

SEREIAS, AMOR E ARTE: O PODER DA MÚSICA NA MITOLOGIA GRECO-ROMANA A PARTIR DOS VERSOS 311 A 328 DO LIVRO III DA ARTE DE AMAR, DE OVÍDIO

SIRÈNES, AMOUR ET ART: LE POUVOIR DE LA MUSIQUE DANS LA MYTHOLOGIE GRÉCO-ROMAINE, DANS LES VERS 311 À 328 DU LIVRE III DE L'ART D'AIMER, D'OVIDE

Paulo Eduardo de Barros Veiga
Universidade de São Paulo
pebveiga@gmail.com

Resumo

Públio Ovídio Nasão (43 a.C. – 17 d. C.), poeta romano da época de Augusto (27 a. C. – 14 d. C.), escreveu a obra intitulada *Ars amatoria* ou, em português, a *Arte de Amar*, que se divide em três livros que tratam da sedução. Visa-se à percepção poética, mais especificamente, dos versos de número 311 a 328 do Livro III, nos quais o poeta, entremeando narrativas míticas, recomenda às mulheres o canto para fazer um homem apaixonar-se, como desejam. Levantam-se, também, outras referências míticas de tema semelhante: o poder da música, quer para seduzir, quer para transformar os ânimos.

Palavras-chave: Poesia latina; Ovídio; *Ars Amatoria*; Canto; Sedução.

Resumé

Publius Ovide Nason (43 avant J.-C. – 17 après J.-C.), poète romain de l'époque d'Auguste (27 av. J.-C. – 14 apr. J.-C.), a écrit l'ouvrage intitulé *Ars amatoria* ou, en français, *l'Art d'Aimer*, qui est divisé en trois livres qui traitent de la séduction. On s'intéresse à la perception poétique des vers, plus précisément, de numéro 311 à 328 du Livre III, dans lesquels le poète, intercalant des narratives mythiques, on recommande aux femmes de chanter pour faire l'homme tomber amoureux, selon leur désir. De plus, on liste une relation d'autres références mythiques qui peuvent corroborer

le découpage thématique: le pouvoir de la musique, à la fois de séduire et de transformer les humeurs.

Mots-clef: Poésie latine; Ovide; Ars Amatoria; Chant; Séduction.

Trabaiava o dia inteiro,
feliz sem si lastimá.
Mas quando a lua formosa
no céu pegava a briá,
toda gente aproximava
pra ver o preto cantá.
Sua viola de pinho
fazia as pedra chorá.

(Zequinha Torres, *Coração de Violeiro*, interpretado por Murilo Alvarenga e Delamare de Abreu, 1954).

A *Arte de Amar*, ou *Ars Amatoria* no original, é um livro de poemas, dividido em três partes, que tratam da sedução. Além de ensinar sobre o amor, em sentido mais terreno, e de narrar encontros amorosos, que ocorrem no espaço da urbe, propício ao galanteio, o poeta dirige-se, também, às mulheres, no terceiro livro, dando-lhes conselhos para atrair e assegurar o parceiro desejado. Com este tema, Ovídio (43 a.C. – 17 d. C.), poeta romano da época de Augusto (27 a. C. – 14 d. C.), burila dísticos elegíacos de alto nível artístico, renovando a linguagem poética e estabelecendo seus preceitos amorosos, independentemente de moral.

O amor, nessa obra, transcende à categoria artística. Ovídio, pois, antes de ensinar sobre o amor, prosaicamente, fá-lo mediante uma forma poética com alta configuração artística. Amar torna-se, antes de tudo, uma *Arte*, uma τέχνη (*tékhnē*), a que o amante deve se submeter. Já no início, após a cesura do quarto verso do Livro I, o poeta, de modo emblemático, escreve: *Arte regendus Amor*¹, ou seja, o Amor deve ser guiado pela Arte. Dessa forma, ele é realizado mediante preceitos, experiência prática e inventividade, sendo altamente persuasivo, para que se encante um amante. Portanto, por meio do dístico elegíaco, forma

1 O texto latino da *Ars Amatoria* foi retirado das edições *Les Belles Lettres*, estabelecido por Henry Bornecque (2008). Além disso, todas as traduções sem menção foram feitas pelo autor do artigo.

eleita por Ovídio nessa obra, os ensinamentos sobre o amor ganham a sua mais elevada expressão.

De acordo com Conte (1999, p. 342), os principais poetas elegíacos da literatura latina são Tibulo, Propércio e Ovídio, o último grande poeta da época de Augusto. Esses autores escreveram poemas valendo-se do dístico elegíaco, que se forma com dois versos, quais sejam, um hexâmetro e um pentâmetro, que se alternam. Por sua vez, o hexâmetro datílico é um verso composto por seis pés, sendo o quinto

obrigatoriamente um dátilo, uma vogal longa e duas breves (- - -); já o pentâmetro é um verso de cinco pés ou duas vezes dois pés e meio (CART *et al.*, 1986). Trata-se da configuração formal da Elegia, que se desenvolveu amplamente em Roma, advinda de modelos gregos. De teor mais lírico e amoroso, serve, porém, a variados temas, incluindo lamentos, exortações, descrições, sentimentos pessoais e reflexões. Ovídio foi responsável por refinar a elegia latina, ampliando-a a diversos outros assuntos e explorando o seu potencial expressivo (HOWATSON, 2005). Assim, para visualizá-lo, o dístico elegíaco pode ser esquematizado da seguinte forma, considerando todas as suas possibilidades expressivas:

