

DITOS E FEITOS DE ARIADNE NA POESIA LATINA: CATULO E OVÍDIO

Matheus Trevizam¹
Luiza Maria Lopes Mariz²

DOI: <https://doi.org/10.34019/1983-8379.2023.v16.40803>

RESUMO: Neste artigo, procura-se acompanhar na literatura latina a trajetória da personagem mítica identificada como Ariadne, filha do rei Minos e princesa de Creta. Assim, em *Metamorfoses* VIII, 172-182, em *Heroides* X e em *Arte de amar* I, 525-562, ela foi por vezes moldada com contornos de vítima, ou no mínimo de alguém à mercê da vontade alheia. Mas, no Poema 64 de Catulo e em *Fastos* III, 459-516 de Ovídio, a mesma personagem surge com traços de força e revolta diante das injustiças que sofre.

Palavras-chave: Ariadne; Catulo; Mito; Ovídio; Poesia Latina.

ABSTRACT: This article aims to trace the literary path of the mythical character known as Ariadne, princess of Crete and daughter of King Minos, in Latin literature. Thus, in *Metamorphoses* VIII, 172-182, *Heroides* X, and *Art of Love* I, 525-562, she was occasionally fashioned with the features of a victim, or at least of someone at the mercy of the will of others. However, the same character exhibits traits of strength in Catullus' Poem 64 and Ovid's *Fasti* III, 459-516, as she rebels against the abuses she endures.

Keywords: Ariadne; Catullus; Latin poetry; Myth; Ovid.

Introdução: marcantes mulheres da casa de Minos

Alguns ciclos míticos, pela própria riqueza de suas ramificações e pelas muitas associações que despertam, tenderam a fazer-se presentes nas obras de mais de um autor antigo. Tal é o caso, a título de exemplificação, das lendas que envolvem a família de Minos, rei mítico de Creta, ou o próprio soberano. Referem-se aqui, além do rei, também as mulheres e homen(s) de sua casa, tais como a esposa Pasífae, o filho Andrógeo³ e as filhas Fedra e Ariadne.

¹ Matheus Trevizam é graduado em Letras pelo IEL-Unicamp e mestre e doutor em Linguística pelo mesmo Instituto, além de professor titular da FALE-UFMG/Pós-Lit (Belo Horizonte, MG), na área de Língua e Literatura latina; e-mail: matheustrevizam2000@yahoo.com.br. ORCID: 0000-0002-1744-3380.

² Luiza Maria Lopes Mariz é graduanda em Letras (Latim) pela FALE-UFMG (Belo Horizonte, MG). De setembro de 2022 a agosto de 2023, desenvolveu projeto de iniciação científica com o título "Percurso de Ariadne na literatura latina", sob orientação do prof. Dr. Matheus Trevizam (FALE-UFMG) e com bolsa PIBIC-CNPq; email: lumalopex@outlook.com. ORCID: 0009-0007-7560-4334.

³ Esse jovem fora à Grécia para disputar os jogos Panatenaicos; tendo tido sucesso absoluto em todas as provas do certame, despertou violenta inveja em Egeu, pai de Teseu e rei de Atenas. Por isso, Egeu teria convidado Andrógeo a liquidar o imbatível touro de Maratona, mas o moço não o conseguiu e acabou morto pela fera. Após uma

Vale a pena lembrar, em linhas gerais, que Minos de Creta – mencionado já por Homero (*Odisseia* XI, 568- 571) – era filho de Zeus e de Europa, princesa oriunda da Fenícia. Criado na ilha citada por Astérion, sucedeu-lhe no poder após sua morte. Um dia, quando cultuava Posídon junto ao mar, solicitou ao deus que lhe enviasse um touro das águas, a fim de poder sacrificá-lo ritualmente. Mas, tendo descumprido a promessa diante da grande beleza do animal, apenas o juntou a seus rebanhos, do que advieram problemas; o touro, com efeito, tornou-se furioso e precisou ser morto por Hércules (Grimal, 1963, p. 297), não sem antes despertar criminosa paixão em Pasífae.

Conforme conta Ovídio em *Arte de amar* I, 289-326, a rainha concebeu o desejo doentio de tornar-se amante do bovino: vinha, portanto, oferecer-lhe ervas colhidas por suas próprias mãos (v. 299-300); lamentava não ter nascido em corpo de bezerra (v. 307-308); vagueava em desatino amoroso, como Bacante perdida pelos bosques (v. 311-312); com ciúmes, mandava sacrificar sem pena as rivais tomadas ao pasto, apenas para ter suas entranhas nas mãos (v. 313-322); por fim, utilizando o maquinário constituído por uma vaca de bronze, conseguiu ser fecundada pelo touro em questão e deu à luz o Minotauro, misto de homem e besta.

O caráter, ao mesmo tempo, passional e determinado – ou desafiador de limites – parece ser uma constante entre as mulheres da casa de Minos, considerando que tais características não seriam, ainda, alheias às personagens de Fedra e de Ariadne. Sobre a primeira, basta evocar em poucas palavras a história de sua inclinação amorosa pelo enteado, Hipólito. Sendo ele, então, casto e ferrenhamente devotado a Ártemis, figura divina de virgem caçadora, acabou por despertar os ciúmes de Afrodite.

O modo que essa última encontrou de punir Hipólito, é sabido, foi fazer com que Fedra experimentasse incontrolável desejo pelo jovem. No princípio resistente diante de seus sentimentos, Fedra acabou tendo-os revelados a Hipólito por sua serva, mas, repelida, receou que o ocorrido chegasse aos ouvidos do esposo, Teseu. Por isso, acusou Hipólito de molestá-la (Grimal, 1963, p. 365) e fez com que Teseu o expulsasse de casa com maldições, as quais causaram a morte do jovem num acidente de biga; enfim, ela se suicidou em desespero, como retrata o tragediógrafo latino Sêneca em *Fedra*:

Ouvi-me, atenienses, e tu, pai pior
que funesta madrasta: eu menti; e o crime
que, enlouquecida, eu mesma ousei no peito insano,
a ele atribuí. Puniste em vão, ó pai:
está puro, o jovem, do crime de incesto;
piedoso, é casto. Volta a ser quem sempre foste!
A espada da justiça abriu meu peito ímpio;
Meu sangue escorre para os manes de um justo.⁴

revanche e a derrota de Egeu, Minos impôs aos atenienses o pesado tributo humano de serem enviados a Creta a cada ano, para alimentar o Minotauro com sua carne viva, sete jovens e sete moças (Grimal, 1963, p. 35-36).

⁴ Sêneca, *Fedra*, 1208-1215: *Audite, Athenae, tuque, funesta pater/ peior nouerca: falsa memorauit et nefas, quod ipsa demens pectore insano hauseram, mentita finxi. Vana punisti pater, iuuenisque castus crimine incesto iacet, pudicus, insons – recipe iam mores tuos. Mucrone pectus impium iusto patet/ cruorque sancto soluit inferias uiro* (trad. Joaquim Brasil Fontes Jr.).

Não será, contudo, das habilidades e da persistência de Pasífae, nem da disposição trágica de Fedra a levar seus sentimentos às últimas consequências que se tratará na continuidade do artigo. Antes será focalizada, dentre as figuras míticas femininas da casa de Minos, a própria Ariadne, tal como diferentemente abordada por Catulo (Poema 64) e Ovídio, em várias obras. Sobretudo em Catulo e nos *Fastos* ovidianos, como se intenta demonstrar, a princesa abandona posturas de simples espectadora dos fatos e passa a operar como agente efetivo do (próprio) destino.

