

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**A arte de amar Páris nas *Heroides* de Ovídio:
Enone e Helena.
Introdução, tradução e notas**

Pedro Gambino Fernandes

Tese orientada pela Professora Doutora Ana Maria dos Santos Lóio, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Clássicos (Edição e Tradução de Textos Clássicos).

2018

À minha avó Nela

Índice

Resumo	7
Abstract	9
Prefácio	11
Introdução	13
I. <i>Heroides</i> , a elegia ovidiana no seu auge	13
II. A heróide 5: Enone a Páris	19
a) Porquê Enone?	19
b) A Enone ovidiana	21
c) A epístola de Enone na estrutura das <i>Heroides</i> simples	23
d) A relação entre a heróide 5 e as heróides 16 e 17	25
III. A heróide 17: Helena a Páris	27
a) A heróide 16	28
b) O Páris de Ovídio	30
c) A Helena ovidiana	33
Texto e Tradução	35
Notas Prévias	37
Heróide V	39
Heróide XVII	71
Bibliografia	121

Resumo

A presente dissertação consiste numa introdução, tradução e notas de comentário às cartas escritas a Páris nas *Heroides* de Ovídio: uma das *heróides* simples, a de Enone a Páris, e uma das epístolas duplas, a de Helena a Páris. Na introdução faz-se uma súpula dos principais problemas colocados pela obra, desde a sua datação até à autenticidade de algumas das cartas que compõem a colectânea. Discutem-se as possíveis fontes do poeta para o tratamento dos mitos daquelas duas heroínas (pouco se sabe de Enone e do seu passado pré-ovidiano e muito se sabe sobre Helena e o seu passado anterior a Ovídio). Depois, analisa-se a personalidade das protagonistas e as modificações que sofreram em relação à tradição pré-ovidiana. Apresenta-se ainda um resumo da carta de Páris, para facilitar a leitura tanto da carta de Helena como da de Enone. Nas notas de comentário, abordam-se problemas de interpretação, discute-se a relação das cartas com a tradição literária greco-latina, esclarecem-se questões de mitologia e geografia. Expomos ainda os principais problemas de crítica textual, dando ênfase às dificuldades de leitura e de fixação do texto de alguns passos. Chama-se ainda a atenção para as relações que Ovídio estabelece entre as três cartas (Enone e Helena a Páris, Páris a Helena). A secção final, dedicada à bibliografia, encontra-se dividida em quatro partes: (1) edições críticas, traduções e comentários às *Heroides*; (2) estudos das *Heroides*; (3) outras obras; (4) *instrumenta*.

Palavras-chave: Elegia latina, Ovídio, *Heroides*, mito de Tróia, Páris, Helena, Enone.

Abstract

This dissertation consists of an introduction and an annotated translation of the letters addressed to Paris in Ovid's *Heroides*: one of the single *Heroides* (Oenone to Paris), and one of the double letters (Helen to Paris). The controversies raised by this work are briefly presented in the introduction: from its dating to the authenticity of some of the letters in the collection and Ovid's possible sources for the re-writing of the two heroines' myths (in contrast to Helen, little is known of Oenone and her pre-Ovidian past). Further analysis looks at the protagonists' personalities and their changes throughout the letters in relation to the pre-Ovidian tradition. In addition, a summary of the letter from Paris to Helen is provided to facilitate the reading of the letters from both Helen and Oenone to Paris. In the notes several points are raised: the potential problems with the interpretation of this work, the relationship between the letters and Graeco-Roman literature, as well as general questions regarding mythology and geography. There is also discussion of the main textual problems, emphasizing the difficulties of reading and establishing parts of the text. Attention is paid to the links between the letters of Oenone, Helen to Paris, and Paris to Helen. The bibliography is divided into four sections: 1. Critical editions, translations and commentaries to the *Heroides*; 2. studies on the *Heroides*; 3. other works; 4. *instrumenta*.

Key-words: Latin Elegy, Ovid, *Heroides*, Trojan myth, Paris, Helen, Oenone.

Prefácio

Desde criança, quando a minha avó me contava as histórias da guerra de Tróia, que me fascinavam as aventuras dos troianos, os sofrimentos de Hécuba, a coragem de Heitor, mas, acima de tudo, a beleza de Helena, suficiente para dar origem a uma guerra que duraria dez anos. Foi, por isso, com satisfação que descobri durante a licenciatura um poeta e uma obra que exploravam precisamente o aspecto amoroso de vários episódios mitológicos da saga troiana: Ovídio e as suas *Heroides*.

Naturalmente, de entre todos os mitos trabalhados pelo poeta, aquele que mais nos cativou foi a história de Helena e, enquanto a heróide da rainha de Esparta nos conquistava, descobrimos a história de Enone, a mulher abandonada e desprezada por Páris. As duas «autoras» das missivas são perfeitos opostos; paradoxalmente, completam-se: uma entrega-se incondicionalmente ao amor, a outra manipula-o.

A escolha do tema do presente trabalho advém, por isso, do nosso interesse em aprofundar o estudo da forma como Ovídio usou a tradição literária para compor as cartas em nome destas duas heroínas.

Usámos, e incluímos na dissertação, a edição de Knox para a tradução da heróide 5 e a edição de Michalopoulos (que pouco se distancia da de Kenney, como se tornará claro) para a tradução da heróide 17. Além dos comentários que os próprios editores fizeram, também nos apoiámos nos comentários de Palmer, para ambas as *Heroides*, e de Kenney, no caso da heróide dupla. Assim, sempre que discordamos do editor cujo texto traduzimos, apresentamos uma sùmula das variantes textuais existentes e dos seus méritos, esclarecendo em nota o que motiva a nossa opção.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à minha orientadora, Professora Doutora Ana Maria dos Santos Lóio, pela dedicação e incentivo constantes, sem os quais teria sido impossível terminar este projecto, pela paciência e disponibilidade em ouvir o meu caos mental e ajudar-me a clarificá-lo e pelo rigor e sensibilidade com que sempre contribuiu para a elaboração desta dissertação.

Agradeço também a todos os professores que me ensinaram e guiaram durante a licenciatura e o mestrado. Agradeço ainda às minhas colegas e amigas Maria Luísa Resende e Joana Veiga pelos conselhos e tempo dispensados. Por fim, à minha família, que tanto apoio me deu para que pudesse concretizar este projecto.

INTRODUÇÃO

I. *HEROIDES*, A ELEGIA OVIDIANA NO SEU AUGE

As *Heroides* são uma colectânea de vinte e um poemas escritos por Ovídio¹ em dísticos elegíacos e dividem-se em dois tipos: as heróides simples e as heróides duplas. Nestes poemas, o poeta encarna de diversas formas a *puella* elegíaca,² embora, por vezes, as cartas partilhem algumas características.³ As heróides simples são catorze cartas «escritas» por mulheres que pertencem ao imaginário mitológico e uma «escrita» pela poetisa Safo.⁴ As heróides duplas são seis missivas que podem ser divididas em três pares, em que a primeira é «escrita» pelo homem, que, em seguida, recebe a resposta da sua amada.

O título que se usa para identificar a obra pode não ser o original. Kennedy (2002: 219), Michalopoulos (2006: 1) e Knox (1995: 11, n. 8) consideram que, provavelmente, o autor se referiria à sua obra como *Heroidum Liber* ou *Heroides*.⁵ De acordo com Kenney (1996: 1) e Knox (2002: 1-2), o título *Heroides* encontra-se primeiro atestado em Prisciano (GLK, vol. 2, 544. 4) e nos escólios ao *Ibis* (357, 589).⁶ Na única vez que

¹ Sobre a vida do poeta, ver Knox (1995: 1-5), White (2002: 1-25), Tarrant (2002: 13-33) e o opúsculo de Alberto (1997). Podemos ainda ler as palavras do autor em *Tristia* 4. 10, poema que é denominado constantemente «Autobiografia» por vários académicos, e.g. Tarrant (2002: 15, 31). No entanto, Holzberg (2006: 51-68) recorda a necessidade de, mesmo considerando que os poemas de Ovídio possuam alguma verdade, ser preciso diferenciar entre a «pessoa real» e o papel fictício que o poeta muitas vezes representa na sua obra.

² Na verdade, durante muito tempo, as *Heroides* foram consideradas um livro monótono, cf. Wilkinson (2005: 97 e 105-106), embora a opinião académica tenha vindo a alterar-se graças a estudos como os de Jacobson (1974), Barchiesi (1987), Farrel (1998), Fulkerson (2005), Drinkwater (2007), apenas para citar alguns exemplos. Estes trabalhos têm sugerido «guias de leitura» e possíveis linhas de orientação e de interpretação que exploram a intertextualidade das cartas entre si e/ou das cartas com outras obras.

³ Podemos também dividir os poemas em dois grupos distintos, cada um com o seu objectivo, cf. Fulkerson (2009: 79-80). Fedra, Hermíone, Cànace, Hipermnestra e os protagonistas das cartas duplas pretendem começar uma relação ou aprofundá-la. Já Penélope, Fílis, Briseida, Enone, Hipsípile, Dido, Dejanira, Ariadne, Medeia, Laodamia e Safo reflectem sobre a sua relação ou aquela que tiveram.

⁴ A epístola de Safo tem dado origem a vários artigos e especulações sobre a sua autenticidade. O mundo académico parece dividir-se em relação ao autor desta epístola. Uns consideram que terá sido Ovídio a compô-la, e.g. Thorsen (2014: 96-122); outros crêem que terá sido um autor anónimo que estaria muito familiarizado com o trabalho do poeta sulmonense, cf. Jacobson (1974: 278) e Tarrant (1981: 135).

⁵ Purser (2005: x) acredita que o facto de a obra ser hoje conhecida por *Heroides* se deve ao nome *Heroidum Epistulae*, que os académicos, para poderem remeter para a obra, encurtaram simplesmente para *Heroides*. O próprio Ovídio já o fizera com outros trabalhos seus, e.g. em *Tr.* 2. 303 refere-se à sua *Arte de Amar* apenas por *Ars*. Na opinião do estudioso, por Ovídio ter escrito *Epistulae* no exílio, os gramáticos sentiram necessidade de citar o trabalho sem usar essa palavra, para que não houvesse equívocos.

⁶ Embora, na verdade, os títulos fixados nos manuscritos sejam muito diversos. Além dos citados, encontram-se também e.g. *Liber epistularum*, *Liber heroidum*, *Heroides siue Epistulae*, *Heroides Epistulae*. Cf. Kenney (1996: 1).

este motivo, a maioria dos estudiosos calcula que esta obra tenha sido escrita durante a primeira fase do percurso poético de Ovídio¹⁰ e, mais provavelmente, entre a primeira e segunda edições dos *Amores*,¹¹ ou seja, entre 20 a. C. e 13 a. C.¹² Porém, Knox (2002: 119) considera que a datação mais provável seria entre 10 a. C. e 2 a. C., baseando-se nas conjecturas que envolvem o poema *Amores* 2.18¹³ e num novo dado que o poeta nos fornece em *Ars Amatoria* 3. 345-346, na qual recomenda a leitura das *Heroides* ao público feminino. Deste passo pode-se deduzir que a obra já estaria publicada. Esta datação seria, no entanto, para as heróides simples. Assim, podemos estabelecer que a obra terá sido composta e publicada entre 20 a. C. e 2 a. C. Em relação às heróides duplas o problema é maior devido ao vocabulário, métrica e estilo destas cartas, que se assemelhariam aos das obras compostas na terceira fase do percurso do poeta: a do exílio. Por essa razão, diversos estudiosos consideram que estas epístolas foram redigidas nesse período.¹⁴ No entanto, nem todos partilham dessa opinião. Clark (1908: 152) afirma que existem dois possíveis períodos para a composição das heróides duplas: a primeira fase da produção do poeta ou a segunda.¹⁵ Em relação à hipótese de a obra ter sido composta no período das *Metamorfoses* e dos *Fastos*, o estudioso argumenta que aquela teria servido o propósito de o poeta «relaxar», enquanto, simultaneamente, elaborava projectos mais ambiciosos.¹⁶

Além dos indícios que revela sobre a datação, o poema *Amores* 2.18 também tem sido estudado para se tentar perceber quais das epístolas terão sido escritas por Ovídio e quais terão sido acrescentadas posteriormente. Considera-se, normalmente, que todas as epístolas simples foram escritas pelo poeta, com excepção da de Safo.¹⁷ Como podemos ler, as missivas que Ovídio refere em *Amores* 2.18 são as de Penélope, Fílis, Fedra, Enone,

¹⁰ A produção poética de Ovídio terá passado por três fases. A primeira fase corresponde à composição das obras de carácter amoroso e da sua peça *Medeia*. Na segunda fase, entre 8 a. C. e 2 a. C., compôs os *Fastos* e as *Metamorfoses*. A terceira fase é a do exílio. Nesta última fase, o poeta comporia os *Tristia*, as *Epistulae ex Ponto*, *Ibis* e, provavelmente, as *Heroides* duplas, cf. Tarrant (2002: 13-14).

¹¹ Inicialmente, esta colectânea terá sido publicada em cinco livros e, uns anos mais tarde, o poeta tê-la-á reorganizado em três. Sobre a datação dos *Amores* ver McKeown (1987: 74-89) e Tarrant (2002).

¹² Cf. Clark (1908: 151-152) e Fulkerson (2009: 79).

¹³ Knox (2002: 119) considera que a obra não poderia ter sido publicada antes de 10 a. C., pois, segundo alguns académicos – e.g. Jacobson (1974: 300-318), Syme (1978: 6-7) e McKeown (1987: 74-89) –, o poema 2. 18 da colectânea *Amores* não faria parte do livro inicial, tendo sido um acrescento. Contudo, esta perspectiva não é consensual.

¹⁴ Cf. Tracy (1971), Reeve (1973: 330, n. 1), Knox (1995: 6) e Harrison (2002: 89). Kenney crê que, na verdade, esta segunda parte da obra nunca teria sido publicada em vida do poeta, sendo apenas um rascunho quando este partiu para o exílio, cf. Kenney (1996: 25).

¹⁵ Nas suas palavras, o poeta ter composto a obra durante o seu exílio não seria possível, pois «It is extremely unlikely that a man so broken by misfortune should return again to the light trifles of his youth, especially to much as treat the subject of love, the very cause of his banishment», cf. Clark (1908: 152).

¹⁶ Cf. Clark (1908: 152).

¹⁷ Ainda que já se tenha sugerido que o poeta poderia também não ter escrito a carta de Dejanira a Hércules (*Her.* 9) e a de Medeia a Jasão (*Her.* 12), cf. Tarrant (2002: 14, n. 3).

Hipsípila, Dido, Cànace e Safo.¹⁸ Um dos argumentos que tem sido usado contra a autenticidade das *Heroides* é o facto de ser o único poema extenso, não fragmentário, na poesia da primeira fase de Ovídio em que o autor não se identifica com uma «assinatura», tal como era comum entre os poetas augustanos.¹⁹ Para a falta de «assinatura», Thorsen (2014: 39-40) nota que seria difícil fazê-lo, neste trabalho, pela particularidade de os poemas serem «escritos» por personagens mitológicas que teriam «vivido há muitos anos».²⁰ Todavia, a estudiosa acredita que o poeta adaptou a técnica à particularidade da obra, fazendo com que o modo como as heróinas se identificam seja semelhante ao que Ovídio usa para se identificar em outros poemas.²¹

Pelo facto de *Amores* 2.18 não fazer qualquer alusão às heróides duplas, tal como acontece no caso de algumas das heróides simples, determinados estudiosos têm contestado a sua autenticidade.²² Porém, nos últimos anos, esta visão tem-se alterado, principalmente devido à defesa acérrima feita por Kenney em vários dos seus artigos.²³ A sua argumentação, tal como a de Clark (1908: 121-151), baseia-se na paridade de estilo entre as *Heroides* 16-21 e a poesia de exílio do poeta.²⁴

¹⁸ Embora a carta apareça neste «catálogo» de heroínas, segundo Knox (1995: 7), há estudiosos que a consideram uma interpolação ou que pensam, efectivamente, que terá existido uma carta de Ovídio em que a protagonista seria Safo, mas que não terá sobrevivido. Um desses autores é Courtney (1997-1998: 159 e 163).