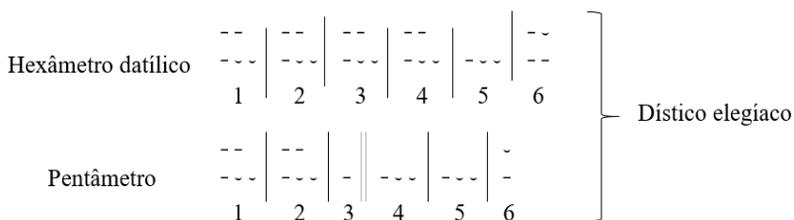


Figura 1 – Esquema métrico do dístico elegíaco

O excerto em estudo apresenta nove dísticos, conforme se demonstra no segundo anexo (“Anexo II – Escansão dos versos 311 a 328 do Livro III da *Arte de Amar*”), em que foi feita a escansão dos versos selecionados para destacar visualmente os elementos métricos. Infelizmente, sabe-se pouco sobre a qualidade acústica das vogais longas e breves do sistema latino, as quais constituem os pés métricos,

para que se possa ter uma percepção mais sensorial do poema. No entanto, o texto original apresenta os elementos formais necessários à apreensão da expressividade dos versos, tendo em vista o sistema métrico. Neles, expressão e conteúdo arranjam-se de modo inventivo para que se cantem as conquistas amorosas.

Além da composição formal do poema elegíaco, Ovidio ensina sobre a sedução permeando diversas narrativas míticas conhecidas pelos romanos, como argumento retórico a favor da voz feminina. O poeta, nos versos selecionados, ilustra o poder do canto, um dos mais eficazes recursos de enleio, valendo-se da figura de Odisseu ou, segundo os romanos, Ulisses. Na *Odisseia* de Homero, Ulisses, rei de Ítaca e marido de Penélope, experimenta ouvir o fatal canto das Sereias, em uma de suas aventuras. Filhas de Calíope, essas aves marinhas, metade mulher, metade pássaro, arrastavam os marinheiros para a morte, por meio do canto sedutor (GRAVES, 2000).

A “Figura 2” mostra a imagem de um vaso grego em que as sereias são detalhadamente retratadas. Na cena, Odisseu está preso ao mastro do navio ouvindo o canto mavioso desses monstros. Trata-se de um vaso de cerâmica pintado, do século V a.C., de origem ática, escavado em Vulci, na província de Viterbo, região do Lácio, na Itália. No objeto, pode-se observar a embarcação navegando para a esquerda, a remos impulsionados pelos marinheiros, representados por cinco homens de barba, sendo um deles o timoneiro, que segura os remos de direção e controla as cordas que se ligam ao mastro para condução do movimento da nau. Nota-se que há seis remos e um posto vazio (possivelmente o lugar de Odisseu, que se encontra amarrado), sendo possível visualizar cinco marinheiros, devido à posição. Um dos marinheiros fita Odisseu, enquanto três outros remam. O timoneiro está com um dos braços erguidos, possivelmente dando ordens à tripulação para que continuem remando. O mar é representado por uma estreita faixa em primeiro plano, sombreado a ponto de notar-se parte dos remos submersa. Além disso, o movimento das águas é sugerido pelas ondulações. O navio, por sua vez, próximo do timoneiro, exibe uma tapeçaria enfeitada com cruzes e, do outro lado, um grande olho, de forma arcaica, pintado de preto. É possível ver, claramente, os braços de Odisseu amarrados no mastro, enquanto ele fita as sereias. Duas delas estão em cima de rochedos, cantando. Uma parece movimentar as asas, enquanto a outra encontra-se estática. Há uma sereia, em destaque, mais próxima de Odisseu, a qual se encontra com os olhos

fechados como se estivesse caindo, já morta, tendo sido vencida pelo herói. Metade pássaro, metade mulher, essas sereias possuem cabelos enrolados com uma única trança pendurada perto da orelha. O vaso foi comprado por Alexandrine Bonaparte, princesa de Canino, na Itália, e adquirido pelo Museu Britânico em 1843 (Catálogo antigo 785 Vaso E440 CVA Museu Britânico 2 III lc Pl. 10, Ogden, 1994, p. 44).



Figura 2 — As sereias. Fonte: The Siren vase. 480 - 470 a. C (circa). The British Museum.

Homero, na *Odisseia* (XII, 39-54), refere-se ao fatal canto desses monstros marinhos. Para vencer o canto atrativo das Sereias, em suma, o marido de Penélope deve ordenar a todos os marinheiros que tampem os

ouvidos com cera e jamais o desamarrem do mastro, independentemente de suas ordens; em seguida, ser preso nele. Segundo o poeta grego (*Od.*, XII, 39-54), na tradução de Christian Werner:

Primeiro alcançarás as Sirenas, elas que a todos os homens enfeitiçam, todo que as alcançar.
Aquele que se achegar na ignorância e escutar o som das Sirenas, para ele mulher e crianças pequenas não mais aparecerão nem rejubilarão com seu retorno à casa, pois as Sirenas com canto agudo o enfeitiçam, sentadas no prado, tendo ao redor monte de putrefatos ossos de varões e suas peles ressequidas.
Passas ao largo e tampa os ouvidos dos companheiros com amolecida cera melosa, para que nenhum outro as ouça; mas tu mesmo, se quiseres, ouve após te prenderem as mãos e os pés na nau veloz, reto no mastro, e nele se amarrarem os cabos, para que te deleites com a voz das duas Sirenas.
Se suplicares aos companheiros que te soltem, que eles com ainda mais laços te prendam.

