” (“foge”, hexâmetro 448), preferindo esconder sua luz a expor tal crime. O mesmo acontece com as estrelas (“*sidera*”, hexâmetro 449), ocultadas por “*nigrae nubes*” (“nuvens negras”, hexâmetro 449), deixando a noite mais obscura ainda.

O narrador, assim, realiza uma associação ao contar que a lua e as estrelas se escondem e, logo depois, ao citar Ícaro; o pai de Erígone também encontra-se entre as estrelas – ele é Bootes, afinal; ocorre, assim, uma sobreposição de mitos –, e da mesma maneira recusa-se a testemunhar o alto crime protegendo o rosto (“*tegis uultus*”, hexâmetro 450), seguido pela filha.

Ao se elegerem elementos como *Icare*, retoma-se o mito de Ícaro ao figurá-lo, na cena, como uma constelação; e ao citar a presença de Erígone, o narrador reforça a intensidade do crime prestes a ser cometido por Mirra, pois aquela é um exemplo de amor filial ao dedicar-se tanto pelo pai – uma informação reforçada pelo próprio narrador. Tal intensidade, portanto, torna-se um movimento dramático dentro do episódio.

Assim, pode-se dividir a cena em três partes:

1) o narrador a estabelece, inicialmente, dentro de um determinado tempo ao representar, figurativamente, a passagem das horas através de Bootes e sua carroça que viaja entre os Triões;

2) o derradeiro trecho em que narra a aproximação de Mirra do quarto do pai (“*ad facinus uenit illa suum*”) – intensificando a tensão e relacionando ambas as imagens, a do timão que guia a carroça de Bootes e a mão da ama que conduz Mirra e, por fim,

3) a vergonha e o horror que a jovem causa na própria natureza, com a lua e as estrelas preferindo esconder-se a auxiliar o caminho de Mirra em direção ao leito paternal; a ausência de luz possui um segundo significado, justificando a “cegueira” de Cíniras ao envolver-se com a filha sem saber com quem divide a cama – toda essa imagem é reforçada quando evidenciamos a presença de Ícaro e sua filha, contrastando a imagem de amor filial de Erígone com o de amor intenso, até sexual, de Mirra por Cíniras.

- hex. (452-481):

*Ter pedis offensi signo est reuocata, ter omen
funereus bubo letali carmine fecit;
it tamen et tenebrae minuunt noxque atra pudorem;
nutricisque manum laeua tenet, altera motu
caecum iter explorat. Thalami iam limina tangit
iamque fores aperit, iam ducitur intus; at illi
poplite succiduo genua intremuere fugitque
et color et sanguis animusque relinquit euntem.
Quoque suo proprior sceleri est, magis horret et ausi
paenitet et uellet non cognita posse reuerti.
Cunctantem longaeua manu deducit et alto
admontam lecto cum traderet: “Accipe” dixit;
“Ista tua est, Cinyra;” deuotaque corpora iunxit.
Accipit obsceno genitor sua uiscera lecto
uirgineosque metus leuat hortaturque timentem.
Forsitan aetatis quoque nomine “filia” dixit;
dixit et illa “pater,” sceleri ne nomina desint.
Plena patris thalamis excedit et impia diro
semina fert utero conceptaque crimina portat.
Postera nox facinus geminat, nec finis in illa est;
cum tandem Cinyras, auidus cognoscere amantem
post tot concubitus, inlato lumine uidit
et scelus et natam; uerbisque dolore retentis,
pedenti nitidum uagina deripit ense.
Myrrha fugit tenebrisque et caecae munere noctis
intercepta neci est latosque uagata per agros
palmiferos Arabas Panchaeaque rura reliquit
perque nouem errauit redeuntis cornua lunae,
cum tandem terra requieuit fessa Sabaea,
vixque uteri portabat onus. [...]*

Pelo sinal do tropeçar do pé, três vezes Mirra foi chamada de volta, três vezes a fúnebre coruja compôs um agouro com seu canto letal: ela ainda avança, as trevas e a terrível noite amenizam a vergonha,

segura com a mão esquerda a mão da ama e, com a outra,
explora com gestos o caminho cego. Toca já a entrada do quarto;
logo abre as portas, é guiada para dentro;
mas, vacilante, os joelhos começam a tremer,
e sua cor e seu sangue fogem; avançando, deixa para trás a coragem.
Quanto mais próxima de seu crime, mais arrepiava-se com tal aventura,
e gostaria de poder retornar desconhecida.
A anciã conduz a hesitante pela mão
ao alto leito e entregando-a, diz “Aceita,
Cíniras, é sua” e une os corpos amaldiçoados.
O pai aceita suas vísceras no leito obscuro
e liberta os virginais medos, anima a assustada.
Talvez também pela idade, diz “filha”,
“pai” ela diz, para que nem tais nomes faltassem ao crime.
Sai do quarto plena do pai, carrega no horrível útero
a ímpia semente, traz a criminosa concepção.
Repete o crime na próxima noite, mas não termina aí;
quando, por fim, Cíniras, ávido por conhecer a amante,
depois de tanto deitarem juntos, aproximou uma luz e viu
o crime e a filha, reteve as palavras com a dor,
e puxa da bainha pendurada uma brilhante espada;
Mirra fugiu da morte interceptada pela graça da escuridão e da noite sombria;
vagando por largos campos,
deixou para trás a palmífera Arábia e os campos de Pancaia;
vagou enquanto os cornos da Lua voltaram nove vezes,
quando, por fim, fatigada, descansou na terra sabeia;
com dificuldade carregava o fardo no útero.