1. A Ariadne de Catulo: contextualização literária, gestos e palavras de uma (nova) heroína épica

A crítica tem destacado que, no período helenístico (séc. III-II a.C.), a cultura literária de língua grega passava por importantes transformações. Essa foi, sabe-se, uma Era de alargamento de horizontes geográficos e culturais para o homem grego,⁵ de grande impulso nos domínios técnico-científico, poético e tradutório, da criação de condições favoráveis à erudição e à catalogação de saberes etc.:

O sábio agora estava livre da faina diuturna e das lides políticas. Nasciam aí as sociedades puramente científicas e a primeira universidade do mundo. A Biblioteca [de Alexandria do Egito] foi o local onde os Ptolomeus pretenderam reunir, de início, todo o patrimônio grego existente, depois tudo o que se poderia reunir, para traduzir ao grego. É deste tempo a versão grega, feita por 72 sábios judeus, dos antigos poemas hebraicos, conhecidos depois como o Velho Testamento. Os primeiros Ptolomeus não poupavam esforços para amentar o acervo (...). São desse tempo o escólio – comentário auxiliar de um texto –, o aparato crítico, a discussão filológica, a exegese. Entram em cena o bibliotecário, que era também poeta, e a catalogação; surge o sonho borgiano de reunir todos os livros do mundo. (Oliva Neto, 1996, p. 25).

Tipicamente exemplar, na poesia, desse tempo da cultura antiga é o poeta conhecido como Calímaco de Cirene (315-245 a.C.): cultor de vários gêneros literários distintos, tais como o epigrama, o hino e o *epýllion* (ou “pequena épica”), ele se destacou por uma poética do refinamento e elaboração minuciosa de textos mais concisos que os da épica homérica (Ureña Prieto, 2001, p. 82ss). Também, tendo sido bibliotecário em Alexandria, soube imbuir as obras que compôs de grande erudição, advinda de extensas leituras de poetas pregressos, do emprego copioso de mitos e da incorporação de muitos detalhes de ordem geográfico-cultural.

Uma das formas poéticas que floresceu sob a égide calimaquiana foi justamente o que a filologia convencionou chamar, desde o séc. XIX, de *epýllion*. Rodrigues Jr. (2001, p. 236ss.) indicou como traços da forma literária (ou espécie épica) em pauta: **a.** o “emprego do verso

⁵ Funari, 2018, p. 81: “Nesse contexto, as cidades gregas mantiveram suas disputas, até que Felipe da Macedônia começou a conquistá-las e seu filho Alexandre, o Grande, conseguiu dominar não apenas toda a Grécia como também vencer os persas e chegar até a Índia, estabelecendo um império imenso”.

hexâmetro” – o mesmo do *épos* heroico; **b.** a “brevidade”, como se os *epýllia* em geral tivessem extensão menor que cada um dos cantos das epopeias de Homero; **c.** a presença da *ékphrasis*, ou “descrição”; **d.** o destaque do assunto dos *erôtikà pathêmata* (“sofrimento amoroso”). Esse crítico o fez depois de destacar o caráter anacrônico da separação do *epýllion* como um “gênero” próprio e independente da epopeia, inclusive devido a certo costume antigo de segmentar os gêneros poéticos apenas com base em critérios métricos (Vasconcellos, 2014, p. 11-12).

Rodrigues Jr. junta que se trata de tendências compositivas não restritas às obras a que os filólogos atribuíram o rótulo do *epýllion* – como a *Hécale* calimaquiana, os idílios 13, 22, 24 e 25 de Teócrito de Siracusa (séc. IV-III a.C.), a *Europa*, de Mosco (séc. II a.C.), o Poema 64 de Catulo (séc. I a.C.) etc. Na verdade, de acordo com tendências *gerais* de renovação do gênero épico na Era helenística, caíram pouco a pouco em desuso, nas mãos dos poetas do período, os velhos padrões da extensão desmesurada, da grandiloquência e do rígido sistema de valores humanos contidos na *Ilíada* e na *Odisseia*, por exemplo.⁶

O poema *Hécale*, de que hoje restam somente fragmentos (Barbosa *et alii*, 2018, p. 100), põe em primeiro plano a personagem de uma anciã de mesmo nome, a qual acolhe em sua choça, numa ocasião de tempestade, o herói Teseu a caminho de matar o touro de Maratona. Enquanto o hospeda solícitamente, Hécale conta ao herói suas dificuldades na velhice, depois da morte do marido e dos filhos. Quando Teseu volta vitorioso de sua missão, descobre que a anciã morrera e funda, em sua honra, o santuário de “Zeus Hecaleu”, ou da hospitalidade. Esse é apontado, pelos críticos, como o mais antigo *epýllion* da literatura greco-latina (Rodrigues Jr., 2001, p. 228).⁷

Sendo mais um dos poetas latinos marcados pela poética helenística – como Sexto Própercio (séc. I a.C.), que se disse um “Calímaco romano” em *Elegias* IV, 9 –, Caio Valério Catulo também cultivou com virtuosismo formas e ritmos em suas composições eruditas, nas quais não faltam mitos e a segura retomada de autores gregos. Dessa maneira, seu Poema 66 é uma tradução, em latim, do texto calimaquiano sobre a metamorfose em astro de uma mecha de cabelo da rainha oriental Berenice (Ureña Prieto, 2001, p. 82-83). O Poema 64, propriamente, enquadra um trecho descritivo⁸ entre duas seções de narrativa sobre as bodas de

⁶ Rodrigues Jr., 2001, p. 228: “Situação semelhante encontramos nas *Argonáuticas* [de Apolônio de Rodes, séc. III a.C.], poema indubitavelmente épico. No momento em que Jasão entra no palácio de Aetes para falar com o rei e expor os motivos de sua expedição (...), Medeia recebe uma flechada de Eros e é tomada por uma repentina paixão pelo chefe dos argonautas. Um dilema lhe é imposto, cuja resolução desencadeará todos os demais eventos ocorridos na história: ou ela reprime seu desejo e apoia a decisão do pai de impor tarefas sobre-humanas aos heróis para a aquisição do velocino, ou trai sua família e auxilia os gregos a executarem tais tarefas a partir de seus feitiços. (...) Os laços de sangue lhe falam menos que os *páthê* e Medeia trai sua pátria em favor de um homem que mais tarde a trairá”.

⁷ Outros, porém, enfatizam o caráter diretamente épico da composição (Barbosa *et alii*, 2018, p. 100): “Para o professor Alan Cameron (1992, p. 311-312) da Universidade de Colúmbia, *Hécale* é modelo em miniatura de um poema épico; nele há empréstimos diretos de Homero”.

⁸ O mito de Teseu e Ariadne, no poema catuliano em pauta, é apresentado em v. 50-264 como focalização da voz poética sobre uma tapeçaria do leito nupcial de Peleu e Tétis; essa cobertura de leito, justamente, continha sobre si ricos bordados que mostravam, inseridos em certas cenas, as personagens de Teseu, Ariadne, Baco, os sátiros etc.

Pelego e Tétis, pais do herói Aquiles; esse Poema tem comumente sido descrito como mais um *epýllion* clássico.