Nesse trecho, a narradora é Circe, uma feiticeira poderosíssima, que dá uma série de instruções a Odisseu, indicando-lhe a rota, para que ele saiba vencer os próximos obstáculos e prosseguir sua viagem, sem sofrer infortúnios. A primeira dificuldade a ser enfrentada pelo herói, sobre a qual Circe alerta, é o canto mavioso das Sereias.

Nos quatro primeiros dísticos, Ovídio (*Ars*, III, 311-314), sucintamente, refere-se à cena descrita por Homero:

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

As Sereias eram monstros do mar que, com voz canora, detinham as embarcações ainda que rápidas; Sisífidés, depois de tê-las ouvido, quase desamarrou os seus membros, pois foi untada cera nos companheiros.

Sisíffides, ou seja, Ulisses, amarrado ao mastro por seus companheiros, que estavam com os ouvidos tampados, pôde saciar a curiosidade de ouvir os fatais cantos das sereias. A voz melodiosa, portanto, de alto poder encantatório, é capaz de alucinar o ouvinte, levando-lhe à morte. Sendo um grande herói, Odisseu consegue vencer o canto funesto, passando incólume por essa experiência. Nota-se que o repertório mítico corrobora o tema maior da obra e, no fragmento selecionado, o elogio à música e à sedução. Trata-se de um recorrente engenho de Ovídio, tal qual se percebe em sua outra obra, as *Metamorfoses*, um longo poema sobre transformações, em que um eixo temático ganha inúmeras sequências narrativas aparentemente distintas, mas coerentemente relacionadas. Menciona-se que esse estudo, voltado, porém, às *Metamorfoses* de Ovídio, foi feito em âmbito de Doutorado (VEIGA, 2017).

Já nos dísticos de número 315 a 320, o poeta não faz alusões míticas, pois são os versos que, mais diretamente, instruem as mulheres que desejam conquistar seus amantes. Assim, o poeta sugere que aprendam a cantar e a tocar um instrumento.

*Res est blanda canor ; discant cantare puellae
(Pro facie multis vox sua lena fuit),
Et modo marmoreis referant audita theatri
Et modo Niliacis carmina lusa modis.
Nec plectrum dextra, citharam tenuisse sinistra
Nesciat arbitrio femina docta meo.*

Agradável é o canto. Que as meninas aprendam a cantar (a muitas, em lugar da beleza, a voz foi sua própria alcoviteira). E ora repetem os cantos ouvidos nos teatros de mármore, e ora os cantos tocados nos ritmos Niliacos². Que a mulher instruída pelo meu conselho saiba segurar a cítara na esquerda e o plectro³ na direita.

Destaca-se, do canto, a blandícia, auxílio à sedução. O poeta afirma, pois, que a voz (*vox*) é capaz de substituir a beleza física (*pro*

2 Do Nilo, rio localizado no Egito.

3 Palheta.

facie) a quem não a tem. O canto, portanto, tem a capacidade de persuadir o parceiro desejado, tal qual uma alcoviteira tem a função de mediar encontros amorosos, independentemente da atração física. Ainda, por meio das conjunções alternativas, *et modo*, a mulher amada seria capaz de repetir as árias conhecidas, tocadas em ritmos distintos, sejam aqueles consagrados, sejam os mais sedutores e exóticos ao gosto romano, de sabor mais oriental. Por fim, o poeta, mantendo a correlação verbal subjuntiva (*discant, nesciat*), desdobra o seu primeiro conselho – aprender a cantar – em outro: que a mulher toque um instrumento, no caso, a cítara, instrumento de maiores proporções do que a lira (SINZIG, 1959).

Já no dístico seguinte, versos 321 e 322, o poeta retorna às narrativas míticas, que funcionam como argumentos retóricos ao tema central, o poder da música. Assim a mulher pode comover os ânimos do amante com a voz; assim Orfeu, cantando aos mortos, comove quer seres animados, como as feras, quer inanimados, como as pedras.

*Saxa ferasque Lyra mouit Rhodopeius Orpheus
Tartareosque lacus tergeminumque canem ;*

As pedras e as feras, com a lira, Orfeu do Ródope⁴ comoveu e os lagos do Tártaro⁵ e o cão de três cabeças⁶.

Orfeu, filho de Éagro e da musa Calíope ou, em outras versões, de Apolo e de outras musas, como Clío e Polímnia, consagra-se como um dos maiores músicos da mitologia. Dizem que acrescentou na lira de sete cordas, que ganhou de Apolo ou de Hermes, mais duas cordas, em homenagem às nove musas⁷. Outros consideram Orfeu o próprio inventor da lira. A sua habilidade com a música era tamanha que conseguia acalmar animais ferozes e dava vida a pedras e árvores, que se moviam e aproximavam-se do vate para escutá-lo. Infelizmente, no dia de seu