Agora que Mirra encontra-se prestes a realizar seu maior desejo, ela hesita. Seu próprio corpo dá sinais de que está se encaminhando para algo funesto, proibido: seus pés se atrapalham no caminho, fazendo-a tropeçar por três vezes; a coruja, sinal, aqui, de agouro, canta também por três vezes. O narrador indica, através desses sinais – o pé que tropeça (“*ter pedis est reuocata*”, hexâmetro 452), a coruja que canta (“*ter omen funereus bubo letali carmine fecit*”, hexâmetros 452 e 453) –, o caminho errado pelo qual Mirra está entrando, ainda mais com a própria arrependendo-se, no último momento, de praticar tal ato.

Não há mais volta, no entanto, quando a ama, conduzindo Mirra por uma mão até o quarto de Cíniras, diz ao rei “*accipe, ista tua est, Cinyra*” (“Aceita, Cíniras, é sua”, hexâmetros 463 e 464). A fala da ama soa como uma ironia amarga, já que Mirra já é de Cíniras quanto à

questão da paternidade; não obstante, ao dizer isso, a ama verbaliza que, nesse momento, Mirra não é mais apenas a filha do rei, ela se torna também sua amante.

Em seguida, no hexâmetro 465, tem-se o verso que sintetiza o mito de Cíniras e Mirra,

Accipit obsceno genitor sua uiscera lecto
O pai aceita suas vísceras no leito obsceno

já que todas as figuras presentes nele, como os substantivos “*genitor*”, “*uiscera*” e “*lecto*”, além do próprio verbo “*accipit*”, destacam o incesto, agora confirmado, prestes a acontecer. Ao utilizar a palavra *uiscera*, o narrador, através de uma metáfora, ressalta a gravidade do ato dentro da história, enfatizando que Cíniras vai dividir a cama com aquela que saiu de suas próprias entranhas. Para aumentar ainda mais o peso do crime, em seguida ambas as personagens verbalizam seus parentescos enquanto praticam o ato incestuoso, com Cíniras, sem saber, já que se encontra em pleno escuro, chamando a jovem de “*filia*” e Mirra, ao ouvir tal palavra, retornando com “*pater*”. Para Jacqueline Fabre-Serris, em sua obra *Mythe et poésie* (1995, p. 197-198, tradução própria), o fato de Cíniras chamar a suposta virgem desconhecida de “filha” pode ser, de uma maneira fantasmagórica, uma constatação do próprio rei de que se relacionar com uma jovem da idade de Mirra é, na verdade, uma espécie de incesto; assim, “a linguagem é, aqui, um indício de um emprego inconsciente do desejo, ou seja, o rei de Chipre também se aproxima da mesma prática [do incesto]”.

E se, de início, a jovem sentia-se arrependida e desejava voltar atrás em sua decisão, após a primeira noite com o pai, ela retorna, mesmo grávida (“*plena patris*”, “plena do pai”, hexâmetro 469), ao longo de diversas noites. Além de *plena patris*, o narrador também se valerá de outras duas expressões: “*impia semina*” (hexâmetros 469 e 470) e “*concepta crimina*” (hexâmetro 470), cláusulas paralelas usadas pelo narrador, cada uma com sua própria ênfase, para estabelecer o fato de Mirra ter engravidado do próprio pai.

A decisão de Mirra levará Cíniras a querer satisfazer sua curiosidade, aproximando um foco de luz e descobrindo que, na verdade, a jovem que partilhou consigo o *obsceno lecto* é sua própria filha.

Quando o pai tenta matá-la, Mirra foge. Foge para longe de sua terra natal, passa pela Arábia (“*Panchaeaque rura*”, hexâmetro 479 e “*terra Sabaea*”, hexâmetro 480), local tipicamente associado com a produção e exportação da mirra (ANDERSON, 2009, p. 515). Essa viagem dura nove meses (“*perque nouem errauit redeuentes cornua lunae*”, “vagou enquanto os cornos da Lua voltaram nove vezes”, hexâmetro 478), tempo exato para que Mirra entre no estágio final de sua gravidez.

1.5 A confissão e a metamorfose de Mirra

Após sua desenfreada corrida ao fugir de uma morte iminente, Mirra, exausta, decide confessar seu crime. É interessante, no entanto, que sua prece não é direcionada a nenhum deus ou deusa específico; o narrador, inclusive, explicita tal detalhe ao afirmar que “algum deus” ouviu suas preces:

- hex. (481-488):

[...] *Tum nescia uoti
Atque inter mortisque metus et taedia uitae
Est tales complexa preces: “O siqua patetis
Numina confessis, merui nec triste recuso
Supplicium; sed ne uiolem uiuosque superstes
Mortuaque extinctos, amobus pellite regnis
Mutataeque mihi uitamque necemque negate.”
Numen confessis aliquod patet [...]*

[...] Então, inconsciente do voto, entre o medo da morte e a repugnância pela vida, concluiu em tal prece: “Oh, deuses! Se estais à disposição de uma confissão, mereci uma punição sombria e não nego;

mas para que, sobrevivendo, eu não viole os vivos
nem, morta, os extintos, bani-me de ambos os reinos e
modificai-me, negai-me a vida e a morte!”
Algum deus está à disposição da confissão [...]