¹⁹ Apesar de nos outros trabalhos o poeta se identificar, mesmo assim, a sua prática afasta-o dos autores clássicos, pois fá-lo sempre caracterizando-se com um novo atributo: em *Amores* é *Naso poeta* (2. 1. 2), na *Ars Amatoria* é *Naso magister* (2. 744, 3. 812), nos *Remedia amoris* é *Naso legendus* (*Rem. am.* 71-72). (Para exemplos da prática clássica, ver e.g. Verg. *G.* 4. 563, Hor. *Carm.* 4. 6. 44, *Epist.* 1. 14. 5, Prop. 2. 14. 27, 24. 35, 3. 3. 17, Tib. 1. 3. 55.) Esta prática repete-se, como nota Thorsen (2014: 39 e n. 4), na sua poesia de exílio, embora com maior diversidade. Em *Epistulae ex Ponto* o poeta utiliza quatro adjectivos: *Naso tristis* (2. 6. 2) *Naso parum prudens* (2. 10. 15), *Naso laesus* (3. 5. 4) e *relegatus Naso* (4. 15. 2).

²⁰ Nicholas (2009), no entanto, não concorda com este argumento. Na sua opinião, o poeta terá assinado as cartas por meio de anagramas do seu nome, como *OSAN*, sendo o melhor exemplo o verso 37 da carta de Páris (*ante tu OS ANimO UIDI quam lumine uultus*), cf. Nicholas (2009: 115).

²¹ Thorsen, ao apresentar este argumento, tem em consideração apenas as cartas simples, visto a autora considerar que os protagonistas das cartas duplas não recorrem a este tipo de assinatura, cf. Thorsen 2014: 40 n. 6. Referimos, como exemplo, a epístola de Enone por ser a heróide simples que traduzimos. Segundo a estudiosa (2014: 42), a ninfa identifica-se de duas formas: *Oenone laesa* (*Her.* 5. 3-4), que traduzimos por «Enone, a traída», e *Oenone uxor* (*Her.* 5. 80), que traduzimos por «Enone, a esposa». Ambas as «assinaturas» são uma forma de conferir legitimidade à sua posição como esposa de Páris. Para uma análise de todas as assinaturas das heroínas das epístolas simples, ver Thorsen 2014: 40-47.

²² Os principais detractores da autenticidade destas epístolas são Courtney (1965 e 1997-1998) e Palmer (2005^r: 436 e ss.). Palmer, na edição que fez das *Heroides*, expressa abertamente as suas dúvidas em relação à autenticidade das *Heroides* duplas – cf. Palmer (2005b: 436) –, embora Purser, que escreve a introdução à edição de Palmer, discorde dele e considere que as epístolas duplas terão sido escritas por Ovídio, cf. Purser (2005: xxxii). Segundo Knox (2002: 126, n. 20), a opinião de Palmer terá influenciado grandemente a posição dos leitores anglófonos. Contudo, quando se começava a aceitar, novamente, a autenticidade das cartas, Courtney (1965) levantou dúvidas que só agora, com os artigos de Kenney, se voltam a dissipar, cf. Knox (2002: 126, n. 25).

²³ E.g. Kenney (1979), (1996: 20-26) e (1999).

²⁴ Sobre uma análise deste assunto, em defesa da autenticidade das epístolas, ver p. 16, n. 23, Clark (1908) e Tracy (1997). Goold é um caso interessante, pois no mesmo ano em que Courtney (1965) publica o seu

Sabemos, também, por *Amores* 2.18, que um amigo do poeta, de nome Sabino,²⁵ terá elaborado respostas, que não sobreviveram, às heróides simples. Como aponta Kennedy (2002: 218), Ovídio terá tido, muito provavelmente, «imitadores» ainda em vida, como prova Sabino.

Ovídio, embora encarne figuras mitológicas femininas, afirma, no terceiro livro da *Ars Amatoria*, o seguinte: *Vel tibi composita cantetur Epistola uoce: / ignotum hoc aliis ille nouauit opus* (3. 345-346).²⁶ Este enaltecimento do poeta tem dado origem a várias interpretações; não existe consenso sobre o que quereria Ovídio expressar nestes versos.²⁷ Na opinião da maioria dos académicos, a inovação do poeta teria sido escrever cartas amorosas protagonizadas por célebres heroínas da literatura.²⁸ Todavia, existem também outras hipóteses, das quais salientamos a de Cunningham (1949) pela sua originalidade. O estudioso acredita que esta obra teria sido concretizada com o intuito de vir a ser representada nos palcos de Roma, acompanhada de música e dança.²⁹

Contudo, se aceitarmos a opção mais defendida, impõe-se que nos perguntemos: como terá surgido esta ideia a Ovídio?

Tanto Tarrant (2002: 19-20) como Knox (2002: 126) acreditam que a ideia terá surgido ao poeta quando este leu o quarto livro de Propércio, mais especificamente, o poema 4.3, no qual Aretusa escreve ao marido Licotas.³⁰ Seja qual for a origem da ideia, o que não se pode negar é a vincada influência da retórica que a obra mostra.³¹ Vários académicos têm comparado as características da obra às das *suasoriae*,³² mas, na opinião de Knox (2002: 124) e de Kenney (1996: 2), o primeiro interesse do poeta nas *Heroides* seria a caracterização da personagem, tornando a obra mais próxima, por isso, da

artigo, também o estudioso publica um, no qual defende a legitimidade de todas as epístolas. Uns anos depois, publica outro artigo, no qual só considera as epístolas 1-7, 10, 11 e 15 de Ovídio, cf. Goold (1974: 484). Por fim, em 1983, publica um novo artigo, no qual reconsidera a sua opinião sobre as *Heroides* 16-21 e volta a atribuir a sua elaboração a Ovídio.

²⁵ Pouco se sabe sobre este poeta, amigo de Ovídio. Ver Booth (2007: 86), McKeown (1998: 399), Rosati (1996: 207-212) e Syme (1978: 75).

²⁶ Transcrevemos de André (2006: 89): «ou recita, com voz trabalhada, uma Epístola, / género desconhecido de outros e que ele inventou».

²⁷ Sobre esta matéria, ver Baca (1969: 1-10), Cunningham (1949: 100-106), Jacobson (1974: 319-348), Kenney (1999) e Sabot (1981: 2574-2577).

²⁸ Para a análise em questão, ver Anderson (1973: 67), Knox (1995: 18).

²⁹ Para defender a sua opinião, o autor apoia-se num passo de um poema de Ovídio (*Tr.* 2. 515-520). Baca (1969: 2, n. 8) concorda com a proposta do estudioso e acrescenta outro dístico dos *Tristia* (5. 7. 25-26) para corroborar a sua argumentação.

³⁰ Alguns estudiosos sugeriram que Ovídio é que terá influenciado Propércio. Esta ideia tem, no entanto, cada vez menos defensores. Para uma lista de bibliografia sobre esta hipótese, ver Knox (2002: 126, n. 42).

³¹ Sobre a influência da oratória em Ovídio, ver Knox (1995: 15-16), Knox (2002: 123-124) e Sabot (1981: 2553-2555).

³² Cf. e.g. Wilkinson (1955) e Jacobson (1974: 322-330).

prosopopoeia ou *ethopoeia*. Isto em relação às cartas simples; no que respeita às duplas,³³ nas palavras de Kenney (1996: 2), «Ovid gets the best of both worlds, continuing his exploitation of *ethopoeia* but adding the new dimension offered by the *controuersia*».³⁴

Por fim, uma questão problemática em relação às heróides simples, que ficou por abordar, é a dificuldade em percebermos se a ordem das epístolas que chegou até nós é a original e, caso seja, quais terão sido os preceitos que Ovídio aplicou na organização da colectânea.³⁵ Jacobson (1974: 407-410) elabora uma lista das sugestões feitas por vários estudiosos, dando particular ênfase à de Dörrie, mas decidindo rejeitá-la por também apresentar falhas.³⁶ Na sua opinião, provavelmente Ovídio terá organizado as cartas de modo a distanciar aquelas que tinham «temas» mitológicos parecidos ou que o poeta exploraria de uma forma semelhante, para que a leitura não se tornasse monótona. Jacobson, acrescentando-se, não duvida de que a primeira carta e a última tenham sido escolhidas cuidadosamente. Penélope representava o início da literatura greco-latina, com Homero (Briseida não poderia desempenhar este papel, embora também esteja associada a Homero, devido à sua reduzida importância para a tradição literária); já Safo representava o poeta-amoroso, criando um paralelo com Ovídio, quase um alter-ego feminino do poeta.

³³ Em relação à origem das heróides duplas, alguns estudiosos têm sugerido que a ideia teria surgido a Ovídio quando este lera as respostas de Sabino. Porém, Knox (2002: 135) salienta a diferença entre as duas partes das *Heroides*. Não era intenção do poeta que as primeiras cartas tivessem resposta, como se pode confirmar em *Am.* 2.18, quando Ovídio refere a probabilidade de Fílis já estar morta quando a resposta de Demofonte chegasse.

³⁴ Kenney (1996: 18-20) chama a este tipo de literatura *Gedichtbuch*, que é um conjunto de poemas que podem ser lidos e entendidos em associação uns com os outros ou separadamente.

³⁵ Sobre esta questão, ver Pulbrook (1977) e Farrel (1998: 323, n. 28).

³⁶ Segundo Jacobson (1974: 408), o argumento de Dörrie era que, nas epístolas, uma heroína que sobrevive após o fim da sua relação alternaria com uma que morre. Contudo, ambas as heroínas das epístolas cinco e seis sobrevivem, o que contraria a sugestão de Dörrie.

II. A HERÓIDE 5: ENONE A PÁRIS

a) Porquê Enone?

O tempo, sobre a história de amor de Páris e Enone, só permitiu que, além de breves resumos ou referências, perdurassem dois testemunhos literários detalhados, o de Ovídio (Heroides 5) e o de Quinto de Esmirna (Posthomerica 10). Afinal, quem foi esta ninfa que despertou o interesse de Ovídio ao ponto de este a escolher como uma das heroínas da sua obra?

O mito de Enone não figura em Homero ou nos tragediógrafos. As fontes anteriores à obra de Ovídio que conhecemos, e que o poeta também poderá ter conhecido, são escassas, na maioria da época helenística, e pertencem, principalmente, a mitógrafos e aos seus escoliastas.³⁷ A história de Enone está particularmente associada ao momento da morte de Páris. Contudo, a morte do príncipe troiano narrada pelos mitógrafos diverge da que é narrada na *Pequena Ilíada*.³⁸ Onde terão os mitógrafos encontrado a versão sobre a qual escreveram, não se sabe. Por este motivo, tem sido sugerido por alguns académicos que terá existido um poema composto na época helenística que contava a aventura de Enone e de Páris. Os argumentos que sustentam esta sugestão são baseados em análises da narrativa da morte de Páris em Quinto de Esmirna.³⁹

O primeiro testemunho, e único anterior à época helenística, que comprova a relação de Páris e Enone é um fragmento de Helânico, no qual este menciona o filho de ambos, Córito.⁴⁰ Os episódios que envolvem o filho de Páris e de Enone, apesar de serem os que encontramos primeiro atestados, não aparecem na epístola de Ovídio. O poeta opta por não mencionar explicitamente a existência de Córito e o seu envolvimento no ciclo

³⁷ Sobre as possíveis fontes da história de Enone e Páris conhecidas por Ovídio, cf. Stinton (1965: 40-50), Elvira (1972: 99-136, sobretudo na p. 9 e na p. 115), Jacobson (1974: 176-177, n. 2), Casali (1992: 85-86, n. 3), Knox (1995: 140-141), Jolivet (2001: 13-16), Grimal (2004: 137) e Palmer (2005b: 315).

³⁸ Na *Pequena Ilíada*, Páris perece em combate contra Filoctetes, em vez de ser ferido por uma seta envenenada. Nesta versão, Enone não tem qualquer papel a desempenhar na morte do seu amado, ao contrário da mais difundida, na qual esta o poderia salvar do veneno que nele se entranhara por meio de uma seta. Esta última versão foi a que Quinto de Esmirna optou por narrar na sua obra.

³⁹ Vian (1969: 7-12) enumera os vários argumentos, apesar de concordar com a sua fragilidade. O principal destes é o cenário bucólico da morte de Páris descrito por Quinto de Esmirna, que adquire um tom patético associado ao gosto helenístico. Knox (1995: 141) rejeita a hipótese de um modelo helenístico para este episódio, apesar de não duvidar da existência de uma fonte literária para o mito de Enone e Páris. O estudioso fundamenta a sua recusa realçando a afirmação de Stinton (1965: 16) sobre a figura de Páris como pastor e o cenário bucólico a este ligado que «runs all through the tradition, from Homer onwards».

⁴⁰ Cf. Grimal (2004: 100).

troiano. No seu fragmento, Helânico conta como Córito, ao vir para Tróia, é fonte de problemas entre Páris e a sua nova esposa, iniciando um caso amoroso com Helena que conseqüentemente leva à sua morte às mãos do próprio pai, no momento em que este os descobre.⁴¹ Após este mitógrafo, Lícofron, na sua obra *Alexandra* (57-68) é o primeiro a mencionar a história de Córito e Enone, afirmando que a mãe enviara o filho para que este auxiliasse os gregos, como vingança por ter sido abandonada.⁴² Este é o primeiro autor, que tenhamos conhecimento, a referir os poderes proféticos e curativos que acompanham Enone na tradição literária, apesar de não referir a origem destes poderes. Além destes autores, Bíon dedica a Enone num único verso da sua obra uma simples referência (2. 11), louvando-a pelo seu amor a Páris e lamentando o seu abandono.

É apenas no século II a. C. que encontramos, pela primeira vez, não apenas menções passageiras de um ou outro episódio mítico que se relacione com Enone, mas descrições completas da sua vida e os mitos que a envolvem. São três os mitógrafos que nos contam a sua história: Apolodoro (*Bibl.* 3. 12. 6), Parténio de Niceia (*Amat. narr.* 4) e Cónon (*Narr.* 23).⁴³ Dos três, Apolodoro é o mais breve no tratamento da história, narrando os acontecimentos sucintamente, sendo, no entanto, o primeiro a oferecer uma origem para os dons proféticos de Enone.⁴⁴ As narrações de Parténio e Cónon são mais pormenorizadas e muito semelhantes. Em ambos encontramos o mensageiro que entrega as mensagens sobre o estado de Páris a Enone,⁴⁵ a previsão de Enone sobre o futuro de Páris, a sua recusa em curá-lo após tê-lo prometido e o suicídio da ninfa,⁴⁶ quando,

⁴¹ Cf. Jacobson (1974: 176, n. 2) e Stinton (1965: 42).

⁴² Palmer (2005b: 325) e Knox (1995: 169) sugerem que no v. 156 da epístola de Enone Ovídio alude, ironicamente, a este episódio, em que Enone envia o filho para lutar com os gregos contra os troianos como vingança por ter sido abandonada. Apesar das suas sugestões, ambos os estudiosos se mostram inseguros relativamente à intenção do poeta. Na nossa opinião, Ovídio, se quisesse referir explicitamente Córito, não deixaria de o fazer de forma a que o leitor identificasse o episódio sem dúvida nenhuma, tal como faz na carta inteira para os outros mitos associados a Enone. Para nós, o poeta queria apenas que o leitor associasse Enone a Dido, de modo a que o próprio verso em que a heroína inicia a sua derradeira súplica (de que o seu *amator* não a abandonasse) contivesse a resposta para o leitor. Sobre o v. 156, ver p. 69, n. 228.

⁴³ Não se sabe, excepto para Parténio, quais terão sido as fontes destes autores. As fontes que o mitógrafo utilizou para o seu excerto sobre Enone foram duas obras que não chegaram até nós: *Sobre os Poetas*, de Nicandro de Cólofon, e *Troica* de Hegesíanax de Alexandria, cf. Lightfoot (1999: 391).

⁴⁴ Segundo o autor, Enone aprendera o dom de profetizar com Reia, deusa filha de Gaia e Úrano, esposa-irmã de Crono e mãe de Zeus, Hera, Posídon, Deméter, Hades e Héstita. O seu culto na época romana foi muito associado ao de Cibele, cf. Grimal (2004: 405).

⁴⁵ No caso de Cónon, o mensageiro mais tarde acusa Enone de ser a culpada da morte de Páris, após o que é morto pela ninfa num momento de raiva. Não se sabe qual a origem deste episódio, pois Cónon é o único autor que o conta. Segundo Lightfoot (1999: 392) a fonte do mitógrafo foi, provavelmente, Hegesíanax, que é citado como fonte para a história de Enone.