4 Ródope é um monte da Trácia, região onde teria nascido Orfeu (GRAVES, 2000).

5 Tártaro é uma região dos Infernos, onde os grandes criminosos são castigados.

6 Cérbero era o cão de três cabeças que guardava a entrada dos Infernos.

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

casamento, viu a esposa morta, picada por uma serpente ao fugir de Aristeu, um famoso apicultor. Não suportando a dor da perda, desceu ao reino de Plutão, senhor dos mortos, a fim de tentar resgatar a vida de sua amada, Eurídice. Para conseguir encontrar-se com o deus subterrâneo, pela música, convenceu Caronte, que, em sua barca, leva as almas até as moradas dos mortos, a deixá-lo atravessar o rio Estige — travessia proibida aos vivos. Orfeu, tocando e cantando, acalmou Cérbero, o cão terrível de três cabeças, e conseguiu percorrer todo o caminho árduo do mundo infernal. Diante de Plutão e de Perséfone, rainha dos mortos, tocou a lira e cantou palavras tristes, a fim de convencê-los a permitir que Eurídice voltasse a viver. Enquanto tocava, as almas choravam comovidas, e até os famosos supliciados do Tártaro, região cruel do Hades, condenados a castigos ininterruptos por causa dos crimes hediondos cometidos, acalmaram-se. Virgílio e Ovídio, nas obras, respectivamente, as *Geórgicas* e as *Metamorfoses* narraram, com mais fôlego, o mito de Orfeu, descrevendo todo o efeito que a música fabulosa do esposo de Eurídice provocou nos Infernos. Com seu canto, Perséfone, comovida, autorizou, enfim, o retorno da amada, porém, com a condição de que Orfeu não voltasse os olhos à esposa até concluir o longo retorno ao mundo dos vivos. Próximo à superfície, o amante, sem querer, volta os olhos à Eurídice, que o seguia, e imediatamente ela retrocede. Agora, enquanto viver, Orfeu deverá suportar a ausência da esposa, duas vezes morta. Inconsolável, o vate recolhe-se em terras inóspitas e não quer mais amar as mulheres. Morreu esquartejado pelas furiosas bacantes, que ficaram com ciúmes de Orfeu porque ele as havia rejeitado. Sua cabeça, separada do corpo, enquanto rolava pelo Hebro, rio que corre pela Trácia, chamava por Eurídice. Diz-se que Orfeu, considerado inventor de muitos hinos e poesias, inclusive do verso hexâmetro, foi venerado num templo construído no local onde sua cabeça foi encontrada, a ilha de Lesbos. Por causa dos crimes cometidos pelas mulheres, a presença feminina, nesse templo, era vetada (GRAVES, 2000).



Figura 3 — Orfeu conduzindo Eurídice do Submundo. Fonte: COROT, Jean Baptiste-Camille. *Orpheus leading Eurydice from the Underworld*, 1861. *The Museum of Fine Arts, Houston*.

Orfeu, também, foi um dos Argonautas a participar da venturosa expedição em busca do velocino de ouro, junto com diversos outros heróis, como Jasão, Teseu e Hércules. Nessa viagem, Orfeu, além de ter sido responsável pela cadência do ritmo dos remos, venceu, com sua música, as próprias Sereias.

The Argonauts, on their return Voyage, passed near the Sirens; Orpheus, by playing on his lyre more beautifully than the Sirens sang, saved the other Argonauts from listening to their song (except one man, who sprang overboard but was rescued by Aphrodite)⁸ (HOWATSON, 2005, p. 525).

8 Os Argonautas, na volta de sua viagem, passaram perto das Sereias; Orfeu, tocando sua lira com mais beleza do que o canto das Sereias, impediu os outros Argonautas de ouvir-lhes a canção (exceto um homem, que saltou ao mar, mas foi resgatado por Afrodite).

Além de Orfeu, há outros músicos consagrados na mitologia, presentes em diversos ciclos míticos, para além das lendas tessalianas. O poder do canto, pois, está presente em muitas narrativas da mitologia greco-romana que trazem a música como principal motivo ou, ao menos, responsável por uma fantástica resolução narrativa; afinal, cantando e tocando transformam-se as coisas e, às vezes, solucionam trágicos desfechos. Nos versos 323 e 324 do Livro III da *Arte de Amar*,

*Saxa tuo cantu, uindex iustissime matris,
Fecerunt muros officiosa novos ;*

As pedras obedientes ao teu canto,
ó vingador justíssimo da mãe, fizeram novos muros;

Ovídio faz referência ao mito de Anfião, quem, diferentemente do irmão, Zeto, que se dedicou ao labor mais rústico, voltou-se às Musas e à música. Mercúrio havia lhe dado uma lira para que ele pudesse desenvolver seus dons. Por arranjo do destino, junto com o irmão, tornou-se rei de Tebas. Anfião, tocando a lira, construiu uma muralha, em torno da cidade. Sua música era tão harmoniosa que até as pedras caminhavam a bel prazer formando os muros, enquanto tocasse. Trata-se do poder da música sobre tudo, quer os seres animados, quer as coisas inanimadas. Antiópe foi a mãe de Anfião e de Zeto, dotada de uma beleza célebre. Os filhos mataram Lico, que a repudiou, vingando as desgraças da mãe (COMMELIN, 19-- , p. 154), por isso, no verso 323, o vocativo "*uindex iustissime matris*".