A disposição das palavras no hexâmetro 482 é figurativa: ao exprimir a decisão de Mirra, esta que já não deseja estar nem entre os vivos, menos ainda com os mortos, o narrador a figurativiza com “*mortisque metus*” de um lado e “*taedia uitae*” de outro, com um “*et*” entre ambos. Assim, o “medo da morte” fica em uma metade, enquanto a “repugnância pela vida” em outra, demonstrando o constante espírito dividido da jovem em faces de uma moeda cuja resolução só se encontrará na metamorfose da personagem; ao ser transformada em uma árvore, Mirra terá seu pedido atendido e, da mesma maneira, será punida pelo alto crime cometido com o pai.

É explícita, também, a súplica principal da personagem: ao se confessar, Mirra deixa claro o seu maior desejo quando diz “*mutataeque mihi*” (“modificai-me”), ou seja, para se livrar do horror do passado, é necessária uma mudança brusca, completa, e, além da morte – uma transformação de sua própria natureza, mas que não a puniria como a metamorfose acaba punindo, isto é, o sofrimento eterno ao tornar-se uma árvore que verte lágrimas em forma de seiva –, uma transformação física, enquanto viva, atende de maneira plena a sua prece.

- hex. (488-498):

[...] *ultima certe*
Vota suos habuere deos; nam crura loquentis
Terra superuenit ruptosque obliqua per unguis
Porrigitur radix, longi firmamina trunci;
Ossaque robur agunt mediaque manente medulla
Sanguis it in sucos, in magnos bracchia ramos,
In paruos digiti, duratur cortice pellis.
Iamque grauem crescens uterum perstrinxerat arbor
Pectoraque obruerat collumque operire parabat;
Non tulit illa moram uenientique obuia ligno
Subsedit mersitque suos in cortice uultus.

[...] seu último voto
encontrou seus deuses, pois, enquanto Mirra fala, a terra cobre suas pernas,
uma raiz oblíqua alonga-se pelas unhas, destruindo-as,
suporte de um longo tronco;
ossos fazem-se madeira, no meio a medula permanece;
o sangue transforma-se em seiva, os braços em largos ramos,
os dedos em raminhos, a pele em casca endurece.
A árvore, já crescendo, envolve o pesado útero,
oculta o peito e se prepara para cobrir o pescoço;
Mirra não suportou a demora e abaixou seu rosto contra a madeira,
mergulhando-o na casca exposta.

Após tantas súplicas, depois de passar por vários questionamentos em monólogos infrutíferos, a confissão de Mirra é atendida e dá-se início a sua transformação. O narrador, no entanto, praticamente interrompe as preces da jovem dizendo que, ao mesmo tempo em que esta falava, a terra sob seus pés já começava a cobrir suas pernas. Assim, a sentença de Mirra é dada com a própria metamorfose acontecendo.

No hexâmetro 489, inclusive, há um “*nam*” (“pois”) que introduz o início da metamorfose e, ao mesmo tempo, dá a sentença de Mirra. O narrador descreve a metamorfose da jovem focalizando detalhes da cena, assim como a câmera cinematográfica faz ao realizar *closes* em partes de um cenário ou em uma série de objetos: aqui, a transformação de Mirra é retratada com seus braços virando grandes galhos, para, logo depois, a narração mudar de foco, mostrando os dedos que se metamorfoseiam em raminhos; essa alteração entre “cenas” remete a um recurso cinematográfico chamado “montagem rítmica”, ou seja, várias ações encadeadas por meio cenas rápidas de um filme, contendo uma mesma duração. Marcel Martin (2007, p. 148, grifo do autor) descreve tal montagem como aquela que “tem inicialmente um *aspecto métrico*, que diz respeito à duração dos planos determinada pelo grau de interesse psicológico que seu conteúdo desperta”. Ou seja, a montagem rítmica preza pelo destaque das ações, assim como o narrador na cena da metamorfose de Mirra, destacando cada transformação de seu corpo como se realizasse *closes* com uma câmera cinematográfica.

Em primeiro lugar, tem-se, entre os versos 489 e 490, “*crura terra superuenit*” (“a terra cobre suas pernas”), o início de uma ação vertical, com a transformação sucedendo-se de baixo para cima; em seguida, “*ruptosque obliqua per unguis porrigitur radix*” (“uma raiz oblíqua alonga-se pelas unhas, destruindo-as”), entre os hexâmetros 490 e 491, a transformação anatômica de Mirra, com raízes curvas saindo de dentro para fora de suas unhas dos pés; no verso 492, “*ossaque robur agunt*” (“ossos fazem-se madeira”), o narrador mostra que, assim como as raízes partiram de dentro para fora de Mirra, seus ossos também sofrem uma mudança interna-externa, transformando-se em madeira e, conseqüentemente, fazendo com que a carne também mude de maneira igual. William S. Anderson comenta, em sua análise do mito ovidiano, que o narrador parece olhar diretamente para o esqueleto de Mirra, agora revestido com madeira, em vez de carne (2009, p. 516).