Então, a passagem constituída por v. 50-75 descreve Ariadne abandonada na praia da ilha de Dia depois que, tendo auxiliado Teseu a escapar do labirinto de Creta onde habitava o Minotauro, ambos partiram sorrateiramente das terras de Minos. O modo como ela o ajudou foi dando um novelo de lã ao forasteiro,⁹ o qual se oferecera a ser um dos moços enviados de Atenas para “alimentar” o monstro (com intentos, entretanto, de matá-lo e conseguir louvores por sua bravura).¹⁰ No outro ponto de *ékphrasis*, em v. 251-264, Catulo descreve a chegada de Baco com seu cortejo de sátiros, o qual aparece à moça na hora do abandono e propicia que Ariadne se torne, desde esse momento, a companheira/esposa do deus.¹¹

Em sua dissertação, Brown (2008, p. 18ss.) apresenta importantes elementos para que se compreenda melhor a caracterização e papel de Ariadne neste mesmo Poema catuliano. A argumentação do estudioso, na verdade, passa pelo caminho de desmascarar o caráter superficial dessa personagem como simples vítima imatura de Teseu – além de única culpada e traidora de sua família¹² e pátria –, como se *não* devessem caber, segundo as “intenções” de Catulo, todos os louros da vitória ao renomado varão e herói.

Para tanto, Brown observou que a parte central desse *epýllion* parece apresentar tonalidades de uma “denúncia” contra a violência caracterizadora, amiúde, do modo masculino de (inter)agir no mundo, ainda que com intentos de heroísmo:

O manto, vário de figuras priscas de homens,
com fina arte heróis *desenha* e sua coragem.¹³

O verbo *indico* tem o significado de “mostrar”, mas também pode significar “revelar”, “indicar” e até “expor” (OLD s.v. *indico*). Como notaram os estudiosos, o verbo *indico*, especialmente com o significado capcioso de “expor”, enfatiza como “a tapeçaria não apenas mostra, mas *desmascara* as coisas que os heróis fazem” (Konstan 68). (...) O abandono de Ariadne por Teseu é o *exemplum* das *uirtutes* dos heróis, o que se confirma pela colocação deste episódio imediatamente após a introdução à *écfrase*.¹⁴

⁹ Cf. *supra* nota 2. Notar, também, como essa situação de Ariadne diante de Teseu (envolvendo uma paixão repentina, riscos e dificuldades a custo domináveis apenas pelo herói masculino, a necessidade de traição aos parentes pela mulher, a fim de auxiliar um forasteiro etc.) é altamente evocativa do mito de Medeia, em que Jasão também encarnava a figura de um herói (moralmente) fraco e dependente (Brown, 2008, p. 27-29).

¹⁰ Catulo, Poema 64, 102: *Aut mortem appeteret Theseus aut praemia laudis* – “Teseu buscava a morte ou *prêmios de sua glória*” (trad. João Angelo Oliva Neto, grifo nosso).

¹¹ Além da *ékphrasis*, outros elementos associados à espécie literária do *epýllion* estão presentes neste Poema: o emprego dos versos hexâmetros para a escrita; a extensão de “apenas” 408 versos; os *erôtikà pathêmata* enfrentados por Ariadne, em sua paixão súbita e malograda por Teseu.

¹² O próprio Minotauro era, na verdade, meio-irmão de Ariadne, pois a rainha Pasífae – mãe de ambos – o concebera não com Minos, mas antes com o touro branco votado a Posídon por ele (cf. *supra* “Introdução”).

¹³ Catulo, Poema 64, 50-51: *Haec uestis priscis hominum uariata figuris/ heroum mira uirtutes indicat arte* (trad. João Angelo Oliva Neto, grifo nosso).

¹⁴ Brown, 2008, p. 19-20: “The verb *indico* has the meaning of ‘to show’, but it can also mean ‘to reveal’, ‘to indicate’, and even ‘to expose’ (OLD s.v. *indico*). As scholars have noted, the verb *indico*, especially with the loaded significance of ‘expose’, emphasizes how ‘the tapestry not only shows but unmasks the things that heroes do’ (Konstan 68). (...) The abandonment of Ariadne by Theseus is the *exemplum* of the *uirtutes* of heroes, which

Alguma ironia começa a insinuar-se no modo como Catulo apresenta os “corajosos” feitos de Teseu, na medida em que o abandono cruel da jovem de cujo auxílio necessitara, para safar-se nas provas diante do Minotauro, assume contornos de covardia. Bastante ilustrativo disso é o fato de que o vocábulo escolhido para designar o afastamento sorrateiro de Teseu da ilha de Dia corresponde ao pouco honroso *fugiens* (“fugindo”, v. 58).¹⁵ Outro defeito na caracterização do moço ateniense, nesse contexto, diz respeito à facilidade com que se esqueceu das promessas amorosas a Ariadne, depois de alcançados seu objetivos.

É importante dizer com Brown (2008, p. 23ss.), ademais, que a personagem feminina pouco a pouco assume as lacunas de heroísmo deixadas pelas fraquezas de Teseu. Como exemplos, refere-se o emprego do patronímico *Minois* (“Minoide” ou “filha de Minos”, v. 60), à maneira da indicação dos heróis na epopeia, desde Homero (“Aquiles Pelida” ou “filho de Peleu” etc.). Também há, no Poema 64, adaptação e transferência da cena estereotipada do “revestimento pelas armas”¹⁶ de Teseu para Ariadne (Brown, 2008, p. 24). De fato, antes de enfrentar e matar o Minotauro, nada se fala no contexto sobre a indumentária e os armamentos portados por Teseu, enquanto, sozinha na praia de Dia, a princesa recebe o olhar descritivo do poeta sobre sua aparência e adereços:

Remira e em vagas de aflição flutua:
não prende a tênue mitra seus cabelos loiros,
não usa vestes, só no corpo um véu bem leve,
não levam lisa faixa os seios seus de leite.
Com tudo que desliza de seu corpo inteiro,
ante seus próprios pés, salinas ondas brincam.
Mas nem da mitra nem das vestes flutuantes
cuidara; em vez, Teseu, perdida, em ti pensava
*com peito inteiro, a alma inteira, inteiramente.*¹⁷

O fim desse trecho, em v. 70, evidencia – de acordo com o alargamento de valores humanos característico da épica da Era helenística em diante –¹⁸ como as motivações de Ariadne para agir, no auxílio a Teseu e na fuga de Creta, foram distintas daquelas do jovem.

is confirmed because of the placement of this episode immediately after the introduction to the *ecphrasis*” (trad. nossa).

¹⁵ Catulo, Poema 64, 58: *Immemor at iuuenis fugiens pellit unda remis* – “Mas o jovem não lembra e foge e fere a onda” (trad. João Angelo Oliva Neto, grifo nosso).

¹⁶ Cf. Homero, *Ilíada* XII, 17-44 (descrição do armamento de Menelau).

¹⁷ Catulo, Poema 64, 62-70: *Prospicit et magnis curarum fluctuat undis,/ non flauo retinens subtilem uertice mitram,/ non contacta leui uelatum pectus amictu,/ non tereti strophio lactentis uincta papillas,/ omnia quae toto delapsa e corpore passim/ ipsius ante pedes fluctus salis alludebant./ sed neque tum mitrae neque tum fluitantis amictus/ illa uicem curans toto ex te pectore, Theseu,/ toto animo, tota pendebat perdita mente* (trad. João Angelo Oliva Neto).