⁴⁶ A morte de Enone é uma parte da sua história à qual Ovídio não faz qualquer alusão. A única certeza sobre este episódio é que Enone no fim se suicida, após deparar com Páris morto. Segundo Apolodoro, Parténio e Cónon, a ninfa enforca-se. Lícofron trabalha uma visão única em que Enone se atira das torres

arrependida, corre para Tróia a fim de salvar Páris e encontra o príncipe morto. Apesar de serem versões similares, exibem uma diferença que lança luzes diversas sobre o carácter de Enone. Na versão de Cónon, deparamos novamente com a narrativa que envolve o filho de Páris e Enone. Assim, quando Páris solicita os poderes curativos à ninfa, esta recusa-o por dois motivos: por ter sido abandonada em prol de outra e por este ter matado o filho de ambos. Por oposição, Parténio opta por omitir, completamente, a existência de um filho de Páris e Enone. Sobre esta escolha Lightfoot (1999: 392-393) comenta: «the death of Corythus must (obviously) precede the deaths of Paris and Oenone, and very likely would explain Oenone's resentful reluctance to heal Paris' wound. So if Parthenius has taken the story from Hegesianax, then he has broke it up, removed all mention of Corythus from IV, and motivated Oenone's refusal to heal Paris only through jealousy of Helen, not grief for her son». Ao preferir considerar os ciúmes que Enone sentia de Helena como única causa para a sua recusa, Parténio acaba por acentuar a raiva e a crueldade que caracterizam Enone da época helenística em diante, eliminando quaisquer hipóteses de empatia que o leitor pudesse vir a sentir por uma mãe de luto. Por este motivo, e por não haver qualquer menção explícita de Córito na epístola imaginada por Ovídio, supõe-se que a fonte de Ovídio tenha sido Parténio.

b) A Enone de Ovídio

Enone é uma heroína que se salienta nas *Heroides* de Ovídio por vários motivos: (1) desde logo, não se sabe quais as fontes que o autor terá usado na sua epístola;⁴⁷ (2) em segundo lugar, é a única heróide simples que se relaciona e interage com uma heróide dupla;⁴⁸ (3) finalmente, ao contrário do que ocorre com as outras heroínas, Ovídio altera drasticamente o carácter e os atributos que lhe pertencem na tradição anterior.

Na nossa opinião, a alteração mais significativa da figura de Enone é a omissão da sua capacidade profética. De acordo com Casali,⁴⁹ existem dois motivos para o poeta ter optado por destituir Enone dos seus poderes: por um lado, a incerteza relativamente

mais altas de Tróia. A versão mais conhecida e que se disseminou na idade média foi a descrita por Quinto de Esmirna. Segundo o autor, Enone chega a Tróia durante o funeral de Páris e, ao assistir à cremação do corpo do seu amado, não resiste ao impulso e lança-se para a pira.

⁴⁷ Sobre este tópico, ver pp. 19-21, nas quais expomos o que se sabe sobre as origens do mito de Enone.

⁴⁸ Na opinião de Bessone (2003: 150), a epístola de Enone, em contraste com a de Páris e de Helena, é herdeira da longa tradição literária que repugna a ligação amorosa do casal, pois, como afirma a autora, «la coppia adultera responsabile della guerra di Troia rappresenta, alternativamente, l'anti-modello della fedeltà a un amore único o il paradigma dell'amore come scelta di vita».

⁴⁹ Cf. Casali (1992: 85-94).

ao futuro, que é uma característica essencial das personagens elegíacas, até porque sem o desconhecimento não haveria sequer motivo para a existência desta carta; por outro lado, a ironia jocosa, pois esta epístola não seria possível se Enone tivesse conhecimento do seu futuro.⁵⁰ Ambos os aspectos são necessários para transformar a Enone bucólica numa personagem elegíaca. Contudo, agora que os seus poderes lhe foram retirados,⁵¹ Enone «perde», como consequência, outra característica, sempre presente nas fontes de Ovídio: a sua raiva violenta,⁵² que é substituída por ingenuidade e por um carácter mais adequado ao campo do que à cidade. Estes dois novos traços da sua personalidade parecem impedir-lhe de assumir o papel elegíaco de que precisa para reconquistar Páris,⁵³ pois Enone oscila constantemente entre os mundos do seu amado. Umás vezes aborda um tópico da elegia com vocabulário épico, outras com vocabulário bucólico. Não poupa críticas à amante do marido e insiste no facto de aquela ser uma mulher desejável, mas perigosa, sem perceber

⁵⁰ Com efeito, a ironia jocosa, na quinta epístola, só pode existir a partir do momento em que Enone demonstra a sua incerteza, pois, como afirma Casali (1992: 89): «Se Enone vuole entrare nelle Heroides deve pagare questo tributo alle regole del gioco», perdendo assim os seus dons fatídicos. Porém, Ovídio relembra ao leitor constantemente essa sua opção, pois Enone não só perde o seu poder como todas as previsões que faz na sua epístola não se concretizam, ocorrendo precisamente o oposto do que a ninfa prediz. É justamente este género de recriação por parte do poeta que desponta no leitor, que conhece o futuro das personagens, um sentimento de compaixão para com a heroína e, simultaneamente, um divertimento pelo jogo irónico em que Ovídio a envolve.

⁵¹ São cinco os momentos que o poeta urde na sua epístola para nos recordar a omissão dos vaticínios de Enone: os dois primeiros, que poderiam passar despercebidos ao leitor, são os mais subtis. O primeiro ocorre quando Enone recorda o Julgamento de Páris (*Her.* 5. 33-40). Nestes versos, ao contrário do que esperaríamos, foi o próprio príncipe a contar o episódio à sua esposa, que após tomar conhecimento dele foi aconselhar-se com os anciões que conhecia. A forma como o poeta compõe estes versos contradiz aquilo que até Ovídio, das fontes que conhecemos, sabia sobre o mito de Enone, no qual a ninfa vaticinava a Páris que este a iria abandonar. O segundo momento (5. 63-70) surge poucos versos adiante. Deparamos com uma característica de Enone que permanece com ela do início ao fim da sua carta: a sua ingenuidade e esperança de que tudo melhorará. Nestes versos, acompanhamos uma Enone que, apesar de já ter sido abandonada, decide esperar junto ao mar pelo regresso do seu amado. O seu choque ao aperceber-se de que Páris não volta sozinho é evidente no verso 66 (*peritui: cultus non erat ille tuus*). Esta sua reacção de surpresa extrema torna-se ainda menos compreensível ao chegarmos aos versos 115-118, o último momento no qual o poeta nos recorda aquilo que roubou à sua heroína. Nestes versos apercebemo-nos de que, tal como os outros troianos, também Enone tinha sido avisada por Cassandra sobre o seu futuro. Helena estava a chegar e nada do que a ninfa fizesse impediria a *gratia iuvenca* de se apoderar do seu lugar como esposa de Páris.

⁵² Na verdade, não deveríamos dizer que a ninfa a perde. O que acontece é que, na altura em que «escreve» a carta, ainda não a tem. Drinkwater (2007: 378-379) considera esta Enone um «esboço» da de Parténio, na qual Ovídio explora, precisamente, a «metamorfose» da personalidade da heroína. O leitor pode, por isso, acompanhar o início da transformação de uma jovem que era encantadora numa mulher que se tornará vingativa. Contudo, no fim da missiva, podemos perceber que a metamorfose ainda não está completa, pois os dois últimos versos são uma súplica a Páris. Por este motivo, a raiva violenta de Enone nunca chega a existir na sua epístola, mas encontra-se um sentimento de revolta ciumenta contra a «amante» do seu marido, característica do mundo elegíaco. Amante que, na verdade, Enone tentará imitar, pois não consegue aceitar a escolha de Páris. Sobre a tentativa de Enone de imitar Helena, ver Lindheim (2000), que defende ser esse o objectivo da ninfa, e Fulkerson (2005), que defende o oposto, ou seja, que Enone não queria imitar Helena, mas comparar-se a ela, para sobressair.

⁵³ Na verdade, nem todos os académicos concordam com este ponto. Fulkerson (2005: 55-66) e Drinkwater (2015: 386-402) consideram que o objectivo de Enone é pertencer à épica, que representa o futuro de Páris.

que é esse o papel feminino elegíaco. Queixa-se de que a sua ligação a Páris a diminui e, no momento seguinte, implora que essa ligação não desapareça. São estas incongruências e inconstâncias que demonstram várias vezes a sua desorientação em relação ao futuro e também uma contínua e ingénua teimosia ao pensar que ainda haveria esperança de que os seus desejos se realizassem, mesmo depois de Páris regressar com Helena e depois de todos os presságios contraditórios.⁵⁴ Alguns autores, como Jacobson (1974: 176-194) e Bradley (1969: 158-162), consideram que Enone cria um mundo ilusório, no qual o pensamento racional deixa de fazer sentido e é substituído pela esperança irracional.⁵⁵

c) A epístola de Enone na estrutura das *Heróides simples*

Como já referimos na introdução à obra, é difícil discernir quais foram os critérios utilizados por Ovídio para organizar as epístolas do modo como chegaram até nós.⁵⁶ Porém, no caso de Enone é fácil perceber alguns desses princípios, pois estes mostram uma relação muito significativa com a carta que a precede, a de Fedra a Hipólito, e com a carta que lhe sucede, a de Hipsípila a Jasão. Apresentaremos, resumidamente, algumas semelhanças e contrastes entre estas últimas cartas e a de Enone.

Em relação à carta de Fedra, a forma como a protagonista se apresenta constitui a principal diferença relativamente à quinta epístola, a de Enone. Fedra é uma mulher sofisticada que pertence ao mundo elegíaco, Enone é uma jovem ingénua que pertence ao imaginário bucólico. Une-as, porém, o desejo de alcançar o seu amado. Por essa razão ambas escolhem o verbo *perlegere* para os seus versos iniciais, pois as duas temem que o seu destinatário não leia até ao fim as palavras escritas. Contudo, a origem desse receio é diferente, pois se Fedra se preocupa com a reacção de Hipólito à sua proposta, Enone receia que a nova esposa proíba Páris de ler a carta.

Assim, nos versos iniciais das cartas 4 e 5 está já patente o contraste entre as personalidades destas heroínas: Fedra é uma mulher ousada, uma mulher sedutora, que

⁵⁴ Presságios que, como afirma Drinkwater (2015: 389), Enone escolhe interpretar à sua maneira, preferindo não encarar a realidade.

⁵⁵ Apesar de ambos concordarem sobre o delírio de Enone, os estudiosos abordam o tema de uma maneira muito distinta, considerando causas diferentes para estas ilusões. Bradley acredita que Enone, pela sua personalidade, se entrega completamente a este mundo ilusório que criou, afastando-se da realidade, enquanto Jacobson considera que, apesar de Enone tecer para si própria algumas ilusões, nunca deixa totalmente o mundo real. Na visão deste último, é a rusticidade de Enone que lhe torna difícil distinguir os processos naturais da realidade humana.

⁵⁶ Sobre este assunto, ver p. 18.

parece saber usar a retórica e as palavras a seu favor.⁵⁷ Embora seja ela que está dependente da resposta do seu amado, ao longo da carta aparenta ser a *domina* da relação. Enone, por outro lado, apresenta-se logo como uma suplicante e é incapaz de representar o papel elegíaco que lhe cabe. Um tópico que o comprova é o que Jacobson (1974: 390) denomina de *dignus amor*. Enone argumenta que é digna de se vestir de púrpura (vv. 83-88) e, por associação, é digna de Páris, assumindo um papel dependente. Fedra, porém, informa Hipólito de que ele é digno de receber o seu amor (vv. 31-34). O que é quase perverso, pois como questiona Jacobson «and dignus of what? Why, of partnership in adultery and (quasi) incest».⁵⁸ O que é relevante, para este caso, é que Fedra compreende a importância da aparência e que, se houver alguma possibilidade de conquistar Hipólito, ela tem de equilibrar a representação do seu papel de *puella* com a sua argumentação. Este equilíbrio entre um papel e outro é visível noutro tópico que as heroínas têm em comum: o da caça. Enquanto Enone assume, novamente, um papel submisso (vv. 17-20),⁵⁹ Fedra reclama um papel activo, no qual é igual a Hipólito (vv. 36-44), embora ambas assumam um papel, normalmente, destinado aos homens. Contudo, no caso de Fedra, este justifica-se, pois o objectivo da jovem era dar a conhecer a Hipólito o seu gosto, recentemente adquirido, e a sua habilidade enquanto caçadora, visto a caça ser aquilo que o seu amado mais apreciava.

Tal como Enone, também Fedra se perde e é incapaz de alcançar o coração do seu amado, entregando-se ao desespero. A sua paixão e angústia são tais⁶⁰ que a levarão a tomar uma decisão drástica: o suicídio.

Assim, ao colocar a epístola de Fedra antes da de Enone, Ovídio promove uma comparação entre as duas heroínas que realça a *rusticitas* de Enone e a sua falta de habilidade na arte da sedução.

Da mesma forma, o facto de à carta de Enone se seguir a de Hipsípila permite acentuar o exagero da reacção e o ridículo a que se expõe a ninfa. Na verdade, o objectivo das cartas é completamente diferente. Enone quer recuperar o seu amado, Hipsípila pretende amaldiçoar o futuro do seu. Aliás, o comportamento e percepção de ambas não se pode comparar. Por exemplo, na cena de despedida,⁶¹ Enone quer convencer o leitor

⁵⁷ Na realidade, Fedra é, de todas as heroínas das heróides simples, aquela que melhor faz uso dos preceitos que Ovídio ensina na *Arte de Amar*, embora, no fim, não alcance o resultado desejado.

⁵⁸ Jacobson (1974: 390).

⁵⁹ Sobre a atitude submissa de Enone, ver p. 45, n. 140.

⁶⁰ A nosso ver, no caso de Fedra o desespero é ainda maior do que no de Enone, pois não há memória nenhuma de um passado comum, de uma felicidade partilhada que lhe possa dar algum alento ou esperança.

⁶¹ Para uma comparação exaustiva das cenas de despedida, ver Jacobson (1974: 387-386).

de que Páris era sincero no seu sentimento, de que as suas lágrimas e o seu desejo de que o vento não fosse favorável eram genuínos, ignorando completamente os companheiros que, ao estarem a rir, «anunciavam» a falsidade presente. Hipsípila, no entanto, não se deixa enganar pelos seus sentimentos. Não há manifestação física de carinho, mas antes: *hactemus, et lacrimis in falsa cadentibus ora / cetera te memini non potuisse loqui*.⁶² A rainha de Lemnos encara a sua sorte e a falsidade demonstrada, aceitando que nada pode fazer para reconquistar aquele que perdera.

O principal contraste entre Enone e Hipsípila, como nota Jacobson (1974: 178), está na maldição que ambas lançam contra a sua rival e que tem resultados opostos. Para o leitor que conhecia o perfil mítico das duas heroínas, não deixava de ser irónico que Enone, conhecida pela sua arte profética, lançasse, na carta anterior, uma maldição cheia de vãs palavras⁶³ que se perderiam no vento conforme a ninfa as enunciava.⁶⁴ O seu conjuramento não só nunca alcançaria Helena, como o destino da rainha de Esparta seria o oposto daquele que era descrito,⁶⁵ o que só servia para lembrar ao leitor que a Enone ovidiana não era versada nas artes mânticas. Já Hipsípila, que, na sua tradição literária, nunca possuía qualquer tipo de poder profético, amaldiçoa não apenas Medeia, mas também Jasão com uma exactidão extraordinária. Tudo o que a rainha de Lemnos deseja ao casal acontecerá, terminando deste modo a sua carta, sem qualquer tipo de desespero ou súplica e com uma maldição que, a seu tempo, destruirá aquele que lhe arruinou a vida.

d) A relação entre a heróide 5 e as heróides 16-17⁶⁶

O facto de existir uma missiva dirigida a Páris anterior à composição das heróides duplas torna inevitável a sua comparação e associação. Este é o único caso nas *Heroides* de Ovídio em que temos três perspectivas do mesmo romance. Na opinião de Michalopoulos (2006: 37), o poeta, ao compor as missivas do casal, não se esqueceu de que os seus leitores já teriam lido a carta de Enone. Precisamente, para que o leitor tivesse em conta a epístola de Enone, Ovídio alude à carta da ninfa logo no primeiro verso da

⁶² Versos 62-63, cuja tradução transcrevemos de Ascenso André (2016: 79): «Mais não disseste; e, no meio das lágrimas que caíam sobre a falsidade do teu rosto, / mais, lembro-me bem, não foste capaz de dizer».

⁶³ Como nota Jacobson (1974: 178), as previsões que Cassandra revela a Enone são as que, normalmente, a própria vaticinaria a Páris.