O movimento da metamorfose que se iniciou com a terra cobrindo os pés de Mirra, subindo aos poucos por seu corpo, continua, também, de dentro para fora, com a mudança do sangue em seiva (“*sanguis it in sucos*”) e, logo em seguida, dos braços em ramos largos (“*in magnos bracchia ramos*”), presente no hexâmetro 493, assim como a mudança ocorrida com os ossos e a carne da personagem. Tal “afunilamento” continua em processo até o mais extremo do corpo de Mirra, já que “os dedos [transformam-se] em raminhos” (“*in paruos digitū*”) e “a pele em casca endurece” (“*duratur cortice pellis*”), quase como por finalizar sua transformação no verso 494. Essas duas direções presentes no encadeamento da ação da narrativa são muito figurativas, a ponto de mostrarem ao leitor, após o início da metamorfose de Mirra, para qual caminho a mudança física irá percorrer, alterando primeiramente a parte inferior da jovem, subindo aos poucos por seu corpo – interna e externamente, com o cerne mudando em primeiro lugar para depois o seu exterior alterar-se drasticamente –, e, por fim, chegando às extremidades, com os dedos virando pequenos ramos.

Com a transformação quase completa, Mirra sente o peso de seu ventre, habitado por uma criança (*“iamque grauem crescens uterum perstrinxerat arbor”*), e tenta suportar a mudança de seu corpo em árvore até o fim; no entanto, a demora a faz se curvar diante de si mesma (*“non tulit illa moram uenientique obuia ligno”*), enterrando o rosto contra o próprio corpo (*“subsedit mersitque suos in cortice uultus”*). Aqui, há uma associação entre o movimento de Mirra com o formato da árvore comum na natureza: a desafortunada, ao curvar-se para frente, delinea o formato característico da árvore que será reconhecido no futuro.

- hex. (499-502):

*Quae quamquam amisit ueteres cum corpore sensus,
Flet tamen et tepidae manant ex arbore guttae.
Est honor et lacrimis, stillataque robore myrrha
Nomen erile tenet nulloque tacebitur aeuo.*

Ainda que perdido os antigos sentimentos do corpo, chora, e gotas tépidas vertem da árvore. Até para as lágrimas existem honras: a mirra destilada da casca possui o nome de sua senhora e dela falarão para sempre.

Apesar de não ser mais humana, e o narrador confirma isso ao dizer que ela já perdeu seus sentidos (*“Quae quamquam amisit ueteres cum corpore sensus”*), ainda há um elemento remanescente da triste história da personagem, pois mesmo já em forma vegetal, Mirra chora (*“Flet tamen”*), e o que sai de dentro de sua casca não são lágrimas, mas gotas tépidas (*“tepidae guttae”*), ou seja, seiva. Assim como quando ela retorceu-se ao final da metamorfose, agora outra característica conhecida da mirra surge: sua seiva tépida, responsável pela produção de medicamentos e incensos. O narrador ovidiano, então, aproveita-se desse elemento para dizer que a história de Mirra não será esquecida justamente por esta destilar a seiva, fazendo com que ninguém se esqueça dela (*“stillataque cortice murra / Nomen erile tenet nulloque tacebitur aevo”*), tornando-se, portanto, a “honra” reservada para suas lágrimas (ANDERSON, 2009, p. 517).

O autor russo I. K. Chcheglóv, no artigo “Algumas características da estrutura de *As Metamorfoses* de Ovídio” (1979, p. 150) afirma que a atenção do leitor fixa-se nessas etapas da metamorfose pois “ele é como que posto diante do fato consumado e lhe dizem: ‘Se você acreditou em tudo isto, quer dizer que você acreditou que A transformou-se em B, pois B consiste em traços correspondentes de A, modificados’”. Mirra não possui mais as características físicas de quando era humana; no entanto, a atenção do leitor ainda é mantida pois, mesmo mudando radicalmente de forma, a jovem apaixonada pelo pai ainda mantém traços que a identificavam antes de tornar-se uma árvore, como o de lamentar-se pelo amor que alimentou e que, por tê-lo consumado, causou-lhe tanta desgraça. Tal transformação, nomeada pelo próprio Chcheglóv como “metamorfoses ovidianas típicas”, constitui, em certa medida, uma transgressão da norma (*idem*, p. 157).

Considerações finais

Se a Literatura não é apenas contar uma história, mas, principalmente, de que *forma* contá-la, o caminho percorrido por este trabalho demonstra o episódio de “Cíniras e Mirra” como uma representação do mito realizada por meio de diversos contrastes. Enquanto todos dormem, tranquilos, Mirra permanece acordada, seu interior borbulhando por uma solução para os sentimentos que nutre; se Cíniras encontra-se embriagado pelo vinho consumido, ao lado do rei está a zelosa e lúcida ama; esta, inclusive, apresenta uma jovem ao rei cujas intenções estão repletas do mais verdadeiro amor – mas é introduzida a Cíniras com um nome falso.