¹⁸ Também na *Eneida* de Virgílio (séc. I a.C.), no esteio das *Argonáuticas* de Apolônio de Rodas, o amor recebe admissão e até destaque como tema da épica, por meio da história de envolvimento entre o herói Eneias e a rainha Dido de Cartago (CAIRNS, 2006, p. 46-47). Esse assunto, assim, ecoa na primeira parte da epopeia virgiliana, sobretudo internamente ao canto IV – paixão e abandono de Dido – e ao VI, em que há encontro fugaz entre Eneias e a rainha nos Infernos, depois de seu suicídio por amor.

Assim, ele atuou egoisticamente e em favor da própria glória, enquanto ela o fez motivada por (promessas de) amor e com entrega: a própria Ariadne acusa o ex-amante de perfídia (*perfidie*, “pérfido”, v. 132) e desrespeito aos deuses por quebrar suas juras, com isso contribuindo para enaltecer seu caráter diante do dele.¹⁹

Mas, como é conhecido, os malefícios de Teseu à benfeitora não permanecem inultos: conforme narra Catulo, Ariadne, internamente a sua longa fala neste texto, amaldiçoa o jovem, do que resulta para ele catastrófico esquecimento.²⁰ Ocorre que Teseu jurara ao pai, no caso de seu retorno seguro à Ática depois da aventura em Creta, que velas brancas seriam hasteadas na barca onde estaria. Contudo, como ele não se lembrou de fazê-lo, permaneceram as velas negras e o rei Egeu – dito e feito – suicidou-se de desespero ao enxergar a embarcação do filho no mar, julgando que ele morrera.

As informações contempladas neste item do artigo, julga-se, contribuem para desfazer a imagem de uma Ariadne catuliana em tudo mais “fraca” ou inferiorizada que Teseu, apesar do abandono e de sua dor: afinal, sem a ajuda da moça, a evasão do labirinto ter-lhe-ia sido inviável (Brown, 2008, p. 33). As mesmas informações corroboram a caracterização da princesa, no Poema 64, como mulher capaz de transformar a realidade à sua volta – ainda que por meio de palavras – e fortemente protegida pela justiça divina.²¹

2. As Ariadnes de Ovídio: gestos e palavras de uma heroína revisitada

Quanto ao poeta Públio Ovídio Nasão (43 a.C. até 17 d.C.), a personagem que se identifica com Ariadne foi incorporada às suas obras em mais de uma ocasião: isso reflete, por sinal, o caráter multifacetado (e multigenérico) da produção do autor, bem como sua profunda erudição mítica. Lembre-se, a propósito, que uma das obras em que o mito de Ariadne foi tematizado por ele, as próprias *Metamorfoses*, constitui riquíssimo repositório de lendas encadeadas para tecer a trajetória humana das origens do mundo até o catasterismo de Júlio César (44 a.C.).

¹⁹ Sobre o valor da palavra empenhada, para os romanos antigos, cf. Rocha Pereira (2009, p. 334): “Esta *fides* é um juramento que compromete ambas as partes na observância de um pacto ‘bem firme’. É a mesma solenidade que se exemplifica paradigmaticamente numa das cenas descritas no escudo de Eneias, em que os romanos e sabinos celebram a paz, cena esta que contrasta com o castigo terrível do perjuro rei albano, Meto, logo a seguir referido. Ora os romanos consideravam-se – e eram considerados, segundo o testemunho de Políbio – como o povo que respeita o seu dever, ‘pela própria fidelidade decorrente do seu juramento’”.

²⁰ Catulo, Poema 64, 192-201: *Quare facta uirum multantes uindice poena/ Eumenides, quibus anguino redimita capillo/ frons expirantis praeporat pectoris iras,/ huc huc aduentate, meas audite querellas,/ quas ego, uae misera, extremis proferre medullis/ cogor inops, ardens, amenti caeca furore./ quaequoniam uerae nascuntur pectore ab imo,/ uos nolite pati nostrum uanescere luctum,/ sed quali solam Theseus me mente reliquit,/ tali mente, deae, funestet seque suosque.* – “Então vós, que punis os crimes dos mortais,/ Eumênides, serpentes por cabelo tendo/ à frente, que transpira lá do peito as iras,/ aqui, aqui chegai e ouvi as minhas queixas,/ que lanço à força desde as íntimas medulas,/ desfeita, ardendo, cega de um furor demente./ Porque elas, justas, no mais fundo peito nascem,/ vós não deixeis que seja vã a minha dor,/ mas tal como Teseu sozinha me esqueceu,/ assim, por esquecer, arruíne a si e aos seus” (trad. João Angelo Oliva Neto, grifo nosso).

²¹ Além das Eumênides – Tisífone, Aleto e Megera, demônios infernais responsabilizados por punir os injustos (GRIMAL, 1963, p. 160) –, que a escutam (v. 193), e de Baco, que a arrebatou consigo para ser sua esposa (v. 251-264), Catulo refere que também Júpiter de pronto *annuit* (“anuiu”, v. 204) a seus desejos de vingança.

Assim se lê, então, o relato sobre as aventuras que envolvem essa princesa na peculiar épica de Ovídio (Leite, 2016, p. 38-39):

E logo que, *com a ajuda de uma donzela*,
a difícil porta, que nunca ninguém cruzou duas vezes,
foi encontrada com o enrolar do fio,
logo o descendente de Egeu, levando consigo a *filha de Minos*, dá vela para
Dia e, cruel, nessa praia abandona sua companheira.
É Líber quem socorre e ampara a abandonada queixosa,
que, para a tornar brilhante qual astro perene, lhe *arrebata* da fronte
a coroa que atira ao céu. Voa esta pelo ar transparente
e, enquanto vai, vertem-se suas pedras em estrelas brilhantes
que, mantendo a forma de coroa, se fixaram num ponto que está
a meio entre o deus que está de joelhos e o que sustém a serpente.²²

Não há aqui, evidentemente, abordagem muito profunda da história de Ariadne ou desenvolvimentos psicológicos expressivos de quaisquer personagens: trata-se, antes, de uma apresentação resumida da trama em que se envolvem Teseu, a princesa, Baco etc. Ainda assim, patenteia-se o papel fulcral da moça no sucesso de Teseu em sua aventura cretense, fato a que se alude mencionando o fio dado pela princesa ao forasteiro, a fim de guiá-lo em meio ao labirinto. Também é curioso, nesta obra ovidiana que se tem entendido como épica, verificar a concentração de dois patronímicos no mesmo v. 174 do original, com isso se contribuindo, estilisticamente, para atribuir certa aura heroica tanto a Ariadne (“filha de Minos”) quanto a Teseu (“descendente de Egeu”).²³

Os versos em que já se mostra a entrada de Baco na trama em pauta, porém, parecem enfatizar a fragilidade da moça, a qual se limita a queixar-se e necessita, antes de tudo, do socorro e amparo alheios. Também foi observado que este resumo mítico do livro VIII das *Metamorfoses*, diferentemente da versão catuliana da história e daquelas desenvolvidas em outras obras de Ovídio, veta inteiramente o uso da palavra por Ariadne, seja esta oral ou escrita. Dito diversamente, o narrador não delega a possibilidade da fala a essas personagens, assumindo pleno controle sobre um relato que se tornou, literalmente, seu.