Ovídio, dessa forma, relacionando mitos a partir de um eixo temático, qual seja, o canto a favor da sedução, trata, antes de mais nada, do poder da música para comover e transformar. Afinal, o que se canta é a *Arte*, égide do amor. O poeta, sendo inventivo, arranja o verso de tal modo a compor um interessante expediente expressivo nesses versos iniciais (321 e 323): a ordem da palavra *saxa* (pedras), que inicia distintos mitos sob um mesmo tema, unindo-os quer pelo conteúdo, quer pela palavra. Assim, aproximam-se os mitos pela anáfora, haja vista a ordem da palavra no verso:

*Saxa ferasque Lyra mouit Rhodopeius Orpheus
Tartareosque lacus tergeminumque canem ;
Saxa tuo cantu, uindex iustissime matris,
Fecerunt muros officiosa novos ;
(Ars, III, 321-324)*

Dispostas no início dos versos, não são apenas as pedras que se empilham, senão as próprias palavras. Essas referências sintéticas dos mitos de Orfeu e de Anfião, portanto, são interligadas de um ponto de vista de seu tema — o poder da música, mas também a partir do arranjo do verso, como dado expressivo, pela palavra *saxa*. A recorrência desse expediente confere ao texto um estilo. Afinal, arrolam-se mitos partindo seja do conteúdo expresso, seja da expressividade da palavra, portanto, a partir de algum elemento de coesão.

Quintus Horatius Flaccus (65 a.C. – 8 d. C.) foi um poeta romano que fez parte, assim como Virgílio e Ovídio, do “Círculo de Mecenas”, um grupo de intelectuais e artistas incentivados por Mecenas (*Gaius Maecenas*), conselheiro de confiança de Augusto e protetor das Artes. Horácio, dentre diversos gêneros, dedicou-se às epístolas, dentre as quais, a *Epistula ad Pisones* ou *Ars Poetica*, em que o poeta dirige-se aos Pisões, uma família romana, para ensinar sobre como escrever poesia, seguindo a tradição aristotélica (HOWATSON, 2005). Os conselhos horacianos são expressos em versos, de modo artístico. Valendo-se de alusões míticas, a obra, mais do que instruir a escrever, é um exemplo da inventividade do artista. Nos versos 391 a 396 de sua *Arte Poética*, o poeta venusiano arrola o mito de Orfeu ao de Anfião:

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

Orfeu, intérprete sagrado dos deuses, afastou os homens selvagens da matança e do alimento criminoso. Por isso, diziam que amansava tigres e leões ferozes; e diziam que Anfião, fundador da cidade tebana, movia pedras, com o som da lira, e, com doce pedido, conduzia-as para onde quisesse. (...)

Em ambos os poetas, percebem-se as alusões aos dois músicos em quem um mito reforça o outro. Ou seja, pelos símiles retóricos, potencializa-se o argumento. No caso, o de Ovídio é o poder da música a favor da sedução; o de Horácio é a responsabilidade civilizatória consagrada aos poetas, contra a barbárie, a favor dos deuses, que expressam a ordem da natureza. Orfeu, portanto, representa a supremacia da Arte, com destaque à música e à poesia, sobre a barbárie, tanto que amansa feras e afasta os homens da vida selvagem. Não é fortuito Orfeu receber a alcunha de vate, ou seja, o poeta profeta.

Além de Orfeu e Anfião, outro exímio músico foi Arião, que, por ter muitos bens, foi raptado por marinheiros coríntios. Sem poupar-lhe a vida, ordenaram que se atirasse ao mar. Antes de jogar-se do navio, cantou, com a lira, uma ária. Dizem que um golfinho, encantado pela voz, salvou o músico ao carregá-lo até a praia. É o que afirma Heródoto (*Hist.*, I, 23): “*Arion de Méthymne rapporté au Ténare sur le dos d’un dauphin; c’était un citharède qui ne céda à aucun de ce temps, le premier à notre connaissance qui ait composé des dithyrambes, leur ait donné ce nom et en ait fait exécuter à Corinthe*”.⁹ Ovídio, nos versos 325 e 326, do Livro III da *Arte de amar*, vale-se, também, da fábula de Arião:

*Quamvis mutus erat, uoci fauisse putatur
Piscis, Arioniae fabula nota lyrae.*

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

Essas narrativas, como é próprio da poesia e da mitologia, revelam-se por imagens emblemáticas, seja Arião cantando tristemente antes de se atirar de um navio, enquanto um golfinho, aproximando-se por causa da música, salvaria o condenado, seja Anfião, em Tebas, tocando enquanto as pedras caminham formando muros. Essas imagens sintetizam os mitos e proporcionam uma percepção visual do mundo, como um sistema poético-imagético (CHICHEGLÖV, 2010). É antes de tudo o primado da metáfora e da palavra artística, coerentemente arranjada pelo espírito inventivo do poeta, que imagina.

9 Arião de Metimna, levado ao Ténaro nas costas de um golfinho, foi um citarista sem igual, o primeiro de nosso conhecimento a compor os ditirambos; ele lhes deu este nome e fê-lo executar em Corinto.

Por fim, nos versos 327 e 328, último dístico do excerto, o poeta amoroso volta a se dirigir às mulheres, instruindo-as sobre a voz que seduz:

*Disce etiam duplici genialia nablia palma
Verrere ; conveniunt dulcibus illa iocis.*

Saiba varrer, também, os nablos¹⁰ festivos com as duas mãos;
Eles convêm aos doces gracejos.