Por último, o interior psicológico de Mirra é a concentração de todos os contrastes, pois a jovem vê-se feliz por ter a chance de consumir o amor com o pai e, ao mesmo tempo, sofre com tal possibilidade; no momento seguinte, exalta-se novamente de alegria e paixão, para logo cair deprimida em pensamentos tristes, cobrando-se por esse amor tão nefasto. A narração de Ovídio, através de suas figuras que convergem todas ao derradeiro incesto, destaca tais contrastes para enfatizar o horror realizado entre pai e filha, um ato inominável e que nos choca até hoje.

Outro ponto identificado por este trabalho é “Cíniras e Mirra” ser um episódio do não-dizer. Desde o contrato entre narrador e o leitor realizado logo no início, deixando claro o perigo das consequências se o leitor desejar pela continuidade da história, o narrador ovidiano prolonga ao máximo a demora pela revelação da cena principal. Inicialmente, há a preparação para a história com o aviso do narrador; depois, o longo monólogo de Mirra, demonstrando o mar revoltoso que é sua mente, seu âmago e seus sentimentos, é uma tentativa de pôr tudo em ordem após admitir a si mesma o sentimento que possui pelo próprio pai.

Se já não era suficiente adiar tanto o clímax, o narrador então irá contar a reação da ama, tentando arrancar alguma informação da perturbada jovem; após tantos adiamentos, a narração

chega ao ponto principal e, mesmo assim, Mirra recusa-se a seguir caminho quando está prestes a entrar no quarto do pai – um lado de seu ser deseja aquilo, mas o outro sabe o teor do crime, fazendo seu pé tropeçar três vezes. Dessa forma, pôde-se afirmar que o próprio episódio hesita em relatar o desenrolar principal da história, tornando esse ponto altamente significativo.

Nenhuma dessas considerações seria possível sem o estudo do episódio com o auxílio da análise figurativa, meio necessário para que se acessasse o texto e seus diferentes níveis, partindo do original em latim e possuindo o respaldo da tradução de trabalho realizada. Tradução esta que não objetivou intenções poéticas, mas sim uma transcrição literal da língua original para o português, um trabalho que se apoiou no cotejo de edições portuguesas, com traduções em prosa, a fim de haver uma base bem alicerçada para a versão final que se encontra neste volume.

O breve estudo dos autores apresentados, tais como Ernst Cassirer, Alfredo Bosi, Octavio Paz, Denis Bertrand, entre outros, embasou a compreensão da importância de um texto ser analisado através de sua expressão figurativa, contribuindo para que a teoria fosse adequadamente empregada na leitura do texto latino, em sua transposição para a versão em português e, finalmente, na análise realizada no *corpus* selecionado.

Por fim, considera-se inestimável a importância de se buscar, estudar e analisar textos provenientes da Roma Antiga, contribuindo para a permanência clássica de obras como as *Metamorfoses* de Ovídio, sempre com a intenção de desvendar as inúmeras características e qualidades da língua latina, tratando-a não como um monumento intocável, pertencente apenas aos mais distintos intelectuais e eruditos, mas entendendo-a como uma língua materna igual a todas as outras, sejam essas antigas ou modernas.

ANEXO

A tradução de Bocage

Segue-se a tradução do poeta português Manuel Maria Barbosa du Bocage do mito de Cíniras e Mirra, presente na obra *Metamorfoses*, livro X, hexâmetros 298–502.

*Do crime os quadros a virtude apuram,
Esmalta-se a moral no horror ao crime.*

(O tradutor)

Ciniras, um dos reis da equórea Chipre,
Pudera numerar-se entre os ditosos,
Se prole não tivesse. Eu determino
Cantar coisas terríveis: longe, ó filhas,
Longe, ó pais!... E se acaso as mentes vossas
Ficaram de meus versos atraídas,
Não julgueis verdadeiro o que me ouvirdes;
Ou, crendo o caso atroz, crede o castigo:
Se permite, contudo, a Natureza
Que tão negros horrores a enxovalhem.

Feliz a Ismária gente, o mundo nosso,
Que jaz distante do brutal, do indigno
País onde nasceu paixão nefanda!
Embora seja fértil, seja rica
De mil perfumes a Pancaica terra,
Tenha alta fama em árvores, em flores,
Dê custo redolente, e grato amomo,
Nela cheiroso incenso os troncos suem,
Que a irra, que produz, a faz odiosa:
Não vale o que há custado à nova planta.

Nega o filho de Vênus que em teu peito
Seus lustrosos farpões cravasse, ó Mirra!
Vinga seu facho da suposta infâmia.

Com o estígio tição, e inchadas cobras
Vibrou letal vapor sobre a tua alma
Uma das três irmãs. Ao pai ter ódio
Se é gravíssimo crime, é crime horrendo
Amá-lo como tu. Por ti suspiram,
Ardem por ti mil príncipes famosos;
Mil brilhantes mancebos do Oriente
Contendem pela glória de gozar-te:
Um de tantos herói escolhe, ó Mirra,
Mas não seja o que tens no pensamento.