Por fim, apesar do alçamento da coroa da jovem a uma posição etérea – e, é provável, de sua imediata divinização, segundo este específico relato das *Metamorfoses* –,²⁴ ela não

²² Ovídio, *Metamorfoses* VIII, 172-182: *Vtque ope uirginea nullis iterata priorum/ ianua difficilis filo est inuenta relecto,/ protinus Aegides rapta Minoide Diam/ uela dedit comitemque suam crudelis in illo/ litore destituit; desertae et multa querenti/ amplexus et opem Liber tulit, utque perenni/ sidere clara foret, sumptam de fronte coronam/ inmisit caelo: tenues uolat illa per auras/ dumque uolat, gemmae nitidos uertuntur in ignes/ consistuntque loco specie remanente coronae,/ qui medius Nixique genu est Anguemque tenentis* (trad. Domingos Lucas Dias, grifo nosso).

²³ Cf. *infra*, para cotejo de um uso homérico, nota 33.

²⁴ Verhulst, 2005, p. 19: “Ariane aida Thésée à vaincre les meandres du labyrinthe construit par Dédale pour contenir le Minotaure en lui donnant un fil qui l’aiderait à retrouver la sortie. Thésée emmena Ariane, mais l’abandonna sur une île. Bacchus détache sa couronne qui devient une constellation étoilée, et Ariane elle-même ‘vole dans l’éther subtil’”. – “Ariadne ajudou Teseu a derrotar os meandros do labirinto construído por Dédalo para conter o Minotauro, dando-lhe um fio que o ajudaria a encontrar a saída. Teseu levou Ariadne embora, mas a

dispõe, aqui, de grandes espaços para movimentar-se independentemente das vontades masculinas (sejam elas as de Teseu ou as de Líber/Baco). Quanto à sua submissão aos desejos de Teseu, o emprego do termo *rapta* (*Minoide*) – literalmente “raptada” (“a Minoide”) – não deixa dúvidas de ser ela alguém a sofrer, como sujeito gramatical, um processo imposto por outrem, na medida em que a estrutura do ablativo absoluto²⁵ com participípio passado *passivo* assim o indica.

A isso deve ser acrescentado que não há qualquer manifestação óbvia, na passagem das *Metamorfoses* transcrita acima, de que a própria Ariadne tenha desejado ser de novo “raptada” por uma personagem masculina (desta vez, o deus). Malgrado, ainda, estar ausente da mesma passagem qualquer menção a Baco ter-se apoderado do *corpo* da moça ao encontrá-la – o mesmo não se podendo dizer do que se lê em *Fastos* III, 509 –, o participípio em uso para referir o modo como ele age sobre sua coroa²⁶ denota decidida intervenção do deus sobre um pertence alheio.

Do ponto de vista cronológico, porém, a primeira produção ovidiana a abordar o mito da princesa de Creta é *Heroides* X (epístola de Ariadne a Teseu), carta inserida em coletânea publicada por volta de 15 a.C. (Conte, 1994, p. 340). Importa, aqui, lembrar alguns traços gerais das *Heroides*: trata-se de uma produção híbrida do ponto de vista genérico, pois suas 21 cartas, além de marcadas pelas convenções da epistolografia,²⁷ também assimilaram evidentes características da elegia erótica romana.

A mais óbvia delas é o emprego dos dísticos elegíacos para a escrita de todos os textos atinentes a essa correspondência mítico-ficcional. Não se pode, ademais, esquecer o tom geral de lamento que perpassa não só a carta de Ariadne abandonada por Teseu, mas ainda aquela de Penélope à espera de Ulisses, a de Dido a Eneias, a de Cânace ao irmão e amante Macareu etc. (respectivas cartas I, VII e XI). Com isso, recupera-se a concepção elegíaca de que o amor, longe de ser fonte contínua de alegrias, traz muito de esvaziamento e dores aos apaixonados, muitas vezes postos à mercê dos caprichos de outrem (Rosati, 1998, p. 35).

abandonou em uma ilha. Baco toma sua coroa, que se torna uma constelação estrelada, e a própria Ariadne ‘voa no éter sutil’” (trad. nossa).

²⁵ Serbat, 1975, p. 185: “On le définit comme une proposition, formée d’un sujet et d’un prédicat. Le sujet est un nom, ou un pronom, à l’ablatif. Le predicat est un adjectif ou un nom, ou le plus souvent un participe, également à l’ablatif”. – “É definido como uma proposição, formada por um sujeito e um predicado. O sujeito é um substantivo, ou um pronome, no ablativo. O predicado é um adjetivo ou um substantivo, ou na maioria das vezes um participípio, também no ablativo” (trad. nossa).

²⁶ Ovídio, *Metamorfoses* VIII, 178: ... *sumptam de fronte coronam* – “coroa tomada da frente” (trad. literal nossa, grifo nosso).

²⁷ Trapp, 2003, p. 1: “A letter is a written message from one person (or set of people) to another, requiring to be set down in a tangible medium, which itself is to be physically conveyed from sender(s) to recipient(s). Formally, it is a piece of writing that is overtly addressed from sender(s) to recipient(s), by the use at beginning and end of one of a limited set of conventional formulae of salutation (or some allusive variation on them) which specify both parties to the transaction”. – “Uma carta é uma mensagem escrita de uma pessoa (ou conjunto de pessoas) para outra, exigindo ser colocada em um meio tangível, que deve ser fisicamente transmitido de remetente(s) para destinatário(s). Formalmente, é uma escrita que se endereça abertamente de remetente(s) para destinatário(s), pelo uso no início e no final de cada de um conjunto limitado de fórmulas convencionais de saudação (ou alguma variação alusiva a elas), especificando as duas partes da transação” (trad. nossa).

As análises de Armstrong (2006, p. 221ss.) evidenciam como a caracterização de Ariadne, nesta epístola das *Heroides*, tende a apresentar a personagem em sua face de vulnerabilidade. Entregue, portanto, a um Teseu mais cruel que as feras²⁸ e depois de ter-se esforçado a todo custo para que ele voltasse à ilha de Dia,²⁹ a moça toma a iniciativa patética (e inútil) de “corresponder-se” com o amado, solicitando seu retorno. Na verdade, sendo já difícil imaginar como ela teria obtido condições – equilíbrio interno, suporte material e objetos de escrita – para escrever abandonada numa ilha deserta, tal impossibilidade prática se estende ao envio a Teseu de sua carta. Tudo isso parece apontar, além disso, para a abordagem contraditória da dor de Ariadne pelo poeta:

O efeito é cômico, mas patético também. Com uma mão o poeta tira qualquer possibilidade de considerar seriamente a figura de Ariadne como escritora, enquanto com a outra ele dá à sua personagem uma seriedade cativante, enquanto ela se empoleira sobre uma rocha para escrever ao seu amante infiel.³⁰

Então, desacreditada e impotente para tentar qualquer outra saída, a princesa cretense estranhamente escreve ao vazio. E, apesar de algum relance de altivez em suas palavras – por recusar o destino do cativo (caso capturada por piratas na ilha) e enaltecer sua linhagem –,³¹ mesmo assim ela sofre as máculas da ironia,³² da autopiedade (Armstrong, 2006, p. 240) e da total dependência de Teseu, ao fecho da carta.