Mais precisamente, o poeta volta-se à leitora e sugere que ela seja capaz de tocar um instrumento, pois propicia agrados e favorece a beleza. A partir desses versos, os conselhos que enaltecem o canto feminino e as aptidões musicais encerram-se, seguindo com outras instruções, como o conhecimento da poesia elegíaca, gênero mais lírico e amoroso. Enumerando conselhos e entremeando histórias míticas que sustentem o tema e os subtemas, Ovídio compõem a sua *Arte de Amar*, expressando em seus dísticos elegíacos a forma mais artística do amor.

Outras narrativas

Ovídio, na *Arte de Amar*, ao tratar do canto, não pretendeu esgotar as fontes míticas sobre música, se assim se pudesse esgotar. Além das alusões feitas pelo poeta sulmonense, intenta-se, por meio de uma correlação livre de textos, porém sob o mesmo tema – o poder da música –, colocar em diálogo outras referências, não se restringindo, necessariamente, ao mundo greco-romano.

Em primeiro lugar, menciona-se o nome de Lino, outro músico famoso, considerado, em muitas versões, como filho de Éagro e Caliope, o que o faz irmão de Orfeu. Lino foi um prodígio na música, tanto que Apolo matou-o, uma vez que ele quis competir com o deus. Diz-se, também, que Lino chegou a ser mestre de Orfeu (COMMELIN, 19--, p. 197). Em outras versões, Lino foi professor de música de Hércules. Morreu após repreender o jovem que, impetuoso, atirou a lira no professor. (BULFINCH, 2004, p. 232).

10 Instrumento de cordas semelhante ao saltério.

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

— E não é nisso, precisamente, Glauco, continuei, que consiste a superioridade da educação musical, por calarem fundo na alma o ritmo e a harmonia e aderirem nela fortemente? E porque servem de veículo ao decoro, não deixam honesta a alma, sempre que for bem orientada a educação? Caso contrário, o oposto é o que se observa. E também pelo fato de perceber com acuidade quem nesse domínio desfruta de educação adequada, o que é falho ou menos belo nas obras de arte ou nas da natureza, e com mal-estar justificado, por esse fato, passa a elogiar as coisas belas e a acolhê-las alegremente na alma, para delas alimentar-se e tornar-se nobre e bom, e a censurar, com toda a justiça, o feio, dedicando-lhe ódio nos anos em que ainda careça de entendimento para compreender a razão do fato; mas, uma vez chegada a razão, dar-lhe-á as boas vindas com tanto maior alegria, por se lhe ter tornado familiar em todo o processo de sua educação (PLATÃO, *A República*, 401d-e, 402a, tradução de Carlos Alberto Nunes).

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

Esses mitos são, antes de tudo, histórias, artisticamente arranjadas pela voz individual do poeta. Por meio deles, percebe-se, visualmente, a inteligência do mundo. Nessas imagens, potencialmente, há sabedoria: um modo lúcido e coerente de compreender a natureza dos seres e das coisas, em seu sentido profundo. Os mitos, portanto, não nascem da falta de conhecimento sobre o mundo; pelo contrário, necessariamente expressam um profundo conhecimento sobre ele, em imagens e forma poética. Mitologia é invenção e conhecimento, portanto, não se opõe à Ciência; é, senão, um complexo sistema de pensamento por imagens (SCHELLING, 1996).

Além do eixo greco-romano, é possível ler outras histórias que enaltecem o poder da música ou do som. No “Livro de Josué”, no Antigo Testamento, narra-se a famosa história da queda da muralha de Jericó:

13 Os sete sacerdotes, munidos de sete trombetas de chifre de carneiro e marchando na frente da Arca de Iahweh, tocavam a trombeta durante a marcha; os homens de guerra iam adiante deles e a retaguarda seguia a Arca de Iahweh; enquanto marchavam, as trombetas soavam continuamente. (...). 16 Na sétima vez, os sacerdotes soaram as trombetas e Josué disse ao povo: ‘Gritai, pois Iahweh vos entregou a cidade!’. (...). 20 O povo gritou com força e tocaram-se as trombetas. Quando o povo ouviu o som da trombeta, gritou com força e a muralha ruiu por terra, e o povo subiu à cidade, cada qual no lugar à sua frente, e se apossaram da cidade (BÍBLIA, Josué, 1,6, 13-20).

Nesse relato, menos música, mais som, as sete trombetas dos sete sacerdotes, juntamente com o clamor do povo, fazem ruir uma muralha. Na história de Anfião, alusão presente na *Arte de Amar* (III, 323-324), o poder da música harmoniosa — não mais o ruído bélico das trombetas somado ao clamor do povo — ao invés de destruir, constrói um muro, ao fazer pedras moverem-se pelo canto.

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

— Um negrinho, que tinha também. Assinzinho, regulando por uns sete anos, um toquinho de gente preta... (...) E, aquilo, ele chorava, sem parar, e de um sentir que fazia pena... Não adiantava a gente querer engambelar nem entreter... Eu pelejei, pelejei, todo-o-mundo inventava coisa para poder agradar o desgraçadinho, mas nada d’ele parar de chorar...
— Que inferno!

— ... E o gado também vinha vindo trotando triste, não querendo vir. Nunca vi gado para ter querência daquele jeito... Cada um caminhava um trecho, virava para trás, e berrava comprido, de vez em quando... Era uma campanhal. A qualquer horinha a gente estava vendo que a boiada ia dar a despedida e arribar. E era só seu Saulinho recomendando: — “Abre o olho, meu povo, que eles estão com vontade de voltar!”