Em criminoso amor ela se inflama,
Em criminoso amor ela repugna,
E diz consigo: “Onde me leva a mente!
Que espero, que imagino! Eternos deuses!
Santa religião! Santos deveres!
Direitos paternais! Tolhei-me o crime,
Refreai meu furor, minha maldade;
Se contudo é maldade o que em mim sinto.
Tão doce propensão por que a reprovam?
Os livres animais amam sem culpa,
Sem culpa gozam, e a união do sangue
Mais suave união lhes não proíbe.
Felices animais, feliz destino!
Criou penosas leis o orgulho humano,
Negando o que permite a Natureza.
É constante porém que existem povos,
Que há gentes entre as quais a mãe ao filho,
A filha se une ao pai, e as leis do sangue
Com duplicado amor se arreigam n'alma.

Ó! Mísera de mim! Porque não tive
A dita de nascer naqueles climas?
Minha pátria é meu mal... que ideais nutro!
Vedadas, importunas esperanças,
Ah! Ide-vos: o pai de amor é digno,
Mas somente do amor que aos pais se deve.
Se filha de Ciniras eu não fosse,
Pudera de outro modo amar Ciniras;
É meu como o Céu quer, não como eu quero,
Aparta-nos fatal proximidade:
Se não fora o que sou, feliz seria.
 A remoto país correr desejo,
Fugindo à pátria por fugir ao crime;
Mas o nocivo Amor detém meus passos;
Quer que veja Ciniras, que lhe fale,
Que o beije, se aspirar a mais não posso...
E mais, ó ímpia, a cobiçar te atreves!
Não vês que nomes, que razões confundes!
Rival da mãe serás! Irmã do filho!
Mãe do irmão! Não receias, não te aterram
As negras Fúrias, de vipérea grenha,
Que os olhos dos perversos horrorizam,
Que às almas corrompidas se arremessam,
Brandindo o facho de sulfúrea chama!
Pura no corpo, no ânimo sê pura;
Não profanes, ó cega, não profanes
Da Natureza o vínculo sagrado!
Supõe que afeto igual no pai fervia,
Supõe que era contigo o que és com ele:

Alta virtude lhe oprimira o gosto,
Sacrossanto dever a amor obstara...
Mas se o que sente a filha o pai sentisse,
Que importara o dever...” - Calou-se, e entanto
Ciniras, a quem traz irresoluto
A turba dos excelsos pretensores,
Para enfim decidir consulta a filha,
Um a um lhes nomeia, e dela inquire
Qual deles mais lhe apraz, que esposo elege.
Em silêncio, no pai fitando os olhos,
Arde a triste, e lhe luz na face o pranto.
De virgíneo temor crê isto efeito
O iludido Ciniras; que não chore
À filha pede, as lágrimas lhe enxuga,
E une a ternas palavras ternos beijos.
Mirra folga com eles; e, obrigada
Do pai que lhe insta, que outra vez pergunta
Qual dos amantes quer: “Um (lhe diz ela)
Um quero igual a ti.” Louva Ciniras
A resposta sagaz, que não penetra.
“Tão pios sentimentos nutre, ó filha,
Conserva essa virtude” (o rei lhe torna).
À palavra “virtude” abaixa os olhos
A mísera, por ver que a desmerece.
Era alta noite; os corpos, e os cuidados
Em suave prisão ligara o sono;
Mas a Cinírea virgem desvelada,
Da indômita paixão curtia as fúrias,
Louca, fora de si. Já desespera,

Já quer tentar abominosa empresa:
Pejo, remorso, amor lhe lutam n'alma;
Não sabe o que fará. Qual tronco ingente
Em que abriu fenda o rústico instrumento,
Agora pende a um lado, agora ao outro,
Por toda a parte ameaçando a queda:
Assim, de impulsos vários combatido,
Vacila o coração da acesa virgem;
Anda de sentimento em sentimento,
E asilo contra Amor só vê na morte.
A morte enfim lhe agrada, e quer, e ordena
Perder num laço urgente a vida acerba.
Em alta, longa trave o cinto prende,
E diz com surda voz: “Adeus, Ciniras,
Do meu trágico fim percebe a causa.”
Nisto acomoda o laço ao níveo colo.
Mas o murmúrio das sentidas vozes
Vai aos ouvidos da fiel matrona,
Que aos peitos a criou, que a serve, e guarda,
Repousando no próximo aposento.

Surge, corre, abre as portas, vê pendente
O instrumento da morte, e solta um grito;
Magoa o peito, as faces, e lançando
As mãos ao duro laço, o tira, o rompe,
Em pranto se desfaz, abraça a triste,
Da desesperação lhe inquire a causa.

Muda fica a donzela, e de olhos baixos,
Com pena de escapar-lhe o bem da morte.
Insta a velha matrona amargurada,

E ora lhe mostra o peito a que a nutrirá,
Ora a cabelos, que mudou a idade;
E pelo antigo, maternal desvelo,
Pelo doce alimento, e doce afago
Com que a tratara na mimosa infância,
Lhe implora a confissão do mal que sente.
Mirra volta o semblante, e geme, e cala;
Mas a velha importuna as preces dobra,
E, além de promover-lhe alto segredo,
Lhe diz: “Consente, que eu te preste auxílio;
Froxa, inútil não é minha velhice.
Se um frenesi te deu, com magos versos,
Com ervas virtuosas sei curá-los;
Se olhos maus te empeceram, não te assustes,
Serás purificada em mago rito.
Se é cólera dos Céus, abrandaremos
A cólera dos Céus com sacrifícios.
Que mais te dei de supor? Tu não provaste
Golpe algum da fortuna; és adorada,
És feliz: tua mãe, teu pai são vivos...”
Ao pátrio nome um ai do peito arranca
A inflamada princesa, e bem que a velha
Do suspiro não vê a origem torpe,
Que nascera de amor supõe contudo.
Tenaz em seu propósito, não cessa
De explorar-lhe a razão do que padece;
Ao seio a chega, e num estreito abraço,
“Amas, bem sei (lhe diz), temor não tenhas;
Fala, quem é o amante? A indústria minha

Fará com que teu pai nunca o suspeite.”