⁶⁴ Sobre a sua maldição que Enone lança a Helena e o seu significado na carta, ver p. 55, n. 180.

⁶⁵ Na realidade, ao longo da sua carta, tudo o que Enone prevê que aconteça a Helena não se realiza, acontecendo precisamente o contrário (cf., por exemplo, vv. 101-106).

⁶⁶ Sobre a relação entre as três cartas, ver Jolivet (2001: 286-295), Bessone (2003) e Michalopoulos (2006: 36-42).

epístola de Páris,⁶⁷ ao usar o vocábulo *Priamides*. Desta forma, desde o primeiro verso que a missiva de Enone está presente na mente do leitor enquanto este lê as palavras de Páris e de Helena. Esta palavra, na epístola de Páris, é uma faca de dois gumes, pois, embora o aproxime de Helena, também relembra aos leitores as palavras de Enone «*qui nunc Priamides – absit reuerentia uero – / seruus eras; seruo nubere nympha tuli!*».⁶⁸ Desta forma, Ovídio inicia um jogo que perdura até ao último verso da epístola, em que o herói, ao tentar renegar o seu passado, termina sempre por lembrá-lo ao leitor, pois Páris, ao denominar-se pelo seu patronímico, tenta, no seu discurso, afastar-se do seu humilde passado como pastor. Assim, o poeta opta por se distanciar das tradições literárias latina e grega chegadas até nós. Nestas tradições, os poetas, quando mencionavam Páris, faziam-no, maioritariamente, por meio do seu mister, antes de este ser reconhecido como filho de Príamo (cf. Hor. *Carm.* 1. 15 1-2 e Verg. *Aen.* 7. 363-364). O seu intento era opor a figura humilde do pastor à filha de Júpiter para acentuar a disparidade entre os dois amantes. Assim, Ovídio, ao identificar Páris por meio do nome do pai, consegue diminuir essa disparidade e exibir, perante Helena, a sua distinta ascendência e as glórias que lhe estão associadas, enquanto, simultaneamente, confere *auctoritas* ao príncipe. Segundo Michalopoulos (2006: 105-106), Ovídio é o único poeta latino que nomeia Páris desta forma.⁶⁹

Assim, a trama narrativa das três cartas entrecruza-se em diversos momentos do mito, que são descritos de acordo com a visão do protagonista.⁷⁰ Com efeito, aquilo que os protagonistas escolhem revelar é tão importante, para a relação entre as cartas, como aquilo que não contam, pois colmatam várias lacunas que existem nas outras epístolas, tornando assim a sua (re)leitura indispensável.⁷¹

⁶⁷ Cf. *Heroides* 16. 1: *Hanc tibi Priamides mitto, Ledaeva, salutem.*

⁶⁸ Cf. *Her.* 5. 11-12.

⁶⁹ Normalmente, o patronímico *Priamides* encontra-se associado a Heitor, Heleno ou Deífobo, mas principalmente ao primeiro. Inclusive na literatura grega, é raro o uso da palavra Πριαμίδης para designar Páris; em Homero e Ésquilo ocorre apenas uma vez (*Il.* 3. 356 e fr. 283. 6 Lloyd-Jones, respectivamente) e em Eurípides duas (*Andr.* 287, *Hel.* 233). Sobre o uso do patronímico por parte dos poetas gregos e latinos, ver Michalopoulos (2006: 105-106) e Cucchiarelli (1995: 146 n. 22).

⁷⁰ Por serem demasiados exemplos fazemos uma selecção daqueles que aqui indicamos. Os que aqui não são partilhados encontram-se nas notas das cartas. Para uma lista dos exemplos, ver Bessone (2003: 152, n. 16) e Michalopoulos (2006: 40-42).

⁷¹ Cf. Bessone (2003: 151): «Chi legge le epistole 16-17 è invitato a rileggere l'Eroide 5».

III. A HERÓIDE 17: HELENA A PÁRIS

O mito de Páris e Helena é aquele a que mais alusões Ovídio faz nas *Heroides*.⁷² Não é por isso uma surpresa que, quando o poeta decide retomar as suas epístolas, escolha Páris e Helena para serem os primeiros protagonistas das *Heroides* duplas. O desafio seria transportar para o mundo humilde da elegia um mito e duas figuras da mitologia que, na tradição literária, estavam muito associadas à épica. Assim, tal como Penélope simbolizava o início da literatura greco-latina, com Homero, também Páris e Helena o representam. A própria forma como o poeta escreve o primeiro verso da epístola do príncipe de Tróia (*Hanc tibi Priamides mitto, Ledaeva, salutem,*) relembra o leitor do primeiro verso da primeira carta das *Heróides* simples,⁷³ a de Penélope a Ulisses.⁷⁴ Desta forma, o autor cria uma relação entre as *Heróides* duplas e as *Heróides* singulares, confirmando ao leitor que esta sua obra era uma continuação do trabalho anterior. No entanto, as regras haviam mudado e o poeta, prontamente, esclarece-o no primeiro dístico da carta de Helena. Ao contrapor o *nil mihi rescribas tu tamen; ipse ueni!* (*Her.* 1. 2) de Penélope ao *non rescribendi gloria uisa leuis* (*Her.* 17. 2) de Helena, Ovídio define a principal mudança: para as heroínas das *heróides* simples, a resposta deveria voltar na pessoa do amado, não em carta, enquanto para os novos protagonistas, a resposta deverá chegar em carta.⁷⁵

Ao contrário do que fizemos com Enone, não resumiremos os antecedentes literários de Páris e de Helena, devido à sua notoriedade e abundância. Sempre que considerarmos essencial, tanto na tradução como na introdução, remeteremos o leitor, em nota, para a bibliografia adequada.⁷⁶ Assim, mencionaremos, brevemente, os textos que mais influenciaram a construção das cartas de Páris e de Helena. Embora se leiam ecos de Homero e dos outros poetas que trataram o mito protagonizado pelo casal, as principais fontes para a composição destas epístolas foram os *Cantos Cíprios* e Eurípides. No caso da epístola de Páris, a influência euripídiana terá vindo de uma peça perdida do

⁷² Cf. Michalopoulos (2006: 36).

⁷³ Cf. *Heroides* 1.1: *Hanc tua Penelope lento tibi mittit, Ulixi.*

⁷⁴ Além da relação com a primeira missiva das *Heroides*, Ovídio, ao usar o vocábulo *Priamides* no verso inicial da carta de Páris, também relembra ao leitor a *Heroide* 5, a de Enone a Páris. Sobre este assunto, ver pp. 25-26.

⁷⁵ Sobre a mudança de regras das *Heróides* simples para as *Heróides* duplas, ver Bessone (2003: 175).

⁷⁶ Para o tratamento do mito do casal na literatura grega e latina sugerimos Ghali-Kahil (1955), Carbonero (1989) e Suzuki (1992). Para um breve resumo da história dos protagonistas, ver Grimal (2004: 197-200, para Helena, e 355-356, para Páris).

tragediógrafo, *Alexandre*,⁷⁷ e, no caso da de Helena, as principais influências terão sido *As Troianas* e *Helena* de Eurípides.

Para facilitar a leitura e compreensão das cartas 16 e 17, apresentaremos, seguidamente, um breve resumo do conteúdo da epístola 16.

a) A Heróide 16⁷⁸

A troca de correspondência entre a rainha de Esparta e o príncipe de Tróia acontece enquanto Páris é hóspede no palácio de Helena e de Menelau, estando este último ausente, pois tinha viajado para Creta.⁷⁹

Após os versos tradicionais de saudação (1-2), Páris confessa, prontamente, o seu amor por Helena (3-12), informando-a de que a sua pretensão é legítima graças a Vénus,⁸⁰ a responsável pela sua missão (13-38). Assim que esclarece a que se deve a sua carta, o príncipe de Tróia narra o sonho de Hécuba⁸¹ e as interpretações desse sonho, tanto a dos vates troianos como a sua, que, obviamente, é alterada para o favorecer (39-50).⁸² Depois,

⁷⁷ Cf. Kenney (1996: 5-8), Knox (2002: 135, n. 69) e Fulkerson (2009: 78).

⁷⁸ Adoptamos a estrutura proposta por Michalopoulos (2006: 3-4).

⁷⁹ São oferecidas várias explicações para Menelau ter decidido ir a Creta, deixando Helena sozinha, enquanto recebia a embaixada troiana. Segundo Kenney (1996: 118) e Palmer (2005b: 445 e 451), Díctis (*Bellum Troianum* 1. 1), nos seus diários, afirma que o rei de Esparta teria ido reclamar uma parte da herança de Plístenes, rei de Creta, que era seu avô materno, embora, na obra de Díctis, Menelau tenha ido para Creta antes de Páris chegar a Esparta. Outra versão da história, contada por Apolodoro (*Epit.* 3.3) e também mencionada por Kenney ad loc., diz que Menelau teria ido ao funeral do tio materno, Catreu. Seja qual for a versão, Ovídio considera que Menelau é o culpado de fuga de Helena, por ter deixado a sua esposa sozinha. Em *Rem. am.* 7773-776, o poeta afirma que, aquando do rapto, o rei de Esparta só sentia indiferença pela esposa, tendo a sua paixão sido reavivada graças a Páris. Michalopoulos (2006: 241) nota as semelhanças entre a descrição de Páris enquanto Menelau estava ausente e a de Ares, na *Odisseia* (8. 292-294), na ausência de Hefesto, esposo de Afrodite. Em ambas as situações a esposa acabou por trair o marido.

⁸⁰ A intervenção de Vénus é crucial para o percurso e retórica de Páris, pois é com base na promessa que a deusa lhe fez que o príncipe de Tróia defende convictamente a sua posição enquanto pretendente ou, melhor dizendo, futuro marido de Helena. Sobre a importância do papel de Vénus na história de Páris e Helena, ver Michalopoulos (2006: 42-46).

⁸¹ A rainha de Tróia tivera um sonho enquanto estava grávida de Páris. No seu sonho, como o príncipe descreve, Hécuba dá à luz um archote que queima e destrói a cidade de Tróia. É por esta razão que os reis de Tróia decidem expor o filho, cf. Grimal (2004: 194). É neste sonho que, na tragédia *As Troianas* de Eurípides (*Tro.* 919-922), Helena se apoia para afirmar a sua inocência e culpar Hécuba e Príamo por não terem matado o seu filho.

⁸² Na realidade, é posta em causa a autenticidade dos versos 39-144 da carta de Páris, pois este passo, juntamente com outro da carta de Cidipe a Acôncio, encontra-se apenas atestado na edição de Parma, cf. Tarrío (2015: 30, n. 41). Kenney (1979: 394-417), no entanto, apresenta, na nossa opinião, uma argumentação arguta e muito bem justificada a favor da autenticidade dos versos. Partindo de três pressupostos (1. anomalias de versos específicos, 2. o conteúdo do passo e a sua influência no par de epístolas e 3. a coerência da missiva de Páris com e sem este passo), o académico defende e fundamenta a sua resposta com base ora no estilo de Ovídio, ora na carta de Helena. Também Sabot (1981: 2561) partilha daquele ponto de vista. Já Goold (1974: 483), Pulbrook (1977: 43, n. 9) e Reeve (1973: 334-337) são contra a legitimidade deste passo.

descreve, detalhadamente, o Julgamento de Páris⁸³ pelo próprio, sendo Vénus a vencedora ao prometer o leito de Helena a Páris (53-88).⁸⁴ A seguir ao julgamento, vem o reconhecimento de Páris⁸⁵ como filho dos reis de Tróia; o príncipe vai viver para o palácio, onde é tido por excelente partido, embora faça questão de reafirmar que para si só Helena existe (89-104).⁸⁶ Nos versos seguintes são descritos a preparação da frota que seguirá para Esparta, os avisos de Cassandra e a chegada do príncipe ao reino de Menelau (105-128). O rei de Esparta oferece-lhe a sua hospitalidade e é nesse momento que Páris vê Helena pela primeira vez, apaixonando-se, ou, pelo menos, desejando-a fervorosamente, de imediato. É então que Páris refere o primeiro rapto que Helena sofreu às mãos de Teseu, culpando, naturalmente, o ateniense (129-162). De seguida, o príncipe vangloria-se da sua excelente linhagem, na qual tem grande orgulho (163-196), ao que se seguem os habituais *exempla* mitológicos⁸⁷ que comprovam os feitos da sua linhagem frígia e que Páris contrapõe aos actos criminosos da linhagem de Menelau. (197-214). Depois descreve-se o banquete, durante o qual Páris não consegue conter os ciúmes que sente e tenta desesperadamente comunicar com Helena (215-258). A seguir vem o momento em que ele implora que a rainha de Esparta ceda ao seu amor e se aproveite da ausência do marido (283-324).⁸⁸ Para a convencer, Páris promete-lhe uma recepção triunfante em Tróia e faz uma lista de exemplos de heroínas raptadas.⁸⁹ Nenhuma guerra

⁸³ Sobre este episódio mítico, além das referências genéricas que demos para a história do casal, ver Stinton (1965).

⁸⁴ Na opinião de Kenney (1996: 6), para compor o passo relativo ao julgamento de Páris, Ovídio terá utilizado os *Cantos Cíprios* como modelo.

⁸⁵ Já para a cena do reconhecimento Kenney (1996: 6) considera que a fonte do poeta era a peça perdida de Eurípides *Alexandre*, a que aludimos atrás (p. 28).

⁸⁶ De acordo com Michalopoulos (2006: 157), Páris pretende reforçar a ideia dos primeiros versos da epístola de que só Helena o pode reclamar como seu, estando esta ideia acentuada no verso 94 (*multarum uotum sola tenere potes*) pelo contraste provocado pelas palavras *multarum-sola*. Deste modo, o jovem príncipe apresenta-se-lhe como um prémio único. Todavia, como afirma Drinkwater (2013: 116), a forma como Ovídio constrói este verso é uma readaptação «in a rather perverse fashion» de um dos seus preceitos da *Arte de Amar* (1. 42), na qual o *praeceptor* aconselha os pupilos a declararem que só a *puella* é que lhes agrada. Ora, como podemos ler, neste verso, Páris não garante a Helena que ela é a única mulher que lhe pode agradar, mas que ele só a ela pode pertencer.

⁸⁷ Como nota Michalopoulos (2006: 5), Páris emprega mais exemplos mitológicos do que a sua amada. Na opinião do académico, essa diferença devia-se aos objectivos de cada um. Páris pretende persuadir Helena a fugir consigo, precisando, naturalmente, de lhe oferecer exemplos em que o mesmo tenha acontecido. Já Helena só precisava de contradizer os argumentos do príncipe. Com efeito, a sua principal preocupação, e os exemplos aos quais responde pormenorizadamente, são o do seu rapto por Teseu e o da sedução da sua mãe, Leda. Helena, além de os defender, justificá-los-á.

⁸⁸ Como afirma Michalopoulos (2006: 240): «Paris boldly and ironically interprets Menelaus' absence as a conscious choice, made so as not to stand in the way of his, Paris', mission: Menelaus is thus the perfect host who satisfies his guest's every wish!». De facto, Páris afirma que Menelau é o anfitrião perfeito desde o momento em que chegou a Esparta (16. 129-132). Sobre o papel de Menelau, como marido traído, neste par de epístolas, ver Michalopoulos (2006: 52-54).

⁸⁹ Todavia, como notam Michalopoulos (2006: 257) e Drinkwater (2013: 117), os exemplos por ele escolhidos revelam falta de perspicácia. Com excepção de Oritia, tanto Medeia como Ariadne foram

se terá originado, segundo o príncipe, pelos raptos enumerados (325-352). De qualquer das formas, se acaso uma guerra surgir, Páris apresta-se a assegurar que, juntamente com Heitor, destruirá as tropas gregas (353-370). Por fim, o príncipe garante-lhe que o resultado da sua missão não poderá ser nenhum outro além do sucesso e que, assim, a fama nunca se afastará do nome de Helena (371-378).⁹⁰

b) O Páris de Ovídio

A figura de Páris nas *Heroides* tem sido interpretada de diferentes. A principal, e aquela que ainda hoje muitos lhe atribuem, é a de exímio «discípulo» da *Arte de Amar* de Ovídio.⁹¹ Na verdade, provavelmente, a transformação do Páris épico em elegíaco não deverá ter colocado grandes obstáculos a Ovídio,⁹² visto que já em Homero o príncipe se encontrava, principalmente, associado a Vénus e às suas artes. Um eco do Páris da *Iliáda* que, como nota Drinkwater (2013: 112, n. 6), Ovídio mantém nas *Heroides* é a ausência de responsabilidade e a escolha do príncipe, voluntária ou não, de permanecer alheio à sua culpa. Aliás, na opinião de Kenney (1996: 5), «There is no great depth to the characterization of Paris: he is driven single-mindedly by lust and the rooted conviction that nothing can avail to stand between him and his promised reward». Não é por isso surpreendente que a epístola das *Heroides* simples que mais se assemelha com a de Páris seja a de Fedra, pois em ambos o motor que impulsionava os protagonistas, que alimentava a sua perseverança, era o desejo de conquistar aqueles que amavam.⁹³

A própria escolha de Páris no Julgamento é a de um elegíaco. O jovem príncipe rejeita as honras associadas à épica: a glória guerreira e o poder político. A sua transição para o mundo elegíaco é corroborada pela sua confissão no verso 126 (*Her.* 16. 126): *et*

abandonadas pelos estrangeiros com quem tinham escolhido viver. Curiosamente, como menciona Michalopoulos (2006: 261), ambas as heroínas são dadas como exemplos da infidelidade dos homens na *Arte de Amar* (3. 33-36), o que não seria de todo favorável a Páris.