²⁸ Ovídio, *Heroides* X, 3-4: *Mitius inueni quam te genus omne ferarum;/ credita non ulli quam tibi peius eram.* – “Encontrei toda raça das feras mais doce que a ti;/ a ninguém pior do que a ti eu fora entregue” (trad. nossa). Essa passagem evoca Catulo, Poema 64, 154-157, trecho em que se diz ter nascido Teseu de uma leoa, das águas do mar, de uma Caríbdis (monstro marinho) etc.

²⁹ Ovídio, *Heroides* X, 39-44: *Si non audires, ut saltem cernere posses;/ iactatae late signa dedere manus;/ candidaque imposui longae uelamina uirgae;/ scilicet oblitos admonitura mei./ Iamque oculis ereptus eras. Tum denique fleui;/ torpuerant molles ante dolore genae.* – “Se não ouvisses, para poderes ao menos ver,/ as mãos agitadas deram vastos sinais;/ e pus velas brancas em longa vara,/ naturalmente, para avisar os esquecidos de mim./ Mas já te escaparas de meus olhos. Então enfim chorei;/ as faces antes delicadas ficaram feias pela dor” (trad. nossa).

³⁰ Armstrong, 2006, p. 225: “The effect is comical, yet pathetic too. With one hand the poet takes away any possibility of regarding the figure of the writer Ariadne seriously, whilst with the other he gives his character an endearing earnestness, as she perches on a rock to write to her faithless lover” (trad. nossa).

³¹ Ovídio, *Heroides* X, 89-92: *Tantum ne religer dura captiua catena,/ neue traham serua grandia pensa manu,/ cui pater est Minos, cui mater filia Phoebi,/ quodque magis memini, quae tibi pacta fui!* – “Apenas não seja presa, no cativo, por dura corrente,/ nem, escrava, fie grandes roçadas com a mão:/ eu cujo pai é Minos, cuja mãe é filha de Febo,/ e, o que mais lembro, que estive em acordo contigo!” (trad. nossa).

³² Armstrong, 2006, p. 239: “On the whole it could be argued that the Ariadne of the *Heroides* has less dignity and strength than the heroine of Catullus 64, and her expression of pride in her family background may ring a little hollow given the double-edged reputation of her family, and given the fact that she has just betrayed them”. – “No geral, pode-se argumentar que a Ariadne das *Heroides* tem menos dignidade e força do que a heroína de Catulo 64, e sua expressão de orgulho por sua origem familiar pode soar um pouco vazia, dada a reputação duvidosa de sua família, e dado o fato de que ela acabou de traí-los” (trad. nossa).

Com efeito, enquanto a heroína retratada no Poema 64 de Catulo manifestava o sentimento – por vezes, visto como viril e épico –³³ do furor,³⁴ sua correlata das *Heroides* lamenta chorosa que, ao morrer (o que, como se sabe, não acontecerá!), sua mãe não esteja junto dela para fechar-lhe os olhos (v. 119-120); que mão amiga não venha ungir seu cadáver (v. 121-122); que aves marinhas possam pousar sobre seus ossos insepultos (v. 123-124). Ela também pede que Teseu, chegando a Atenas e a contar orgulhoso seus feitos gloriosos em Creta, não se esqueça de referi-la, como se apenas a lembrança de si pelo amante pudesse livrá-la de uma segunda morte, a do total esquecimento diante dos homens (v. 125-130).

Nos versos seguintes, Ariadne descreve sua aparência deplorável, por causa da desolação e desespero que lhe causaram o abandono por Teseu: isso inclui os cabelos em desalinho, as vestes bastante molhadas de lágrimas e o corpo tremente (v. 135-140). Por fim, o fecho epistolar traz explícita súplica da moça a seu malfeitor:

Mostro-te lamentosa estes cabelos – que restam!
Peço pelas lágrimas, as quais teus feitos causam –
desvia a barca, Teseu, e volta virando velas!
Se antes eu tiver morrido, tu levarás meus ossos!³⁵

Similarmente enfraquecida, diante dos impulsos masculinos, encontra-se Ariadne como descrita em *Arte de amar* I, 525-562:

A Gnoxiade errava desvairada por areias ignotas,
onde a exígua Dia é golpeada pelas águas do mar.
E, como estava ao despertar – velada pela túnica entreaberta,
os pés nus e as louras madeixas soltas –,
ela gritava “Teseu cruel” junto às ondas surdas,
com lágrimas imerecidas a banharem as faces delicadas.
*Gritava e chorava simultaneamente, e isso lhe caía muito bem:
as lágrimas não a fizeram mais feia.*³⁶

Destaca-se, neste ponto inicial do relato mítico, o tom de sensualidade no despertar da moça, embora sob circunstâncias ruins. Note-se, a propósito, que tanto a imagem da “túnica entreaberta” quanto a dos “pés nus” evidenciam a exposição do corpo feminino aos olhares de todos os leitores homens – lembrando que o livro I da *Arte de amar*, assim como o livro II, tem por objetivo instruir os *moços* de Roma para a condução da própria vida galante –, ou mesmo

³³ Homero, *Íliada* I, 1-5: “Canta-me a *Cólera* – ó deusa – funesta de *Aquiles Pelida*,/ causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos sem conta/ e de baixarem para o Hades as almas de heróis numerosos/ e esclarecidos, ficando eles próprios aos cães atirados/ e como pasto das aves (...)”. – trad. Carlos Alberto Nunes, grifo nosso.

³⁴ Cf. *supra* nota 20.

³⁵ Ovídio, *Heroides* X, 147-150: *Hos tibi, qui superant, ostendo maesta capillos!/ Per lacrimas oro, quas tua facta mouent:/ flecte ratem, Theseu, uersoque relabere uelo!/ Si prius occidero, tu tamen ossa feres!* (trad. nossa).

³⁶ Ovídio, *Arte de amar* I, 525-532: *Gnosis in ignotis amens errabat harenis,/ qua breuis aequoreis Dia feritur aquis,/ utque erat e somno tunica uelata recincta,/ nuda pedem, croceas inreligata comas,/ Thesea crudelem surdas clamabat ad undas/ indigno teneras imbre rigante genas./ Clamabat flebatque simul; sed utrumque decebat;/ non facta est lacrimis turpior illa suis* (trad. nossa, grifo nosso).

de um *magister amoris* (“professor de amor”) que se identifica como *Naso* (“Nasão”, livro II, v. 744), em espelhamento da figura do poeta.

As “madeixas soltas”, por sua vez, não deixariam de incitar o desejo, na medida em que os cabelos das mulheres comprometidas, em Roma, costumavam estar pudicamente resguardados em público por um manto, a *palla* (Bornecque; Mornet, 2002, p. 151). Sem levar em conta a desesperação de Ariadne, de todo modo, o *magister/Nasão* parece contemplar voyeuristicamente – e, implicitamente, convidar a fazê-lo – a (semi)nudez da princesa; nisso, adota postura relativizadora da dor da vítima, tal como já se dera no início do livro I dessa *Arte*, a propósito do rapto das sabinas pelos homens de Rômulo (Ovídio, *Arte de amar* I, 117-120).

Na sequência deste relato, Ariadne tem pouco tempo para desesperar-se mais e perguntar por sua sorte (*quid mihi fiet?* – “que será de mim?”, v. 534-535), antes de surgir o cortejo de Baco na praia onde estava: a súbita epifania divina, em acréscimo aos receios que já experimentava, causa-lhe pânico (v. 537-538). Esse pânico, ainda, foi a tal ponto intenso que a voz e toda lembrança de Teseu abandonaram a moça (v. 549-550); por fim, para amenizar a situação, Baco lhe promete que fará dela sua esposa, em amor “mais fiel” (v. 553-554), e salta do carro a fim de evitar que tema a própria parêntese de tigres (v. 557-558).