(...)

... Nós tocamos cinco dias, sem sossego, porque não havia remédio nenhum para o gado perder aquela tristeza. (...)

(...) E foi aí, bem na hora em que o sol estava sumindo lá pelos campos e matos, que o pretinho começou a cantar...

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

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

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

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

Aquilo saía gemido e tremido, e vinha bulir com o coração da gente, mas era forte demais. Octaviano pediu a seu Saulinho para mandar o pretinho calar a boca. Mas seu Saulinho tinha tirado da algibeira o retrato da patroa, e ficou espiando, mais as cartas... Porque seu Saulinho não sabia ler, mas gostava de receber cartas da mulher, e não deixava ninguém ler para ele: abria e ficava só olhando as letras, calado e alegre, um tempão... E ele disse:

— “Deixa o menino chorar suas mágoas, que o pobre está com a alminha dele entalada na garganta!”

... Aí, então, eu comecei a me alembra de uma porção de coisas, do lugar onde eu nasci, de tudo... José Gabriel ficou cantando baixinho, para ele mesmo só, e pelo que com os

dedos, do jeito de que estivesse acompanhando o canto do negrinho, numa viola qualqual... (...)

(...)

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

(...)

... Foi de verdade? Foi visão de sonho? Eu já estou velho, para querer saber. Muita gente acha que sim, mas só tem coragem de dizer que não! Sei lá... Mas — Virgem Santa Mãe de Deus! — acordei, de madrugada, foi com os gritos do patrão. Que é do gado?! Só o rastro da arrancada. Tinham arribado, de noite!... Mas, ainda foi mais triste: no lugar onde deviam de ter ficado Aristides mais Octaviano, nem cadáver!: os bois tinham passado por cima, e, eles, mais os arreios que estavam servindo de travesseiros para eles dormirem, estavam pisados, moídos, tinham virado bagaço vermelho... (ROSA, 1971, pp. 54-58).

No conto do escritor mineiro, os bois humanizam-se a partir do canto, pois sentem a tristeza suscitada pela canção. Nessas histórias, seja dos mitos romanos, seja do conto brasileiro, a música é agente de transformação, quer anímica, quer física. Assim, também, em Ovídio, na *Arte de Amar*, sugere-se a sedução pela música, pois ela é capaz de persuadir o amante. Entremecendo distintas narrativas míticas, como símiles retóricos, Ovídio tece seus dísticos elegíacos com a inventividade de quem quer cantar o amor sob a sua forma mais artística, valendo-se do potencial imagético dos mitos. Em Ovídio, portanto, o Amor é, de fato, regido pela Arte.

Referências

BÍBLIA de Jerusalém. Tradução E. M. Balancin *et al.* São Paulo: Paulus, 2001.

BULFINCH, Thomas. *O livro de Ouro da Mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

CART, A. *et al.* *Gramática latina*. Trad. Maria Evangelina Villa Nova Soeiro. São Paulo: Taq; Edusp, 1986.

CHCHEGLÓV, I. K. Algumas características da estrutura de *As Metamorfoses* de Ovídio. In: SCHNAIDERMAN, Bóris (Org.). *Semiótica russa*. Tradução de Aurora F. Bernardini *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2010, pp. 139-157.

COMMELIN, P. *Mitologia Grega e Romana*. Trad. Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Ediouro, 19--.

CONTE, Gian Biagio. *Latin Literature. A History*. Translated by Joseph B. Solodow. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

COROT, Jean-Baptiste-Camille. *Orpheus leading Eurydice from the Underworld*. 1861 (Óleo sobre tela, 112,7 x 137,2 x 1,9 cm). The Museum of Fine Arts, Houston. Disponível em: <https://www.mfah.org/art/detail/11407?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3Fq%3DOrpheus>. Acesso em: 01/02/19.

GRAVES, R. *The Greek Myths*. London: Folio Society, 2000.

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

HOMERO. *Odisseia*. Tradução e introdução de Christian Werner. Colagens: Odires Mlászho. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HORACE. *Épîtres*. Texte établi et traduit par François Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

HOWATSON, M. C. *The Oxford Companion to Classical Literature*. New York: Oxford Press, 2005.

OVIDE. *L'Art d'Aimer*. Texte établi et traduit par Henry Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 2008.

OVIDE. *Les Métamorphoses*. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

PLATÃO. *Diálogos*. A República. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 1976.

ROSA, J. G. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1971.

SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Philosophie der Mythologie in drei Vorlesungsnachschriften* (1837/1842). München: Fink, 1996.

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

THE SIREN Vase. 480-470 a.C. (circa). The British Museum, London, 1994. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=399666&partId=1. Acesso: 04/02/2019.

TORRES, Zequinha. "Coração de violeiro". Gravado por Murilo Alvarenga e Delamare de Abreu, 1954. In: BOLDRIN, Rolando. *Caipira*. Intérprete Murilo Alvarenga. Som Brasil, 1981.

VEIGA, Paulo Eduardo de Barros. *A Cosmogonia nas Metamorfoses de Ovídio: um estudo sobre as figuras da origem do mundo, com Tradução e Notas*. 2017. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

VIRGILE. *Georgiques*. Texte établi et traduit par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres. 2003.