⁹⁰ Na realidade, o dístico *tu quoque, si de te totus contenderit orbis, / nomen ab aeterna posteritate feres* (*Her.* 16. 375-376) é um eco das famosas palavras que se difundiram na literatura greco-latina e que são proferidas pela rainha de Esparta no canto 6 da *Iliáda*: εἴνεκ' ἐμεῖο κυνὸς καὶ Ἀλεξάνδρου ἔνεκ' ἄτης, / οἴσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόνον, ὡς καὶ ὀπίσσω / ἀνθρώποισι πελώμεθ' αἰοίδμοι ἐσσομένοισι (vv. 356-358). Nelas Helena prevê a fama que adviria aos heróis e heroínas da *Iliáda*.

⁹¹ Cf. Anderson (1973: 70), André (2007: 284-285), Belfiore (1980-1981: 139), Cucchiarelli (1995: 135), Kenney (1996: 5), Michalopoulos (2006: 42), Rand (1963: 27) e Spentzou (2003: 129).

⁹² Cf. Michalopoulos (2006: 51).

⁹³ Não poderemos deixar de constatar que esta escolha não pode ser casual, visto o poeta na colectânea ter colocado a carta de Fedra antes da de Enone, para salientar o contraste entre uma *puella* elegíaca e uma doce jovem que, apesar dos seus desejos, não consegue desempenhar o papel a que aspira. Desta forma, Ovídio realça, novamente, o quanto Enone era incompatível com o «novo» Páris. Sobre a relação entre as missivas de Fedra e Páris, ver Purser (2005: xxi) e Cucchiarelli (1995: 136, n. 2).

ferus in molli pectore flagrat amor, já que o adjectivo *mollis* era um dos vocábulos programáticos da poesia elegíaca; veja-se, por exemplo, um dos contextos mais importantes da definição da poesia de Propércio, a saber o prefácio do terceiro livro.

Segundo Cucchiarelli (1995: 139), o discurso do príncipe desenvolve-se na linha do dos defensores de Helena, negando-lhe qualquer culpa no acto, tal como Homero, Estesícoro, Górgias e Isócrates tinham feito. O príncipe, na sua carta, sabe exactamente o que tem de expressar para conquistar a mais bela mulher do mundo. Por essa razão, Páris apresenta-se como um aventureiro, rico, oriental e estrangeiro, que sofreu para poder chegar a Helena.⁹⁴ Contudo, recentemente, Drinkwater (2013) propôs uma nova interpretação para a epístola de Páris. Na sua opinião, Páris não é o hábil pupilo da *Arte de Amar* que até agora se tem considerado. Na verdade, a estudiosa chama a atenção para alguns passos da epístola nos quais o jovem príncipe desrespeita os ensinamentos da *Arte de Amar*, como, por exemplo, os versos 283-284: *multa quidem subeunt, sed coram ut plura loquamur, / excipe me lecto nocte silente tuo*. Como nota Drinkwater (2013: 115), ao convidar-se para a cama de Helena, Páris desobedece a um dos preceitos que Ovídio ensina na *Arte de Amar* (1. 719), no qual o poeta aconselha o *amator* a não confessar o seu desejo de praticar a arte de Vénus. Não partilhamos da opinião de Drinkwater sobre Páris, pois a sua capacidade de persuadir e de manipular está presente ao longo da carta. Um exemplo que o demonstra é as três formas, além de *Helene* (16. 281 e 287), que o príncipe usa para identificar Helena. São estas: (1) *Ledaea* (*Her.* 16. 1), que significa «filha de Leda». De acordo com Cucchiarelli (1995: 146), a escolha desta forma de designar a rainha de Esparta não é acidental, pois Páris pretende evocar o passado adúltero de Leda, para que Helena siga a mãe como modelo no amor. Além disso, ao denominar a rainha de Esparta pelo matronímico em vez do patronímico, Ovídio não só evita abordar a contestada paternidade de Helena, como imita Vergílio;⁹⁵ (2) *Tyndari* (16. 100 e 308), Tindárida, que significa «filha de Tíndaro», que era o rei de Esparta, marido de Leda e

⁹⁴ *Her.* 16. 21 (*hac duce Sigeo dubias a litore feci*). Hall (1990: 285) sugere que *certas* substitua *dubias*, pois parece-lhe que o caminho percorrido por Páris, ao contrário dos amados de outras heroínas, como Teseu e Leandro, não era realmente perigoso, visto o herói ser guiado por Vénus. Porém, como salienta Michalopoulos (2006: 119), não faria sentido trocar as palavras, tendo em conta que o príncipe troiano queria apenas exibir perante Helena as dificuldades que «passara» para vir ter com ela, que, na realidade, o leitor sabia que tinham sido nenhuma. Além disso, na opinião de Casali (1995: 139, n. 10 e 140, n. 11), Páris estava também a fazer uso de um *topos* da elegia no qual o herói representa o papel de estrangeiro e de aventureiro, tornando assim a sugestão de Hall desnecessária. A opinião de Casali e de Michalopoulos é reforçada pelos versos 73 e 74 da carta de Helena, nos quais o esforço retórico de Páris é recompensado.

⁹⁵ Assim, ao transportar um vocábulo da épica para a sua epístola, Páris eleva o estilo da abertura da sua epístola. Esta alusão vergiliana no começo da carta é desde logo um sinal da sua ligação com a *Eneida*, segundo Michalopoulos (2006: 106).

pai, numas versões adoptivo, noutras biológico, de Helena. Contudo, na literatura, este patronímico não estava associado a grandes feitos, porque, normalmente, era usado para descrever tanto Clitemnestra como Helena, quando tinham comportamentos indevidos ou excessivos. A primeira vez em que assim a denomina é quando lhe confessa que a quer tomar como esposa e, como vimos, o matronímico de Helena, está associado ao adultério. Já na segunda ocasião em que ocorre, explica-se por o jovem príncipe a ter criticado por não cuidar dele, como ordenara Menelau; (3) *Oebali nympha* (16. 128), que se traduz por «ninfa de Esparta». O adjectivo *Oebalius* refere-se ao avô de Helena, Ébalo, pai de Tíndaro.⁹⁶ O primeiro poeta a usá-lo na literatura latina é Vergílio nas *Geórgicas* (4. 125), mas apenas para se referir à terra, Esparta. Ovídio é o primeiro a utilizá-lo para Helena, cf. Michalopoulos (2006: 173). Segundo Kenney (1966: 102), neste verso, a palavra *nympha* não significa «ninfa». O poeta utiliza a palavra com o seu significado grego (*νύμφη*) que era o de «jovem esposa».⁹⁷ É apenas nas *Heroides* que o sulmonense emprega o vocábulo desta forma, ocorrendo também na carta de Penélope (*Her.* 1. 27). Todavia, Michalopoulos (2006: 19 e 174) considera que, além do seu significado grego, também era intenção de Ovídio aludir à ascendência divina de Helena, visto uma ninfa ser um ser divino.⁹⁸ Além disso, na sua opinião, ao chamar à rainha de Esparta «ninfa» o poeta cria uma ligação com a *Heróide* 5, a carta de Enone, que era, efectivamente, uma ninfa, interligando a epístola simples com as epístolas de Páris e Helena.

Por fim, na realidade, na nossa opinião, a habilidade de Páris para seduzir só poderá ser comprovada pela cedência de Helena ao apelo erótico de Páris, e todo o leitor sabe qual será a decisão final da rainha de Esparta: fugir com o jovem príncipe. Assim, parece-nos que o sucesso de Páris comprova que, afinal, este seria um bom «leitor» da *Arte de Amar* de Ovídio.

⁹⁶ Cf. Grimal (2004: 126).

⁹⁷ Cf. OLD s. v. *nympha* 2.

⁹⁸ Sobre as ninfas, ver Oliveira (1982: 201-241).

c) A Helena ovidiana

Se Páris é caracterizado como o elegíaco *amator*, então, precisa de uma *puella* e Ovídio oferece-lha na pessoa de Helena, a qual o poeta vai despojar do estatuto épico como rainha de Esparta e transformar na típica amante elegíaca. O despojamento de Helena é acentuado quando Páris a designa pelo termo *puella* (*Her.* 16. 198) e reconfirmado quando a Helena aplica a si mesma aquele termo (*Her.* 17. 39).⁹⁹

Na opinião de Kenney (1996: 6), «As regards characterization Ovid reserved his best effects [...] for Helen». O que, na realidade, não é surpreendente, tendo em conta a tradição literária de Helena e a diversidade de interpretações que foram surgindo até ao tempo de Ovídio. Assim, a Helena do poeta é herdeira de uma complexa tradição literária, não só diversa, mas também contraditória, desta figura mitológica na literatura greco-latina. De Homero, herda o estatuto de mulher mais bela do mundo;¹⁰⁰ das *Troianas* de Eurípides,¹⁰¹ a capacidade de argumentação para defender a sua inocência e a aptidão para manipular os homens em seu favor; da *Helena* de Eurípides,¹⁰² a astúcia, a compreensão da importância das aparências e a sua proclamada «ingenuidade» (*Her.* 17. 11),¹⁰³ que também tem raízes em Górgias.¹⁰⁴ É interessante, no entanto, como nota Belfiore (1980-1981: 136), o facto de os escritores na antiguidade terem decidido ou ignorar as virtudes de Helena, representando-a como uma adúltera, ou ignorar os seus «vícios», retratando-a como uma vítima. Esta dualidade está presente logo na *Ilíada* de Homero, na qual os troianos louvam a beleza de Helena, mas, simultaneamente, desejam que esta seja devolvida aos gregos.¹⁰⁵ Por este motivo, a principal inovação e o contributo mais original de Ovídio para a história de Helena é «humanizá-la». Esta é a primeira Helena que não é ou completamente desprovida de virtudes e culpada ou repleta de qualidades e vítima.

As opiniões sobre a Helena ovidiana têm-na considerado mais arguta do que Páris. A rainha de Esparta é, tal como o seu amante, considerada uma exímia discípula da *Arte*

⁹⁹ Cf. Michalopoulos (2006: 52).

¹⁰⁰ Sobre a figura de Helena na obra de Homero, especificamente, ver Bernal (2005: 25-33) e Lourenço (2007).

¹⁰¹ Kenney (1996: 2) considera que a principal influência sofrida pela protagonista da heróide 17 é de Eurípides. O estudioso afirma que «Helen is a brilliant retrojection of Euripides' acid deconstruction».

¹⁰² Sobre a figura de Helena na obra de Eurípides, ver Morenilla (2007) e Sousa e Silva (2005: 269-284).

¹⁰³ Como, contudo, poderemos verificar, a ingenuidade na Helena de Ovídio é meramente aparente, pois não passa de um recurso retórico para a sua defesa, cf. Wood (2014: 264).

¹⁰⁴ cf. Wood (2014: 264).

¹⁰⁵ Cf. *Il.* 3. 156-160.

de Amar, que, na realidade, supera o seu *amator*.¹⁰⁶ O motivo é simples: Páris deixa-se dominar pela emoção, Helena mantém a capacidade de pensar. O próprio vocabulário amoroso que o poeta coloca nas cartas de cada um distingue-os.¹⁰⁷ Em Páris, termos como *furor*, *dolor*, *cura* e *ferus amor* mostram o descontrolo do sentimento do príncipe, enquanto Helena usa *sapio* e *felix*, vocábulos que revelam um sentimento controlado.¹⁰⁸ Não obstante, a carta de Helena consegue dividir os académicos quanto ao modo como ela reage à recepção da carta de Páris. Rand (1963: 30) considera que Helena, ao responder, já decidira entregar-se a ele. Diz-nos o estudioso sobre os primeiros versos da epístola: «This is surrender; the rest is apology».¹⁰⁹ A melhor opção que Helena poderia ter feito era ignorar a carta que lhe tinha sido enviada. Assim, ao optar por responder, a filha de Zeus dá o primeiro passo para que o seu destino fatal se concretize.¹¹⁰ Já Drinkwater (2013: 123) e Michalopoulos (2006: 357) crêem que, no fim, Helena ainda está indecisa quanto à submissão ao príncipe troiano e Spentzou (2003: 130-132) defende que, ao longo de toda a missiva, Helena recusa ceder a Páris. De qualquer das formas, esteja a rainha decidida ou não a viver o amor de Páris, o leitor sabe qual é o destino dos protagonistas.

Uma proposta particularmente interessante é a de Belfiore (1980-1981: 146-147): o que motiva Helena a render-se a Páris não são os argumentos que este apresenta, aos quais responde a rainha de Esparta, mas, na verdade, o seu desejo de escapar à «lei da morte». Tal como Aquiles preferiu a glória e o perigo a uma segura obscuridade, também Helena opta pela «fama» – não aquela que menciona na carta, a de mulher casta e fiel, como Penélope, mas sim a fama que só Páris, por intermédio do poeta, lhe pode oferecer (*Her.* 16. 375-376).¹¹¹

¹⁰⁶ E.g. Belfiore (1980-1981), André (2007) e Drinkwater (2013).

¹⁰⁷ Cf. Belfiore (1980-1981: 144-145)

¹⁰⁸ O vocabulário amoroso utilizado por Páris recorda o quarto argumento de Górgias, no seu Encómio a Helena, como nota Belfiore (1980-1981: 144-145). Segundo o filósofo grego, uma das possíveis razões para Helena ir para Tróia seria o amor, razão pela qual a rainha de Esparta não poderia ser culpada, pois o amor é um sentimento que não se controla. Porém, como poderemos perceber pela leitura da epístola 17, a Helena de Ovídio nunca esquece os seus interesses. Pelo contrário, a sua argumentação é cuidadosamente urdida para que nada perca, caso decida ir para Tróia. Mesmo as suas ocasionais declarações de amor (e.g. *Her.* 17. 111 *molle...pectus*, 136 *ferrea sim, si non hoc ego pectus amem*, 182 *me miseram*) não passam de retórica necessária para que Páris acredite na sua representação.

¹⁰⁹ Da mesma opinião que Rand são Kenney (1996: 3), Knox (2002: 136) e Wood (2014: 271, n. 39), que afirma: «Ovid's Helen has evidently already made up her mind to go with Paris before she set reed to papyrus: she is not fooled by Paris's plea, but is the willing accomplice of his scheme». Bessone (2003: 153) também crê que Helena decide acompanhar Páris, mas acredita que a rainha de Esparta tenta resistir «nella prima parte della sua epistola».

¹¹⁰ Cf. Michalopoulos (2006: 273).

¹¹¹ Sobre estes versos, ver p. 30, n. 90.

TEXTO E TRADUÇÃO

Notas Prévias

1) Edição dos Textos

Como indicámos no prefácio, seguimos a edição de Knox, P. E. (1995). *Ovid, Heroides. Select Epistles*, Cambridge, Cambridge University Press, para a tradução da heróide 5 e a edição de Michalopoulos, A. N. (2006). *Ovid, Heroides 16 and 17. Introduction, Text and Commentary*, Cambridge, Francis Cairns, para a tradução da heróide 17. Todas as divergências relativamente a estas edições serão discutidas em nota.