Num súbito furor lhe sai dos braços
A ansiosa donzela, e sobre o leito
As faces apertando, eis diz: “Ah! Foge,
Ah! deixa-me, cruel, poupa-me o pejo,
Deixa-me, ou cessa de indagar meus males:
O que intentas saber é crime horrendo.”
A rugosa matrona, ouvindo-a, treme;
As mãos, coa idade, e co temor convulsas,
Levanta, aos pés lhe cai, e ora com mimos,
Ora com ameaços quer vencê-la.
Protesta-lhe, se enfim lhe não descobre
O terrível segredo, ir acusá-la,
Ir declarar ao pai tudo o que vira;
Protesta-lhe também que, se a contenta,
Há de ajudar-lhe os tácitos amores.

Ergue a cabeça a mísera donzela,
De lágrimas lhe inunda o seio anoso;
Mil vezes quer falar, falar não pode,
E o lacrimoso aspecto envergonhado
Tapa coas lindas mãos, até que exclama:
“Ó feliz minha mãe com tal consorte!”
Mais não disse, e gemeu. Súbito à velha
Um frígido tremor penetra os membros,
As carnes, os cabelos arrepiam.
Ela entende o terrífico mistério,
E quer com mil conselhos ver se aplaca
A detestável chama incestuosa.
Que nenhum lhe aproveita a virgem sabe,

Sabe que morrerá, se o fim não logra
Dos ativos, frenéticos desejos.

“Vive (lhe torna a frágil conselheira)
Em breve gozarás de teu...” Não ousa
Dizer pai, e com o sacro juramento
Selou no mesmo instante ímpia promessa.

As festas anuais da flava Ceres
Então as mães piedosas celebravam;
Com roupas cor de neve estão cobertas,
Davam louras primícias das searas
À deusa tutelar, urdiam c'roas
Das proveitosas messes, e se abstinham
Do tato varonil por nove noites:
De amor lhe era o prazer então defeso.

Do Páfio rei a esposa às mais se agrega,
E com elas exerce o rito augusto.
No toro conjugal só jaz Ciniras.
Eis a velha sutil vai ter com ele,
Que perturbado está de cíprio néctar,
E de uma ilustre virgem lhe declara
Verdadeira paixão com falso nome.
Louva-lhe as faces, louva-lhe os cabelos,
Louva-lhe os olhos, tudo o mais lhe louva.
Dele exigindo consentir que expire
O virginal pudor da escuridade.
Os anos da donzela o rei pergunta:
“É (lhe torna a sagaz) igual a Mirra.”
Ordena-lhe que súbito a conduza;
Volve ao seu aposento a sedutora,

E à virgem diz: “alegra-te, princesa,
Vencemos.” – Não sentiu a malfadada
Gosto completo, o coração pressago
Não sei que lhe anuncia; inda assim folga:
Tanto em discórdia traz os pensamentos!

Era o tempo em que reina alto silêncio;
Na imensa esfera o gélido Bootes
Entre os frios Triões volvia o carro.
A donzela infeliz caminha ao crime:
Envolvem densos véus a ebúrnea Lua,
Negro, térreo vapor enluta os astros,
Dos claros lumes seus carece a noite.
Ícaro, tu primeiro o rosto escondes,
E Erígone piedosa, a prole tua,
Do filial amor sagrado exemplo.
Três vezes a misérrima tropeça:
Como que o Céu lhe diz que retroceda;
Três vezes solta ao ar agouro infausto
No lúgubre clamor funéreo mocho:
Ela, contudo, não suspende o passo;
A muda escuridão minora o pejo.
Leva a sinistra mão na mão rugosa
Da torpe, abominável condutora,
E vai coa destra tenteando as trevas.

Da estância paternal já chega à porta,
Abrem-lha já, já entra: os pés fraqueiam,
Foge a cor, foge o sangue, e cai o alento.
Quanto da atrocidade está mais perto,
Tanto mais se horroriza, e se arrepende,

E deseja voltar desconhecida.
A infame confidente a vai puxando;
Do rei com ela ao tálamo se encosta,
E diz-lhe: “O que eu conduzo é teu, recebe-o.”

Eis no tálamo o pai recebe a prole,
E, sentindo-a tremer, quer dissipar-lhe
Com mil carícias o virgíneo medo.
Pela idade, talvez, lhe chama filha,
E ela chama-lhe pai (ao negro crime
Nem tais nomes faltaram). Dentre os braços
Do incestuoso amante enfim se aparta
Mirra, levando em si da culpa o fruto.
Coube à noite seguinte o mesmo opróbrio.
E outras mais deste horror manchadas foras.