Sobre o autor

Paulo Eduardo de Barros Veiga é pós-doutorando do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto (DM-FFCLRP), da Universidade de São Paulo (USP), com bolsa concedida pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), sob processo de número 2018/01418-2. Fez o doutorado e o mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr). Também por essa universidade, formou-se em Letras (Licenciatura e Bacharelado em Português e em Latim), voltando-se aos estudos clássicos, com ênfase ao texto latino. Estuda, atualmente, textos medievais, escritos em latim, sobre teoria musical.

Recebido em 07/02/2019

Aprovado em 19/03/2019

Anexo I – Tradução dos versos 311 a 328, do Livro III da *Arte de amar*.

As Sereias eram monstros do mar que, com voz canora,
detinham as embarcações ainda que rápidas;
Sisíftides, depois de tê-las ouvido, quase desamarrou
os seus membros, pois foi untada cera nos companheiros.
Agradável é o canto. Que as meninas aprendam a cantar
(a muitas, em lugar da beleza, a voz foi sua própria alcoviteira).
E ora repetem os cantos ouvidos nos teatros de mármore,
e ora os cantos tocados nos ritmos Niliacos.
Que a mulher instruída pelo meu conselho saiba segurar
a cítara na esquerda e o plectro na direita.
As pedras e as feras, com a lira, Orfeu do Ródope comoveu,
e os lagos do Tártaro e o cão de três cabeças.
As pedras obedientes ao teu canto,
ô vingador justíssimo da mãe, fizeram novos muros;
Embora o peixe fosse mudo, julga-se que ele foi favorável
por causa da voz, na conhecida fábula da lira de Arião.
Saiba varrer, também, os nablos festivos com as duas mãos;
eles convêm aos doces gracejos.

Monstra maris Sirenes erant, quae uoce canora
 Quamlibet admissas detinuere rates ;
His sua Sisyphides auditis paene resoluit
 Corpora ; nam sociis inlita cera fuit.
Res est blanda canor ; discant cantare puellae 315
 (Pro facie multis uox sua lena fuit),
Et modo marmoreis referant audita theatri
 Et modo Niliacis carmina lusa modis.
Nec plectrum dextra, citharam tenuisse sinistra 320
 Nesciat arbitrio femina docta meo.
Saxa ferasque Lyra mouit Rhodopeius Orpheus
 Tartareosque lacus tergeminumque canem ;
Saxa tuo cantu, uindex iustissime matris,
 Fecerunt muros officiosa nouos ;
Quamuis mutus erat, uoci fauisse putatur 325
 Piscis, Arioniae fabula nota lyrae.
Disce etiam duplici genialia nablia palma
 Verrere ; conueniunt dulcibus illa iocis.

¹ Mōnstrā ² mǎ|rīs ³ Sī|rēnēs ⁴ ě|rānt, ⁵ quāe | ⁶ uōcē cǎ|nōrǎ
¹ Quāmlībēt | ² ādmīs|sās || ³ dētīnū|ērē ⁴ rǎ|tēs ;
¹ Hīs sǔǎ | ² Sīsŷphī|dēs ³ āu|dītīs | ⁴ pāenē ⁵ rě|sōluīt
¹ Cōrpōrǎ ; | ² nām ³ sōcī|īs || ⁴ īnlītǎ | ⁵ cērǎ fū|īt.
¹ Rēs ēst | ² blāndǎ cǎ|nōr ; ³ dīs|cānt ⁴ cān|tārē ⁵ pū|ĉllāe 315
¹ (Prō ² fǎcī|ē ³ mūl|tīs || ⁴ uōx ⁵ sǔǎ | ⁶ lēnǎ fū|īt),
¹ Ĕt mōdō | ² mǎrmōrē|īs ³ rěfē|rānt ⁴ āu|dītǎ ⁵ thē|ātrīs
¹ Ĕt mōdō | ² Nīlǎ|cīs || ³ cārminǎ | ⁴ lūsǎ mō|dīs.
¹ Nēc plēc|trūm ² dēx|trā, ³ cīthǎ|rām ⁴ tēnū|issē ⁵ sī|nīstrǎ
¹ Nēcīǎt | ² ārbītrī|ō || ³ fēmīnǎ | ⁴ dōctǎ ⁵ mē|ō. 320
¹ Sǎxǎ ² fě|rāsquē ³ Lŷ|rǎ ⁴ mō|uīt ⁵ Rhōdō|pēiūs | ⁶ Ōrphēus
¹ Tǎrtǎrē|ōsquē ² lǎ|cūs || ³ tērgēmī|nūmquē ⁴ cǎ|nēm ;
¹ Sǎxǎ ² tū|ō cǎn|tū, ³ uīn|dēx ⁴ iūs|tīssīmē | ⁵ mǎtrīs,
¹ Fēcē|rūnt ² mū|rōs || ³ ōffīcī|ōsǎ ⁴ nō|uōs ;
¹ Quāmūis | ² mūtūs ³ ě|rāt, ⁴ uō|cī ⁵ fǎ|uīssē ⁶ pū|tātūr 325
¹ Pīscīs, ² Ā|rīōnī|āe || ³ fābūlǎ | ⁴ nōtǎ ⁵ lŷ|rāe.
¹ Dīsc(e), ² ětī|ām ³ dūplī|cī ⁴ gēnī|ālǎǎ | ⁵ nāblǎǎ | ⁶ pǎlmǎ
¹ Vērrērē ; | ² cōnuēnī|ūnt || ³ dūlcībūs | ⁴ īllǎ ⁵ iō|cīs.