2) Sobre os títulos *Oenone Paridi* e *Helena Paridi*

Se os sobrescritos que antecedem as cartas são obra de Ovídio ou não, é uma questão para a qual os académicos não encontram uma resposta. Por um lado, Jacobson (1974: 404-406), Kenney (1970b) e Pulbrook (1977: 43, n. 12) defendem a sua necessidade e autenticidade. Para Kenney, eram parte essencial da carta e Jacobson (1974: 404-405) acrescenta que, para os leitores que não conhecessem tão bem os enredos mitológicos, seriam importantes; caso contrário, em algumas das epístolas, só se descobriria quem eram os correspondentes alguns versos após o seu início. Tem-se argumentado que essa era a função do dístico inicial e, por essa razão, estes sobrescritos seriam supérfluos, mas Jacobson (1974: 406) discorda deste argumento. Na sua opinião, os dísticos iniciais nunca tiveram, como função principal, o propósito de identificar o remetente e o destinatário. Estas «saudações» tinham uma maior relação com a concepção global da carta, dependendo do objectivo da heroína. Por exemplo, no caso de Enone, era o de afirmar o seu grande estatuto.¹¹² Por outro lado, Goold (1974: 484) e Reeson (2001: 11-12) consideram que algumas epístolas teriam os sobrescritos e outras não. Na opinião de Goold, para a carta de Helena, o sobrescrito era essencial.¹¹³

¹¹² Cf. p. 39, n. 114.

¹¹³ Goold (1974: 484) assevera «obviously for Letter 17 the title HELENA PARIDI is indispensable», embora não acrescente nenhum argumento que justifique a sua afirmação.

V

Oenone Paridi

[Nympha suo Paridi, quamuis suus esse recuset,

mittit ab Idaeis uerba legenda iugis.]

Perlegis? An coniunx prohibet noua? Perlege: non est

ista Mycenaea littera facta manu.

Enone a Páris

[A Ninfa ao seu Páris, embora este recuse ser seu,

envia do cume do Ida palavras que ele deve ler.]¹¹⁴

Lês a carta na íntegra?¹¹⁵ Ou proíbe-o a nova esposa? Lê-a na íntegra:

essa letra¹¹⁶ não foi feita por mão micénica¹¹⁷.¹¹⁸

¹¹⁴ Este dístico inicial é considerado espúrio pela maior parte dos académicos. Segundo Jacobson (1974: 179, n. 8, e 181), Knox (1995: 141-142) e Palmer (2005b: 315), terá sido acrescentado, provavelmente, na época medieval para que a abertura da heróide fosse mais tradicional, tal como o segundo dístico desta carta, que, na opinião dos autores, tinha essa função. No parecer de Jacobson (1974: 181), além da razão apresentada, é também importante referir a sua relação com a grandiosa apresentação de Enone, entre o terceiro e o décimo versos. O intuito, nesses versos, era o de gerar expectativa e admiração no leitor, daí o «encómio» de Enone começar e terminar com a referência ao seu estatuto de ser semi-divino. Além disso, simultaneamente, tinha o propósito de equipará-la a Helena e iniciar a transição necessária para o novo mundo de Páris, cf. Drinkwater (2015: 390). Contudo, se estes primeiros versos não forem considerados espúrios, o seu efeito é ineficaz, porque o leitor já saberia que a nossa remetente era uma ninfa.

¹¹⁵ Este verbo não é muito comum em Ovídio ou na época de Augusto. Segundo Knox (1995:142), encontramos-lo apenas onze vezes nas obras epistolares do autor e, no total, o poeta usa-o treze vezes, cf. McKeown (1989: 318). A única ocorrência na poesia augustana, excluindo os poemas de Ovídio, verifica-se em Verg. *Aen.* 6. 34, cf. McKeown (1989: 318). A adição do prefixo *per-*, que indica a realização completa de uma acção, ao verbo *lego* acentua a importância, para Enone, da leitura da epístola por Páris, exortando-o a ninfa a lê-la do princípio ao fim. O seu rogo é ainda realçado pelo facto de este verbo ocorrer duas vezes no mesmo verso: uma no indicativo e outra no imperativo. Assim, Enone esperava que Páris não se detivesse por motivo algum e terminasse a leitura da sua missiva. Páris escreve o mesmo verbo com o mesmo intuito, mas em relação a Helena (*Her.* 16. 11).

¹¹⁶ De acordo com Knox (1995: 142) e Palmer (2005b: 315), não devemos traduzir a palavra *littera* por «carta» pois esta refere-se, neste verso, aos caracteres gregos utilizados pelas heroínas que, naturalmente, ao escreverem as cartas, o faziam na língua dos heróis homéricos. Ambos remetem para a semelhança entre a disposição das palavras deste verso e do segundo verso da carta de Briseida, *uix bene barbarica Graeca notata manu*, no qual a jovem comenta a dificuldade que tem em escrever em língua grega. Ver Björk (2016: 267-268) para uma comparação mais detalhada entre os dois versos.

¹¹⁷ Não é claro a quem se referirá Enone quando escreve *Mycenaea...manu*. Dependendo do estudioso, são-nos oferecidas três hipóteses. Vega (1994: 57) sugere Helena. Esta opção, apesar de não ser impossível, não nos parece provável, pois Helena era de Esparta, não de Micenas. Além disso, no momento em que Enone escreve a carta, Páris já se encontrava com Helena em Tróia, pelo que não existiria motivo algum para que o príncipe temesse ler uma carta da jovem rainha. Knox (1995: 142) e Palmer (2005b: 315) consideram que a expressão se refere a Agamémnon. Assim, Enone assegurava a Páris que a carta não continha um desafio por parte do rei de Micenas. Já Showerman (1977²: 57) propõe duas possibilidades: Agamémnon ou o seu irmão, Menelau. Para Jacobson (1974: 179) e Leto (1999: 1211), trata-se do último. Ambos eram filhos do rei de Micenas, podendo o adjectivo aplicar-se a qualquer um. Esta última hipótese é a que nos parece mais plausível, pois o marido de Helena era Menelau, e era este que desejava que a esposa lhe fosse restituída.

¹¹⁸ Este primeiro dístico é, nas palavras de Jacobson (1974:179), «perhaps unparalleled in the *Heroides* in abruptness and tone». Contribui, assim, para acentuar o drama desde a primeira palavra, pois, tradicionalmente, a carta começaria com uma saudação formal, e. g. *Her.* 1. 1-2; 4. 1-2; 16. 1-2. A forma inusual, escolhida por Ovídio para começar a epístola, define desde logo a situação de Enone. Nestes dois versos encontramos duas das características mais simbólicas de Páris. Com a pergunta *An coniunx prohibet noua?*, não só encontramos o habitual triângulo amoroso da elegia, em que o remetente foi traído, como é indubitável a submissão de Páris à sua nova esposa, cumprindo a sua função de amante perante a *domina*. Simultaneamente, ao realçar, no segundo verso, o receio de Páris, a heroína deixa patente a tradicional cobardia característica do herói.

Pegasis Oenone, Phrygiis celeberrima siluis,

laesa queror de te, si sinis ipse, meo.

5 quis deus opposuit nostris sua numina uotis?

ne tua permaneam, quod mihi crimen obest?

leniter, ex merito quidquid patiare, ferendum est;

quae uenit indigno poena, dolenda uenit.

Eu, a náíade¹¹⁹ Enone, celeberrima nos bosques frígios,

traída,¹²⁰ queixo-me¹²¹ de ti, meu amado,¹²² se tu próprio o consentes.¹²³

5 Que deus opôs aos nossos votos¹²⁴ a sua vontade?

Que crime cometi eu para não permanecer tua?¹²⁵

Deve ser suportado com serenidade o que se sofre porque se merece,

mas a pena que vem para quem não é digno¹²⁶ dela, essa vem para fazer sofrer.¹²⁷

¹¹⁹ Na fixação do texto latino, Burman (1727: 17), Showerman (1977²: 58), Bornecque (1995³: 26), Knox (1995: 50), Leto (1999: 392) e Palmer (2005a: 25) optaram por *Pegasis*, de acordo com a tradição manuscrita, enquanto Dörrie (1971: 83) prefere *Pedasis*, uma conjectura da autoria de Micyllus. Palmer (2005b: 315-316) dá-nos três significados possíveis para *Pegasis*: 1. poderia ser uma referência à fonte de Hipocrene, que surgiu devido ao coice de Pégaso; 2. uma denominação das Musas, usual na poesia latina, e. g. *Her.* 15. 27, Prop. 3. 1. 19; 3. ou ainda significar «náíade», ninfa da fonte. Porém, esta última opção só ocorre neste passo e em Quinto de Esmirna (3. 300-301). Já *Pedasis* remeteria para Pédaso, uma cidade que ficava no monte Ida, que seria o local de nascimento de Enone. Apesar de optarem por *Pegasis*, Palmer e Leto não rejeitam completamente a correcção de Micyllus, pois Enone não era uma ninfa da fonte, mas uma ninfa do rio, visto que o seu pai era o deus-rio Cébrén. Já Knox e Jacobson (1977²: 180, n. 11) consideram que, se optarmos por *Pedasis*, o verso perde o sentido, uma vez que a jactância de Enone com *celeberrima siluis* só faz sentido se esta for uma ninfa. Escolhemos *Pegasis*, não apenas por concordarmos com as justificações dadas, mas por ser a palavra atestada na tradição textual. Para mais informação sobre os vários tipos de ninfas e a sua importância, cf. Oliveira (1982: 201-242).

¹²⁰ A palavra *laesa* literalmente significa «ferida», mas em contexto elegíaco pode significar «traída», cf. Pichon apud Knox (1995: 142-143). Esta palavra tem ainda uma conotação judicial, pois era utilizada para descrever aqueles que tinham sido prejudicados em prol de outro, cf. Knox (1995: 142-143).

¹²¹ É habitual, nas *Heroides* de Ovídio, a ocorrência de vocábulos com conotação jurídica: *queror*, que significa literalmente «queixar-se», era utilizado na apresentação de queixas em tribunal; cf. OLD s. v. *queror* 1. e. A proximidade entre *laesa* e *quaeror* enfatiza o sentido jurídico implícito nas palavras de Enone; cf. Knox (1995: 143). A linguagem judicial também se encontra presente nas epístolas de Páris e Helena. Este aspecto é interessante, se pensarmos que as três cartas não teriam existido se não fosse pelo Julgamento de Páris.

¹²² De acordo com Palmer (2005b: 316), quando os poetas latinos escreviam o pronome possessivo, referiam-se à pessoa amada, tal como, quando colocavam a negativa antes do possessivo, estavam a negar a sua relação.

¹²³ Enone pede a Páris autorização para continuar a chamar-lhe «meu amado» após a separação, pois para si Páris nunca perdera essa designação. Existem duas tradições manuscritas para estes versos. Showerman (1977²: 58), Bornecque (1995³: 26), Leto (1999: 392) e Palmer (2005a: 25) optam por *ipsa*, dando ênfase à própria Enone. Burman (1727: 58) e Knox (1995: 142) preferem *ipse*, sendo que o último afirma que só Páris lhe poderia dar autorização para que ela o continuasse a chamar seu; acrescentando que *ipsa* não traria nada de novo ao verso, uma vez que era lógico que Enone se queixasse de Páris. Por concordarmos com os argumentos de Knox, optámos por *ipse*.

¹²⁴ *Votis* tem, neste verso, um duplo significado; não se refere apenas aos seus votos de casamento, mas também aos seus desejos de um futuro partilhado.

¹²⁵ Neste dístico, Enone interroga-se primeiro se terá sido uma divindade que se lhes opôs ou se, por algum infortúnio, foi a própria que cometeu algum crime. Ambas as opções são tópicos comuns na elegia, na qual o poeta elegíaco culpa uma divindade pelos seus infortúnios amorosos ou se culpa a si mesmo.

¹²⁶ A palavra *indigno* tem a função de um dativo de interesse. Dörrie (1971: 83) corrige a palavra *indigno* para *indignae*, escrevendo-a no feminino para que esta concorde com Enone. No entanto, optámos por não corrigir o género da palavra, pois, como afirma Knox (1995: 143), a jovem ninfa não está a referir-se a ninguém em particular.

¹²⁷ Ao lermos o dístico, é possível percebermos que a raiva direccionada para Páris, característica tradicional de Enone, não está presente. Esta aceita o seu destino, seja merecido ou não. A sua raiva parece ter sido substituída por uma ingenuidade que se adequa ao ambiente bucólico da epístola. O sofrimento por que esta tem de passar sobressai, não apenas pelas palavras escolhidas, mas pela iteração da forma verbal *uenit*, no mesmo verso. Sobre a alteração da personalidade de Enone, cf. pp. 21-23.

nondum tantus eras, cum te contenta marito,

10 edita de magno flumine nympa, fui.

qui nunc Priamides (absit reuerentia uero),

seruus eras; seruo nubere nympa tuli.

saepe greges inter requieuius arbore tecti,

mixtaque cum foliis praebuit herba torum;

Não eras ainda tão importante¹²⁸ quando eu, ninfa nascida
10 de um grande rio,¹²⁹ me contentei contigo como marido.¹³⁰
Tu, que agora és um Priâmida¹³¹ – que o respeito ceda o passo à verdade –
eras escravo¹³² e eu, ninfa,¹³³ suportei casar com um escravo.¹³⁴
Muitas vezes, protegidos¹³⁵ por uma árvore,¹³⁶ repousávamos entre os rebanhos,
e a erva, misturada¹³⁷ com folhas, nos ofereceu um leito.

¹²⁸ Quando Páris se juntou à jovem ninfa, ainda não tinha sido reconhecido como filho de Príamo, sendo um simples pastor; é por isso que Enone afirma que ele ainda não era tão importante.

¹²⁹ O pai de Enone era Cébren, um deus-rio. Porém, este não é considerado um *magnum flumen*. Talvez por essa razão, como sugere Knox (1995: 144), Enone tenha optado por não referir o nome do seu pai, engrandecendo a sua própria condição.

¹³⁰ De acordo com Pearson (1980: 120-121), a aliteração em «t», no primeiro verso deste dístico, reforça o tom desdenhoso que Enone usa para lembrar Páris de que o aceitou quando este não era importante. Simultaneamente, os sons «f» e «ph» na última metade do pentâmetro, também segundo Pearson, «make her claim to semi-divinity proudly emphatic».

¹³¹ Eis que, num poema elegíaco, encontramos o patronímico *Priamides*. Esta é uma palavra que está associada à épica. Todavia, é utilizada por Enone não para enaltecer Páris, mas, pelo contrário, para o lembrar do seu passado como pastor, com ironia. Sobre o significado de *Priamides*, ver. p. 26.

¹³² A palavra *servuus*, utilizada em contexto elegíaco, lembra automaticamente ao leitor o tópico elegíaco *servitium amoris*: o poeta desistiria de tudo na vida para se dedicar completamente à sua amada. Assim, a *domina* tinha poder total sobre o seu amante, que renunciava a uma vida honrada e respeitável. Ovídio, contudo, inverte completamente este tópico. Enone nunca passaria por *domina*; afinal, toda a sua carta se concentra em tentar convencer Páris a voltar para ela. Simultaneamente, o *servuus*, nesta situação, abandonou o seu propósito de vida, que é dedicar-se exclusivamente à sua amada. O facto de a palavra aparecer repetida na primeira metade do verso enfatiza a sua importância. Sobre este tópico nos poetas romanos elegíacos, ver Copley (1947: 285-300).

¹³³ Segundo Knox (1995: 144), Ovídio joga com *nympha* devido ao significado da palavra em grego (νύμφη), «noiva».

¹³⁴ Este par de dísticos (9-12) mostra o quanto Enone sacrificou para poder ter Páris como companheiro. Em primeiro lugar, temos uma degradação crescente do estatuto de Páris que aumenta a discrepância entre o jovem casal, cf. Jacobson (1974: 181-182). Ao considerar-se ninfa e filha de um grande rio, a heroína cria uma distância de estatuto entre si e o seu amado: este é humano, enquanto Enone é semi-divina. No entanto, não é apenas essa condição que os afasta. Logo no verso seguinte a heroína nomeia Páris como *servuus*. Este não era apenas um mortal comum, era também um escravo. Quando Príamo abandona Páris, entrega-o a Agelau, que era um escravo, daí o jovem príncipe ter sido escravo, cf. Grimal (2004: 355). Posto isto, não só Enone se tinha rebaixado ao escolher um humano para companheiro, como tinha optado por um que vinha do estrato social mais baixo. A condição de liberto na antiguidade não permitia, até ao ano 18 a. C., o casamento com alguém que tivesse nascido livre apenas continuando proibido o enlace entre um liberto e alguém da classe senatorial. A palavra *servuus* também não era muito comum na poesia augustana, apesar do imaginário elegíaco do *servitium amoris*. Esta repetição demonstra a dificuldade da posição de Enone, cf. Knox (1995: 144).