O mito se acaba, em *Arte de amar* I, 559-562, com clara afirmação do poder masculino, ou divino/de Baco, sobre o destino da princesa:

Levou-a junto ao peito, pois ela não podia resistir-lhe:
é do deus tudo obter sem esforço.
Parte canta “Himeneu!”, parte brada “Évio, evoé!”.
Dessa forma, unem-se o deus e sua noiva em um leito sagrado.³⁷

O tratamento da mesma lenda no calendário poético³⁸ constituído pelos *Fastos* (livro III, v. 459-516), porém, transforma um pouco o jogo de forças em favor de Ariadne. Nesse contexto, indicando-se explicitamente a retomada da contraparte catuliana do relato,³⁹ a princesa de Creta ressurgue “mais madura”: não com ares de ingênua menina, mas sim como esposa de Baco. Confirma-se, assim, que Ovídio não se repetiu ao tematizar em mais de uma

³⁷ Ovídio, *Arte de amar* I, 559-562: *Implicitamque sinu (neque enim pugnare ualebat) abstulit; in facili est omnia posse deo./ Pars “Hymenaeae” canunt, pars clamant “Euhion, euhoe!”/ Sic coeunt sacro nupta deusque toro* (trad. nossa., grifo nosso).

³⁸ Conte, 2000, p. 355: “His project is to illustrate the ancient myths and customs of Latium, following the course of the Roman calendar. Thus twelve books (in elegiac meter) were projected, one for each month of the year, but the poet’s unexpected exile interrupted the work in the middle, at the sixth month, June; the work was partially revised during the years of exile”. – “Seu projeto é ilustrar os antigos mitos e costumes do Lácio, seguindo o curso do calendário romano. Assim, doze livros (em métrica elegíaca) foram projetados, um para cada mês do ano, mas o inesperado exílio do poeta interrompeu o trabalho ao meio, no sexto mês – junho; a obra foi parcialmente revista durante os anos de exílio” (trad. nossa.).

³⁹ Armstrong, 2006, p. 49: “In *Fasti* 3 (...), he openly uses the words, *en iterum* (‘see again’, 471 and 2), *dicebam, memini* (‘I remember, I used to say’, 473), and the blatant, *nomine mutato causa relata mea est* (‘with the name changed, my case has been repeated’, 476) and, *me miseram, quotiens haec ego uerba loquar?* (‘alas, wretched me, how often must I speak these words?’, 486)”. – “Em *Fasti* 3 (...), ele usa abertamente as palavras, *en iterum* (‘eis novamente’, 471 e 2), *dicebam, memini* (‘Eu me lembro, eu costumava dizer’, 473), e o flagrante, *nomine mutato causa relata mea est* (‘mudando-se o nome, meu caso se repetiu’, 476) e, *me miseram, quotiens haec ego uerba loquar?* (‘ai, miserável de mim, quantas vezes devo falar estas palavras?’, 486)” – trad. nossa.

ocasião o mito de Ariadne, inclusive porque, enquanto nas *Heroides* e em *Arte de amar* a dor pela perda de Teseu ainda se fazia bem presente em seu espírito, trata-se de simples lembrança nos *Fastos*.⁴⁰

Em seus contornos, a figura de Ariadne, tal como esboçada em *Fastos* III, 459-516, parece remeter fortemente à face um tanto “ativa” da mesma personagem no Poema 64 de Catulo. Isso se dá não apenas devido ao emprego de expressões que retomam as falas da heroína naquele *epýllion*,⁴¹ mas ainda porque ela age de maneira semelhante à correlata catuliana. Assim, entre v. 471-506, Ariadne fala e protesta duramente diante de um novo gesto de traição a que foi submetida: ocorre, na verdade, que Baco, em empreendimento lendário de conquista da Índia, submetera os nativos do país e trouxe, dali, mais um amor:

Nisso, Líber os hindus de cabelos penteados
venceu, e voltou rico do mundo oriental.
Entre as moças cativas, destacando-se a beleza,
agradável demais a Baco era a filha do rei.⁴²

Esse amor era, portanto, uma princesa indiana, a qual acabou cativando o deus, já então “comprometido” com Ariadne, devido a sua extraordinária beleza. Mais uma vez – retomando a cena da praia de Dia no Poema 64 de Catulo, na qual as palavras e gestos de Ariadne não passam despercebidos a Baco ou a outros deuses –, essa divindade escuta e anui à fala acusadora da mulher, como se a estivesse seguindo de perto; ainda, decide “recompensá-la” de pronto com o alçamento ao céu (v. 510-516). Nesse processo de mudança de sua forma humana para aquela de uma deusa, a mulher, ainda, trocava de nome: sendo Baco por vezes chamado de “Líber” na cultura latina, ele lhe concedeu, desde então, a honra de assumir o nome “Líbera” (*Libera*, v. 512).

Além disso, a peça de joalheria que honrava Ariadne em sua forma humana – ou seja, a supracitada coroa com nove pedras preciosas a qual ela recebera como dom de Vênus – passaria concomitantemente por mudança de condição. Isso significa, no contexto de *Fastos* III, 513-516, que essa joia também ascenderia ao céu com a dona, onde suas nove pedras seriam transformadas nas nove estrelas da constelação da “Coroa Boreal”.

Conclusão

Corroborando o que foi dito no início do artigo, um mito como o de Ariadne se prestou, em sua riqueza de nuances, a várias modulações nas mãos de Catulo e Ovídio. Isso passa, como

⁴⁰ Ovídio, *Fastos* III, 461-464: *Iam bene periuro mutarat coniuge Bacchum/ quae dedit ingrato fila legenda uiro;/ sorte tori gaudens “quid flebam rustica?” dixit;/ “utiliter nobis perfidus ille fuit”*. – “Já vantajosamente deixara o esposo perjuro por Baco/ a que deu fios ao varão ingrato para segurar;/ contente com a sorte do leito, disse: “Por que eu chorava ingênua?/ aquele foi pérfido para nós com vantagem” (trad. nossa).

⁴¹ Por exemplo, no Poema 64 de Catulo, v. 132, Teseu fora chamado de *perfide* “pérfido” no solilóquio de Ariadne; o mesmo xingamento surge, ou é rememorado, em *Fastos* III, 473.

⁴² Ovídio, *Fastos* III, 465-468: *Interea Liber depexos crinibus Indos/ uicit, et Eoo diues ab orbe redit./ Inter captiuas facie praestante puellas/ grata nimis Baccho filia regis erat* (trad. nossa).

visto, pelo destaque e nobilitação concedidos à personagem como novo tipo de heroína épica, no Poema 64; por certa ambiguidade – entre heroína épica e mulher sujeita aos impulsos masculinos – em *Metamorfoses* VIII, 172-182; pelo esboço de uma personalidade frágil e dependente em *Heroides* X; pela extensão de sua opressão ao tratamento que recebe do *magister amoris* na *Arte de amar*; mas chega, enfim, no terceiro livro dos *Fastos*, à relativa reabilitação da dignidade da princesa, pois ela não se contenta com sofrer em silêncio um novo abuso.⁴³

Embora cientes de que o gesto de Baco, ao divinizar Ariadne em *Fastos* III, 509ss., acabou cortando sua fala, e de que houve certa imposição da força masculina ainda aqui,⁴⁴ houve focalização neste caso não tanto na “recompensa” de ter ela ascendido aos céus sob tais circunstâncias, mas antes na ousadia da heroína em não calar⁴⁵ seu protesto, reivindicando o próprio espaço.⁴⁶ Vista assim, esta versão mítica não deixa de construir-se contrastivamente diante da maior passividade das demais versões ovidianas da história, ou mesmo de aproximar-se, na coragem, da protagonista do supracitado Poema 64.