Finalmente Ciniras, cobiçoso
De ver o objeto, que entre sombras goza,
Com repentina luz, que tinha oculta,
Encara, e reconhece o crime, e a filha.
O excesso da paixão lhe embarga as vozes;
Colérico se arroja ao duro ferro.
Foge Mirra, e da morte a noite a salva.
Foge Mirra infeliz, discorre os campos,
Sai da Arábia Palmífera, e Panqueia.

Nove luas vagar sem tino a viram,
Té que no chão Sabeu parou cansada.
Já do fruto recôndito, e molesto
Apenas sustentar podia o peso.
Sem saber o que faça, o que deseje.
Temendo a morte, aborrecendo a vida,

Destarte implora o Céu: “Númes! Ó Númes!
Se ante vóz aproveita ao deliçiente
Confessar seus delitos, eu confesso
Que o meu crime é credor de alto castigo.
E à pena que mereço eu me conformo.
Mas porque nem vivendo afronte os vivos
Ó deuses, nem morrendo adronte os mortos,
Mudando a minha essência, a minha forma,
A morte me negai, negai-me a vida.”

Tais preces algum deus lhe ouviu propício:
Eis, abrindo-se a terra, os pés lhe sorve,
E em súbita raiz ao chão se aferram,
Alicerce tenaz do tronco altivo.
Os ossos ganham forças mais que humanas,
Em sucos vegetais se torna o sangue,
Os braços, que ergue ao Céu, mudam-se em
ramos
Os dedos em raminhos se convertem,
E a lisa pele em desigual cortiça.
Crescendo a planta, já lhe cinge o peito,
Já vai cobrindo o colo: esta demora
Não sofreu a infeliz, curvou-se um tanto,
E o semblante gentil sumiu no tronco.

Bem que despisse a antiga inteligência,
Chora contudo, e d'árvore sensível
Tépidas gotas inda estão manando.
Coas lágrimas dá honra, coa figura
Mirra não perde o nome, e de evo em evo
Sua história fatal será lembrada.

(OVÍDIO, 2007, p. 161-179)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Referências

- ALBRECHT, Michael von. **Historia de la literatura romana**. Volumen I. Version castellana por los doctores Dulce Estefanía y Andrés Pociña Pérez. Barcelona: Empresa Editorial Herder, 1997.
- ANDERSON, William. In: OVID. **Ovid's Metamorphoses**. Edited, with introduction and commentary by. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2009.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Grupo Casa. Bauru-SP: Edusc, 2003.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1977.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. 4. ed. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CHCHEGLÓV, I. K. “Algumas características da estrutura de **As Metamorfoses** de Ovídio”. In: SCHNAIDERMAN, Boris. **Semiótica russa**. Trad. Aurora Formoni Berardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- CONTE, Gian Biagio. **Latin literature: a history**. Translated by Joseph B. Solodow; revised by Don Fowler and Glenn W. Most. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1999.
- DEZOTTI, Celeste Consolin (org.). **A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine**. Brasília: UnB / São Paulo: IOE, 2003.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 13. ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LIMA, Alceu Dias. Possíveis correspondências expressivas entre latim e português: reflexões na área da tradução. **Itinerários**, Araraquara, n. 20 (especial), p. 13-22, 2003.
- OVID. **Metamorphoses**. With an English translation by F. J. Miller. Two volumes. London: Heinemann / Harvard University Press / Cambridge MA, Loeb Classical Library, 1960.
- OVIDE. **Les métamorphoses**. Texte établi par Georges Lafaye. Émendé, présenté et traduit par Olivier Sers. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. M. M. B. du Bocage (Intr. João Angelo Oliva Neto). São Paulo: Hedra, 2007.

OVÍDIO. **Metamorfoses** (volume I). Trad. Domingos Lucas Dias. Lisboa: Nova Vega, p. 55-65, 2008.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

2. Bibliografia consultada

FABRE-SERRIS, Jacqueline. **Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide**. Éditions Klincksieck, 1995.

FANTHAM, Elaine. **Ovid's Metamorphoses**. Nova York: Oxford University Press, 2004.

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

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

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 4ª ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 5ª ed. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KNOX, Peter E. **A Companion to Ovid (Blackwell Companions to the Ancient World)**. Wes Sussex: Wiley-Blackwell, 2009.

NAGLE, Betty Rose. "Byblis and Myrrha: two incest narratives in the 'Metamorphoses'". In: **The Classical Journal**, Vol. 78, nº 4, 1983, p. 301-315.

SARAIVA, F. R. dos S. **Novíssimo dicionário latino-português**. 12ª ed. (fac-similar). Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Garnier, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 25ª ed. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2003.

THAMOS, Márcio. **Poesia e imitação: a busca da expressão concreta**. 145f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998.

THAMOS, Márcio. **Figuratividade na poesia**. Itinerários: revista de literatura (Semiótica), Araraquara, n. 20 (especial), p. 101-118, 2003.

THAMOS, Márcio. **As armas e o varão**: leitura e tradução do canto I da Eneida. São Paulo: EDUSP, 2011.