¹³⁵ O verbo *tego* é usado normalmente para indicar a protecção oferecida pelos telhados de uma casa. Além de se adequar ao vocabulário bucólico da carta, o autor, provavelmente, queria que o leitor imaginasse que a sombra da árvore era cerrada, cf. Knox (1995: 144).

¹³⁶ Do verso 13 ao 32 o discurso de Enone é essencialmente bucólico. São, por isso, abundantes as descrições pastoris e mais sombrias. Encontramos vários paralelos com poemas deste género como as *Ecloge* de Vergílio, ou os poemas de Teócrito. Sobre o tema, ver Lindheim (2000) com bibliografia. Nestes versos recordamos a vida que os dois jovens tiveram em conjunto. Ao recordarmos, é evidente a dependência de Páris em relação a Enone e, pelo discurso da jovem Ninfa, pensaríamos que Páris só sobreviveu graças à ajuda da sua companheira.

¹³⁷ Segundo Palmer (2005b: 316), Ovídio utiliza as várias construções de *misceo* (dativo, ablativo e ablativo absoluto) com a preposição *cum* livremente.

15 saepe super stramen faenoque iacentibus alto

defensa est humili cana pruina casa.

quis tibi monstrabat saltus uenatibus aptos

et tegetet catulos qua fera rupe suos?

retia saepe comes maculis distincta tetendi

20 saepe citos egi per iuga longa canes.

incisae seruant a te mea nomina fagi

et legor Oenone falce notata tua,

et quantum trunci, tantum mea nomina crescunt.

25

15 Muitas vezes uma humilde cabana¹³⁸ nos defendeu da branca geada,
 a nós, deitados sobre um leito de densa palha.
 Quem te mostrava os desfiladeiros adequados à caça
 e a rocha na qual a fera escondia as suas crias?
 Muitas vezes, como tua companheira, estendi as redes de largas¹³⁹ malhas,
 20 muitas vezes guiei os rápidos cães pelas vastas montanhas.¹⁴⁰
 Gravadas por ti, as faias¹⁴¹ guardam o meu nome
 e lê-se «Enone» marcado pela tua faca;
 e quanto crescem os troncos, tanto cresce o meu nome.¹⁴²

¹³⁸ A expressão *humili...casa* não se refere apenas à simplicidade da habitação. Estão em causa as cabanas que os pastores antigamente construíam para si e que pouca protecção ofereceriam, cf. Knox (1995: 145). Este é um tópico comum na poesia bucólica, em que o poeta vive em condições miseráveis por amor (cf. e.g. Verg. *Ecl.* 2. 29 e Tib. 2. 5. 26).

¹³⁹ Cf. OLD s. v. *distinctus* 1. Bornecque (1995³: 26) substitui a palavra *distincta* por *distenta*. Continuámos a seguir Knox, pois parece-nos que, se alterássemos a palavra, o significado desta seria tão similar a *tetendi* que o verso se tornaria repetitivo.

¹⁴⁰ Segundo Pearson (1980: 12-13), os dísticos 17-20 exploram o tópico do amante caçador de duas formas. Na primeira, o que ama segue o amado, no papel de *seruus*, como guardião das redes. Este trabalho de cuidar das redes era considerado, na poesia pastoril, uma forma de demonstrar devoção (e.g. Verg. *Ecl.* 3. 74-75, Tib. 1. 4. 49-50), já que o que ama tratava desta árdua tarefa, cf. Knox (1995: 146). Na segunda, aquele que ama desempenha a função de caçador, papel que costuma estar reservado ao homem, que inicia a amante renitente na sua arte. Este tópico era uma metáfora para a iniciação na arte do amor, e.g. *Ars am.* 1. 89, 253, 263, 269-270; 2. 2. Normalmente, o amante caçador só conseguia, na realidade, agrilhoar-se a si mesmo ao iniciar a amante no amor. Contudo, como realça Pearson, Ovídio inverte os papéis e não é Páris quem inicia Enone nas artes da caça ou que cuida das redes, mas a própria Enone que o faz pelo seu pastor. Ao compor o tópico desta forma, o poeta realça a transformação de Enone em *serua*. A perda do seu estatuto de *domina* é total e absoluta.

¹⁴¹ É também uma faia que Propércio dedica a Cíntia (Prop. 1. 18. 19-20), e, tal como Páris, esculpe no tronco da árvore apenas o nome da sua amada: *scribitur et uestris 'Cynthia' corticibus*, Prop. 1. 18. 22. *fagi* é também a última palavra do primeiro verso da primeira égloga de Vergílio. É sob uma faia que Melibeu depara com Títiro, enquanto este repousa.

¹⁴² Este é outro tópico muito comum na poesia elegíaca: o do amante que entalha uma inscrição para a sua amada. Normalmente, trata-se de algo muito curto, apenas o nome na maioria das vezes. Encontramos este *topos*, por exemplo, em Calímaco, Vergílio ou Propércio (1. 18. 22). Todavia, Ovídio intensifica o sentimento da inscrição ao acrescentar-lhe este verso. Não só aprofunda o seu significado como, simultaneamente, imita dois grandes poetas, Vergílio e Calímaco. A sua origem é inegável, é uma *imitatio* do verso 54 da Écloga 10 de Vergílio: *crescent illae, crescetis amores*. Não obstante, o seu intento é muito diferente, como sublinha Jacobson (1974: 182). Vergílio utiliza o verso para engrandecer o amor do poeta Galo, imaginando-o num cenário bucólico, por Licóris: à medida que a árvore cresce também os sentimentos do poeta aumentam. A Enone de Ovídio emprega o verso não para realçar os sentimentos de Páris por si, mas antes para se enaltecer a si própria com expressões como *seruant...mea nomina* (v. 21), *legor Oenone* (v. 22), *mea nomina crescunt* (v. 23), *in titulos surgite recta meos* (v. 24). Assim, deliberadamente, ou não, da parte de Enone, não duvidando de que da parte de Ovídio fosse essa a intenção, a verdade é que os dísticos sobre a inscrição se distinguem dos versos dos outros poetas, pois parecem um testemunho da glória de Enone e não uma demonstração da devoção de Páris. Conquanto seja principalmente em Vergílio que Ovídio se inspira para a criação deste verso, os advérbios escolhidos pelo poeta para articular a frase são, na realidade, uma inspiração que vem de Calímaco: τόσσα φέρουτε... ὄσσ' ἐρέουσι (*Aet.* fr. 73 Pf.).

	crescite et in titulos surgite recta meos!	26
25	[populus est, memini, fluuiali consita riuo,	23
	est in qua nostri littera scripta memor.]	24
	popule, uiue, precor, quae consita margine ripae	
	hoc in rugoso cortice carmen habes:	
	CVM PARIS OENONE POTERIT SPIRARE RELICTA	
30	AD FONTEM XANTHI VERSA RECVRRET AQVA.	

Crescei e elevai-vos como duradouro¹⁴³ memorial de mim!¹⁴⁴

25 Está plantado, lembrei-me, um choupo junto à corrente do rio,
 nele estão letras¹⁴⁵ escritas, memória de nós.¹⁴⁶

Choupo, plantado à beira-rio,¹⁴⁷ vive, suplico-te,
 tu que no rugoso córtice tens esta inscrição:¹⁴⁸

«Se Páris abandonar Enone e for capaz de respirar,
 30 a água do Xanto¹⁴⁹ correrá para trás até à fonte.»¹⁵⁰

¹⁴³ Como sugere Palmer (2005b: 317), provavelmente *recta*, neste verso, significa «de forma adequada». A intenção de Enone seria que as árvores fossem um memorial do passado, e que estas se tornassem cada vez mais altas para que ninguém a esquecesse.

¹⁴⁴ Os versos assinalados como 25 e 26 correspondem, na leitura dos manuscritos e na edição de Knox (1995: 50), aos versos 23 e 24. Knox (1995: 147) opta por mantê-los na posição em que aparecem nos manuscritos por considerá-los espúrios. Seguimos, todavia, Burman (1727: 18), Dörrie (1971: 84), Bornecque (1995³: 27) e Leto (1999: 394), que consideram que, ao lermos a epístola, estes dois versos, quando colocados como 25 e 26, funcionariam como uma transição entre o que o poeta tinha dito antes e a inscrição que se encontrava num choupo, tornando a transição mais natural.

¹⁴⁵ Cf. p. 39, n. 116.

¹⁴⁶ Este dístico é por vezes considerado espúrio, principalmente porque está ausente de dois manuscritos muito relevantes das *Heroides* de Ovídio. Showerman (1977²: 58) e Palmer (2005a: 25-26) tiram-no do *corpus* do texto. Contudo, mesmo para aqueles que optam por incluir estes versos, permanecem dúvidas quanto à sua autenticidade. De acordo com Knox (1995: 147), na expressão *fluiali consita riuo* já vinha o significado de *consita margine ripae*. Assim, na sua opinião, um destes dois passos será provavelmente uma imitação do outro (não apenas uma imitação, nas palavras de Knox, que considera *fluiali...riuo* uma «clumpy expression»). Outro pormenor, para o qual Knox nos chama a atenção, é que, ao escandirmos o verso 24, a vogal breve da palavra *littera* anterior às consoantes *scr-* é um caso único na poesia de Ovídio. Sobre a origem do verso o autor sugere que talvez algum estudioso de Ovídio achasse a transição entre os dísticos muito abrupta e tenha introduzido este para harmonizar a leitura. Posto isto, apesar das suas incertezas, Knox opta por manter os versos na epístola.

¹⁴⁷ Como nota Bradley (1969: 161), até o choupo, memorial do amor de Páris e Enone, já prenuncia o seu destino devido à posição geográfica que Ovídio lhe atribui. O choupo está muito perto do mar, o que indica que a árvore será incapaz de escapar à deterioração e eventual colapso que se aproximam com o avanço da água.

¹⁴⁸ Na opinião de Knox (1995: 148), não devemos traduzir *carmen* neste verso por «poema», mas antes por «inscrição». No seu parecer, este é o significado que o poeta dá à palavra nalgumas epístolas; cf. e. g. *Her.* 2. 146 e 7. 194.

¹⁴⁹ Xanto, ou, como era mais conhecido, Escamandro, era o deus-rio que se situava na planície de Tróia, cf. Grimal (2004: 149).

¹⁵⁰ Esta inscrição exemplifica um recurso literário, o ἄδύνατον, que consiste na descrição de um acontecimento natural impossível. Neste dístico, Ovídio afirma que, no dia em que Páris deixar de amar Enone, a água do rio Xanto correrá para trás, voltando à sua fonte. É de realçar, no entanto, a análise feita por Jacobson (1974: 183). Na sua opinião, a abordagem de Ovídio deste tópico é única. Normalmente, o poeta afirmaria que apenas ao ocorrer «o acontecimento impossível» seria possível para si abandonar a sua amada. Só que Páris faz o inverso. Ao gravar a inscrição, o jovem pastor deixa claro que o dia em que ele abandonar Enone será o dia em que a realidade se inverterá, como se o seu amor pela ninfa garantisse a ordem natural do mundo. Este é um testemunho pretensioso, mas sobretudo irónico. Embora o objectivo fosse demonstrar a sua devoção, as palavras escolhidas por Páris e o próprio acontecimento antinatural escolhido denunciavam, para o leitor, o destino que a história de amor de Páris e Enone tinha. O abandono de Enone e o «rpto» de Helena dariam origem à maior e mais prolongada guerra travada até então; a ordem do mundo estava a desfazer-se. A própria escolha das preposições que envolvem este verso revelava o fim da relação. Onde, geralmente, encontraríamos *ante* ou *prius quam* vamos agora deparar com um *cum* que introduz uma oração temporal-causal. De certa forma, era como se o «quando» delineasse o início do epílogo da sua relação. O fim poderia nunca ocorrer, mas existia essa possibilidade. Por fim, Jacobson (1974: 183, n. 18) deixa a dúvida: será que o poeta se baseou no canto 21 da *Iliada* e no estranho comportamento do Xanto nesse canto para a sua escolha?

Xanthe, retro propera, uersaeque recurrite lymphae:

sustinet Oenonen deseruisse Paris.

illa dies fatum miserae mihi dixit, ab illa

pessima mutati coepit amoris hiems,

35 qua Venus et Iuno sumptisque decentior armis

uenit in arbitrium nuda Minerua tuum.

attoniti micuere sinus, gelidusque cucurrit,

ut mihi narrasti, dura per ossa tremor.

consului (neque enim modice terrebar) anusque

40 longaeuosque senes: constitit esse nefas.

caesa abies, sectaeque trabes, et classe parata

caerula ceratas accipit unda rates.

Xanto, apressa-te a retroceder, e vós, águas, voltai-vos e fluí para a fonte.¹⁵¹

Páris suportou abandonar Enone.

Aquele dia ditou-me um destino miserável,¹⁵²

pois começou o terrível Inverno¹⁵³ de um amor abandonado,¹⁵⁴

35 quando Vénus, Juno, e Minerva, que estaria mais bela se tivesse trazido as armas,¹⁵⁵

vieram desnudas para o teu julgamento.¹⁵⁶

O meu coração estremeceu de assombro, e um tremor frio

percorreu-me os ossos duros, quando tu mo narraste.

Consultei¹⁵⁷ – e de facto o meu receio não era pouco – as anciãs

40 e os velhos de muita idade. Concordaram que era um agoiro funesto.

Derrubados os abetos, cortadas as traves, preparada a frota,

o mar azul recebeu a armada encerada.¹⁵⁸

¹⁵¹ A palavra *lymphae* designa a fonte de onde vem o rio e é rara nas obras elegíacas de Ovídio, só ocorre neste verso e em *Medc.* 99. Contudo, aparece nove vezes nas *Metamorphoses*, cf. Knox (1995: 148).

¹⁵² Deste verso em diante até ao 40, Enone recorda como ficou a conhecer o episódio do Julgamento de Páris. A sua narrativa remete-nos para o discurso épico, mais precisamente, para *Aen.* 4. 169. Este verso é um prenúncio do destino de Enone, pois recupera o momento da *Eneida* em que ficamos a saber que o destino da rainha Dido será trágico (*ille dies primus leti* ...). Também o Julgamento de Páris foi o momento que lançou Enone para a sua própria tragédia.

¹⁵³ Knox (1995: 149) e Palmer (2005b: 317-318) consideram que *hiems* neste passo deveria ser traduzido por «tempestade» e não por «Inverno», visto ser uma metáfora comum para os poetas expressarem o arrefecimento da paixão. Jacobson (1974: 184), todavia, não crê que esse argumento seja decisivo, optando por «Inverno». Drinkwater (2015: 392), contudo, oferece um outro argumento a favor da primeira hipótese que é, na nossa opinião, mais convincente. A académica estabelece um paralelo com o caso de Dido e de Eneias (*Aen.* 4.167-170). Assim, *hiems* funcionaria como um prenúncio, pois tal como a relação da rainha de Cartago e do filho de Vénus não teve um final feliz, também a de Enone e de Páris não teria. Todavia, apesar de o argumento de Drinkwater ser melhor do que o de Knox, preferimos traduzir a palavra por «Inverno», pois julgamos que o sentido que Ovídio pretendia dar ao verso não se perde. Existirá melhor maneira de expressar o fim da paixão do que a estação em que o frio domina e a natureza morre?

¹⁵⁴ Cf. Gaffiot s. v. *muto* I 4, Lewis and Short s. v. *muto* II D e Rosati (2016: 131).

¹⁵⁵ Seguimos a proposta de tradução de Rosati (2016: 131) para a expressão *sumptisque decentior armis*.

¹⁵⁶ Enone menciona nestes versos o Julgamento de Páris. Sobre este episódio mítico na literatura, ver Stinton (1965).

¹⁵⁷ Novamente, Ovídio relembra o leitor de que a sua Enone, ao contrário do que dita a tradição (cf. Parthenius, *Amat. narr.* 4. 4, Apollod., *Bibl.* 3. 12. 6), não possui o dom da clarividência.