Referências

ARMSTRONG, Rebecca. *Cretan Women: Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry*. Oxford: Oxford University, 2006.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; TREVIZAM, Matheus; AVELLAR, Júlia Batista Castilho de. *Tempestades Clássicas: dos antigos à Era dos Descobrimentos*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2019.

⁴³ Ovídio, *Fastos* III, 479-486: *Quid me desertis morituram, Liber, harenis/ seruabas? Potui dedoluisse semel/ Bacche leuis leuiorque tuis, quae tempora cingunt,/ frondibus, in lacrimas cognite Bacche meas,/ ausus es ante oculos adducta paelice nostros/ tam bene compositum sollicitare torum?/ Heu ubi pacta fides? Vbi quae iurare solebas?/ Me miseram, quotiens haec ego uerba loquar?* – “Por que me salvavas, Liber, pronta a morrer em areias/ desertas? Pude, uma só vez, deixar de sofrer./ Baco, leviano e mais leviano que as folhas a rodearem/ tuas tēporas, Baco, que minhas lágrimas conhecem,/ ousaste diante de nossos olhos, trazendo uma rival,/ perturbar um leito tão bem arrumado?/ Ai, onde a fidelidade combinada? Onde o que costumavas jurar?/ Pobre de mim, quantas vezes eu direi estas palavras?” (trad. nossa).

⁴⁴ Ovídio, *Fastos* III, 509-510: *Occupat amplexu lacrimasque per oscula siccat,/ et 'pariter caeli summa petamus' ait* – “Arrebata enlaçando e seca as lágrimas com beijos,/ e diz: “Busquemos juntos o topo do céu” (trad. nossa, grifo nosso).

⁴⁵ Mas cf. em Pomeroy (1999, p. 91), por contraste, o ideal de comportamento feminino na Antiguidade: “Las cualidades admiradas en las mujeres eran las opuestas de las exigidas a los hombres: *silencio, sumisión* y abstinencia respecto a los placeres masculinos”. – “As qualidades admiradas nas mulheres eram opostas às exigidas dos homens: *silêncio, submissão* e abstinência dos prazeres masculinos” (trad. nossa, grifo nosso).

⁴⁶ Ovídio, *Fastos* III, 497-506: *“Bacche, fidem praesta, nec praefer amoribus ullam/ coniugis: adsueui semper amare uirum./ Ceperunt matrem formosi cornua tauri,/ me tua; at hic laudi est, ille pudendus amor./ Ne noceat quod amo: neque enim tibi, Bacche, nocebat/ quod flammis nobis fassus es ipse tuas./ Nec, quod nos uris, mirum facis: ortus in igne/ diceris, et patria raptus ab igne manu./ Illa ego sum cui tu solitus promittere caelum./ Ei mihi, pro caelo qualia dona fero!”* – “O Baco, mostra fidelidade, nem prefere nenhuma aos amores/ da esposa: eu me habituei a sempre amar o marido./ Os chifres do belo touro arrebatarem minha mãe./ os teus a mim; mas este é louvável, vergonhoso aquele amor./ Não me prejudique o amar: nem, pois, te prejudicava, Baco./ teres confessado tu mesmo a nós os teus ardores./ Nem é admirável que nos queimes: contam que nasceste no fogo/ e foste tirado do fogo pela mão paterna./ Sou aquela a quem tu costumaste prometer o céu./ Ai de mim, que presentes ganho em vez do céu!” (trad. nossa, grifo nosso).

BORNECQUE, Henri; MORNET, Daniel. *Roma e os romanos*. Trad. Alceu Dias Lima. São Paulo: E.P.U., 2002.

BROWN, Chad P. *Ariadne as the exemplum of the virtues of heroes in Catullus Carmen 64*. Dissertação (Mestrado em Artes/Latim) – Graduate College of Marshall University, Huntington, 2008.

CAIRNS, Francis. *Virgil's Augustan epic*. Cambridge: Cambridge University, 1990.

CATULO. *O livro de Catulo*. Trad., introdução e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

CONTE, Gian Biagio. *Latin literature: a history*. Translated by Joseph Solodow. Baltimore: The Johns Hopkins University, 2000.

EURÍPIDES; SÊNECA; RACINE. *Hipólito e Fedra: três tragédias*. Estudo, trad. e notas de Joaquim Brasil Fontes Jr. São Paulo: Iluminuras, 2007.

FUNARI, Pedro Paulo de Abreu. *Grécia e Roma*. São Paulo: Contexto, 2018.

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: P.U.F., 1963.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

LEITE, Leni Ribeiro. *Épica II: Ovídio, Lucano e Estácio*. Campinas: Unicamp, 2016.

OLIVA NETO, João Angelo. Introdução. In: CATULO. *O livro de Catulo*. Trad., introdução e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996, p. 15-63.

OVIDIUS. *Amores; Epistulae; Medicamina faciei femineae; Ars amatoria; Remedia amoris*. R. Ehwald edidit ex Rudolphi Merkelii recognitione. Leipzig: Teubner. 1907.

OVIDIUS. *Lettere di eroine*. A cura di Gianpiero Rosati. Milano: Rizzoli, 1998.

OVIDIUS. *Metamorfoses*. Trad., introdução e notas de Domingos Lucas Dias; apresentação de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: 34.

OVIDIUS. *Ovid's Fasti*. Edidit Sir James George Frazer. London/Cambridge, MA: William Heinemann Ltd./Harvard University, 1933.

POMEROY, Sarah B. *Diosas, rameras, esposas y esclavas: mujeres en la Antigüedad Clásica*. Trad. Ricardo Lezcano Escudero. Madrid: Akal, 1999.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena. *Estudos de história da cultura clássica: II volume – cultura romana*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2009.

RODRIGUES Jr. Fernando. *Epýllion: um gênero em questão. Letras Clássicas*, São Paulo, n. 5, p. 215-236, 2001. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i5p215-236>. Acesso em 11 jul. 2023.

ROSATI, Gian Piero. Epistola elegíaca e lamento feminino. In: OVIDIO. *Lettere di eroine*. A cura di Gianpiero Rosati. Milano: Rizzoli, 1998, p. 5-51.

SERBAT, Guy. *Les structures du Latin*. Paris: Éditions A. & J. Picard, 1975.

TRAPP, Michael. Introduction. In: TRAPP, Michael. *Greek and Latin Letters: an anthology with translation*. Cambridge: Cambridge University, 2003, p. 1-47.

UREÑA PRIETO, Maria Helena. *Dicionário de Literatura grega*. Lisboa: Verbo, 2001.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Épica I: Ênio e Virgílio*. Campinas: Unicamp, 2014.

VERHULST, Gilliane. *Répertoire mythologique dans les Métamorphoses d'Ovide*. Paris: Ellipses, 2005.

Data de submissão: 08/04/2023

Data de aceite: 13/07/2023