¹⁵⁸ Ao lermos este dístico, notamos nesta gradação a rapidez com que todas as tarefas foram executadas, pois Ovídio faz uma enumeração assindética, com a elipse dos verbos auxiliares. Enone quer transmitir que o fim da relação apareceu inesperadamente e que Páris não perdeu tempo após o famoso «julgamento», preparando uma frota celeremente para poder ir ter com a mulher que desejava. A sua ânsia está por isso enfatizada. O primeiro verso termina com o cenário já preparado para a partida. Sabemos que os barcos estavam prontos mediante a palavra *ceratas*. Esta cera que se aplicava nos barcos era um dos últimos pormenores a ser feito num navio, cf. Knox (1995: 150). A descrição da preparação da frota feita pela ninfa contrasta grandemente com a de Páris (16. 107-118), visto terem propósitos diferentes. Páris descreve, pormenorizadamente, todos as etapas do nascimento da frota, para que Helena visse o quanto sofreu e o quanto desesperou, enquanto os longos preparativos eram feitos. Assim, pelos versos que o poeta dedica à descrição em cada uma das cartas, o leitor fica com uma impressão distinta, que revela os sentimentos do protagonista: na primeira sobressai a rapidez, na segunda a demora, cf. Jolivet (2001: 292 e 294).

flesti discedens: hoc saltem parce negare;

praeterito magis est iste pudendus amor.

45 et flesti et nostros uidisti flentis ocellos;

miscuimus lacrimas maestus uterque suas.

non sic appositis uincitur uitibus ulmus,

ut tua sunt collo bracchia nexa meo.

a quotiens, cum te uento quererere teneri,

50 riserunt comites! ille secundus erat.

oscula dimissae quotiens repetita dedisti!

quam uix sustinuit dicere lingua 'uale'!

aura leuis rigido pendentia lintea malo

suscitat, et remis eruta canet aqua.

55 prosequor infelix oculis abeuntia uela

qua licet, et lacrimis umet harena meis.

Choraste ao partir – pelo menos poupa-me a negares isto!

O teu amor de agora é mais vergonhoso do que o do passado.¹⁵⁹

45 E choraste e viste as lágrimas nos nossos olhinhos^{160,161}

e, ambos cheios de tristeza, misturámos as nossas lágrimas.

O ulmeiro não é cingido pelas vides nele enroladas¹⁶²

como os teus braços me enlaçavam o pescoço.¹⁶³

Ah quantas vezes,¹⁶⁴ quando te queixavas de estar a ser retido pelo vento,

50 se riram os teus companheiros; aquele era-te favorável!

Quantas vezes te despediste¹⁶⁵ e me voltaste a chamar para me dares mais beijos,

com que dificuldade a língua aguentou dizer «adeus»!¹⁶⁶

A leve brisa agita as velas que pendem do mastro

e a água sulcada pelos remos encanece.

55 Infeliz, persigo com os olhos, até onde me é possível,¹⁶⁷ a vela que se afasta

e a areia humedece¹⁶⁸ com as minhas lágrimas.¹⁶⁹

¹⁵⁹ Provavelmente, neste verso, Enone alude ao facto de Helena já ser casada com Menelau.

¹⁶⁰ O diminutivo *ocellus* é raro na poesia augustana e, apesar de aparecer 18 vezes nos *Amores* de Ovídio, nas *Heroides* só aparece neste verso e em 11. 35. Por este motivo optámos por mantê-lo na tradução.

¹⁶¹ Palmer (2005a: 26) e Showerman (1977²: 60) consideram estes dois versos espúrios, seguindo a opinião de Merkel. Para Palmer o motivo é a epanalepse nos versos 43 e 44, cf. Palmer (2005b: 318). Nós, tal como Knox (1995: 151), não consideramos que este seja motivo suficiente para duvidar da autenticidade dos versos, pois Enone queria enfatizar o facto de Páris ainda nutrir sentimentos por ela no momento em partiu para Esparta, para que agora, que voltou, não pudesse negá-lo.

¹⁶² Esta comparação da vide que se enrola nas árvores como os braços dos amantes faz parte do imaginário elegíaco (e. g. Cat. 61. 102-105, *Ov. Am.* 2. 16. 41, *Hor. Epist.* 1. 16. 3).

¹⁶³ Lindheim (2000: 92) nota que o imaginário da videira e do ulmeiro está muito presente nas *Éclogas* de Vergílio (1. 56-57, 2. 70, 5. 32-34) e Knox (1995: 152) afirma que as videiras enroladas nos ulmeiros são um motivo da poesia elegíaca (Cat. 61. 102-105, *Ov. Am.* 2. 16. 41, *Hor. Epist.* 1. 16. 3). Todavia, Ovídio troca os papéis do homem e da mulher em contexto elegíaco. Habitualmente o homem é que representava o ulmeiro, enquanto as vides simbolizavam a mulher. O ulmeiro era o suporte que permitia às videiras que crescessem, mas como nota Pearson (1980: 124) «the vine can destroy the very support from which it has received its initial nourishment». Tal como nos vv. 17-20, a mudança feita por Ovídio não é um acaso. Ao subir para o barco, Páris inicia a jornada que os separará para sempre.

¹⁶⁴ Esta combinação da interjeição *a* com a palavra *quotiens* tornou-se popular entre os elegíacos após Propércio a utilizar nas suas elegias, *Prop.* 1. 18. 21, cf. Knox (1995: 152). Usualmente serve o propósito de acentuar o patético, que vem intensificado pela repetição da palavra no verso 51.

¹⁶⁵ O termo utilizado pelo poeta, *dimissae*, era a palavra habitual para designar o divórcio, sugerindo que Páris não estava apenas a deixá-la de lado na expedição, mas a abandonar a vida de e com Enone.

¹⁶⁶ Versos característicos das despedidas, em que o *amator* tenta atrasar a sua separação da amada, cf. Casali (1992: 89-90, n. 15). Mais tarde, os mesmos versos voltam a ser trabalhados pelo poeta quando descreve a sua própria despedida de Roma, cf. *Tr.* 1. 3. 57-58.

¹⁶⁷ Enone quer dizer que acompanha o barco com os olhos até onde a vista lhe permite. *Prosequor* é um verbo que significa «escortar» ou «acompanhar» alguém; o facto de Ovídio acrescentar que Enone o faz, mas *oculis*, «com os olhos», reforça o patético e o dramatismo da situação.

¹⁶⁸ O verbo *umeo* aqui utilizado era uma palavra da épica, habitualmente. Nos elegíacos, exceptuando este passo, só ocorre em Tibulo. Contudo, Ovídio é o único poeta que usa este verbo noutras formas que não o participio presente (e. g. 8. 64, *Met.* 10. 509, 15. 269); cf. McKeown (1989: 378).

¹⁶⁹ Uma hipérbole, naturalmente, visto que as areias já estariam molhadas pelas ondas do mar.

utque celer uenias, uirides Nereides oro,

scilicet ut uenias in mea damna celer.

uotis ergo meis alii rediture redisti?

60 ei mihi, pro dira paelice blanda fui!

aspicit immensum moles natiua profundum;

mons fuit: aequoreis illa resistit aquis.

hinc ego uela tuae cognoui prima carinae,

et mihi per fluctus impetus ire fuit.

65 dum moror, in summa fulsit mihi purpura prora.

pertimui: cultus non erat ille tuus.

fit propior terrasque cita ratis attigit aura;

femineas uidi corde tremente genas.

non satis id fuerat? quid enim furiosa morabar?

70 haerebat gremio turpis amica tuo!

Rogo às verdes Nereides¹⁷⁰ que voltes rapidamente,
 que rapidamente voltes – claro, para meu sofrimento.¹⁷¹

Tu, que eu esperava que regressasses graças às minhas preces, voltaste para outra?

60 Ai de mim, fui persuasiva em favor de uma concubina terrível!

Uma rocha que ali se formou¹⁷² contempla o oceano imenso;
 monte foi outrora: agora opõe-se às águas do mar.

Dali, fui eu a primeira¹⁷³ a reconhecer as velas da tua embarcação,
 e o meu impulso foi lançar-me por entre as ondas.

65 Enquanto hesitava, vi um brilho de púrpura no cimo da proa.
 Apavorei-me: aquela não era a tua veste.¹⁷⁴

Aproximou-se mais o barco e levado pela brisa alcançou a terra.
 Vi com o coração a tremer um rosto feminino.

Não era aquilo suficiente? Porque é que insensata ainda ali estava?

70 A infame amante¹⁷⁵ abraçava o teu peito!¹⁷⁶

¹⁷⁰ As Nereides eram as ninfas do mar. Na literatura latina chamavam-lhes «verdes» por ser a cor do mar, e. g. *Tr.* 1. 2. 59 e *Hor. Carm.* 3. 28. 10. Sobre a cultura das Nereides, cf. Oliveira (1982: 275-284).

¹⁷¹ Correctamente, *damnum* é uma palavra com um significado ligado à justiça. Significaria «perda (monetária, ou material, pelo menos, na maior parte das vezes) de algo», cf. OLD s. v. *damnum* 1. Este vocábulo não é comum na poesia latina e não o encontramos em poetas como Catulo, Vergílio, Tibulo. Porém, em Ovídio, aparece 75 vezes. Sobre o léxico do direito romano em Ovídio, ver Kenney (1969).

¹⁷² Segundo Palmer (2005b: 319), *moles nativua* deve ser entendido como «a crag reared by nature's hand», enquanto Knox (1995: 154) considera que nos aproximamos mais do sentido original se lermos «a naturally formed breakwater, which, as the parenthesis explains, has been a crag (*mons*)». Naylor (1907: 44) não considera satisfatória a explicação de Palmer, pois, na sua opinião, o estudioso aponta o óbvio: só a natureza poderia moldar-se a si própria. Na opinião de Naylor, *nativua* só faz sentido se entendermos *moles* como «breakwater».

¹⁷³ Não consideramos que *prima* esteja no acusativo plural, juntamente com *ueta*, como sugere Knox (1995: 154), traduzindo-se o verso nesse caso por «Dali eu reconheci primeiro a vela da embarcação», mas no nominativo singular, como indica Palmer (2005b: 319). Esta última opção parece-nos mais dramática, sendo por isso mais adequada à elegia. Enone, a esposa desprezada, é a primeira a reconhecer o navio que porá um fim às suas esperanças de recuperar o seu legítimo esposo.

¹⁷⁴ Ovídio volta a realçar o facto de a sua Enone não possuir clarividência. Neste dístico fica claro que Enone não sabia quem era a jovem mulher que acompanhava Páris, quando, tradicionalmente, antes de este partir para Esparta, Enone o avisa de que, se trouxer Helena, trará a guerra consigo.

¹⁷⁵ Uma forma tradicional de os poetas se referirem às suas amadas, se bem que, neste caso, por ser empregue por Enone, tem um sentido pejorativo.

¹⁷⁶ Recorda a cena dos versos 47-48, com a diferença de que desta vez não existem papéis trocados. Helena ocupa a parte feminina, como *uides*, e Páris o papel masculino, como *ulmus*. Páris livra-se finalmente do papel submisso. Com Helena a seu lado, este adquire «a sua independência masculina», cf. Pearson (1980: 125). Sobre a metáfora das videiras enroladas no ulmeiro, ver p. 51, n. 162.

tum uero rupique sinus et pectora planxi

et secui madidas ungue rigente genas,

impleuique sacram querulis ululatibus Iden.

illuc has lacrimas in mea saxa tuli

75 sic Helene doleat defectaque coniuge ploret,

quaeque prior nobis intulit, ipsa ferat.

nunc tibi conueniunt, quae te per aperta sequantur

aequora, legitimos destituantque uiros;

at cum pauper eras armentaque pastor agebas,

80 nulla nisi Oenone pauperis uxor erat.

non ego miror opes, nec me tua regia tangit,

nec de tot Priami dicar ut una nurus.

non tamen ut Priamus nymphae socer esse recuset

aut Hecubae fuerim dissimulanda nurus;

Então sim, rasguei¹⁷⁷ a roupa e lacerei os seios¹⁷⁸

e feri o rosto choroso com as unhas afiadas

e inundei o sagrado Ida¹⁷⁹ de uivos ruidosos,

e levei estas lágrimas para lá, para as minhas pedras.

75 Assim Helena sofra e se lastime ao ver-se abandonada pelo marido

e ela própria suporte aquilo que primeiro nos infligiu!¹⁸⁰

Agora convêm-te aquelas que te sigam

pelos mares abertos, e abandonem os maridos legítimos¹⁸¹.¹⁸²

Porém, quando eras pobre e, pastor, conduzas os rebanhos,

80 nenhuma a não ser Enone aceitou ser esposa de um pobre.

Quanto a mim, não admiro riquezas, nem me impressiona o teu palácio,¹⁸³

nem que se diga que sou uma das muitas noras de Príamo;

não que Príamo recuse ser sogro de uma ninfa,

ou que Hécuba tivesse de ocultar que eu fosse sua nora.

¹⁷⁷ O uso do verbo *rumpere* para rasgar roupas (cf. OLD s. v. *rumpo* 6. c) parece ser uma inovação ovidiana, ver Knox (1995: 155).

¹⁷⁸ Estes são gestos extravagantes, que habitualmente eram feitos durante os funerais, para expressar a dor. Na opinião de Drinkwater (2015: 397), a partir deste verso surge uma nova Enone que se entrega ao desespero e se aproxima um pouco mais da Enone pré-ovidiana, pois a raiva começa a despontar. A diferença entre a Enone pré-ovidiana e a Enone desta epístola passará a ser o alvo desse sentimento. Até Ovídio era Páris, a partir de agora é Helena, cf. Drinkwater (2007: 378-379). Esta mudança emocional poderá ser explicada pela cena de anagnórise (vv. 63-74) que Enone acabara de testemunhar e descrever, cf. Smith (2006: 230-231). Sobre a metamorfose que o carácter de Enone sofre na epístola, ver pp. 21-23.

¹⁷⁹ *Iden* era uma forma de acusativo em grego da palavra Ἴδη. O Ida era sagrado, pois era o local central para o culto de Cíbele, deusa da Fertilidade.

¹⁸⁰ Predizer a má sorte ao rival é outro tópico comum na literatura elegíaca, cf. e.g. Tib. 1. 2. 89-98 e 1. 5. 69-70. Ovídio, no entanto, amplia este tópico ao transformá-lo numa maldição. Enone, durante toda a sua epístola, evita nomear a rival, excepto neste dístico, no qual roga que Helena conheça a sorte que lhe trouxe. Pronunciar, claramente, o nome da pessoa amaldiçoada era um dos requisitos necessários, especialmente para os romanos, quando se pretendia lançar uma maldição, cf. Gajer (1992: 14). A ironia deste verso é imensa, visto que, habitualmente, Enone consegue prever o futuro, mas na sua epístola todas as previsões que faz não ocorrem. Sobre as alterações que Ovídio fez ao mito de Enone, como retirar-lhe os poderes proféticos, ver p. 22, n. 51.

¹⁸¹ *Legítimos* é outro termo legal introduzido na poesia por Ovídio, cf. Kenney (1969: 253), que o usa dezasseis vezes na sua poesia.

¹⁸² Enone generaliza, evitando o nome de Helena, mas, claramente, esta frase era sobre a rainha de Esparta.

¹⁸³ A ênfase que Enone coloca na primeira pessoa manifesta-se no uso dos pronomes *ego* e *me*. Enone quer que Páris saiba que para si o mais importante é ele e não a posição ou a riqueza que este tem.

85 dignaque sum fieri rerum matrona potentis;
 sunt mihi, quas possint scepra decere, manus.
nec me, faginea quod tecum fronde iacebam,
 despice; purpureo sum magis apta toro
denique tutus amor meus est; mihi nulla parantur
90 bella, nec ultrices aduehit unda rates.
Tyndaris infestis fugitiua reposcitur armis;
 hac uenit in thalamos dote superba tuos.

85 Sou digna de me tornar esposa¹⁸⁴ de um grande senhor:¹⁸⁵
 tenho mãos capazes de se adequarem ao ceptro.
 Nem me desprezes porque contigo me deitava sob a copa de uma faia:
 sou mais talhada para um leito púrpureo.
 Por fim, o meu amor é seguro, não se te preparam guerras¹⁸⁶
 90 por minha causa,¹⁸⁷ nem o mar transporta naus vingativas.
 A filha de Tíndaro,¹⁸⁸ foragida,¹⁸⁹ é reclamada por armas inimigas;
 com este dote¹⁹⁰ vem, altiva¹⁹¹, para os teus tálamos.

¹⁸⁴ Enone nomeia-se *matrona*, palavra que estava associada às mulheres casadas de nascimento elevado. Ao empregar este termo, a nossa ninfa tenta demonstrar que também ela pertence ao mundo urbano do qual Páris faz agora parte, procurando afastar-se da sua representação bucólica. Este seu esforço para se assemelhar a Helena, como uma mulher da cidade, tem o efeito oposto ao pretendido. O termo *matrona* não pertence ao mundo elegíaco em que Enone se tenta integrar, cf. Lindheim (2000: 98).

¹⁸⁵ Seguimos a proposta de tradução de Knox (1995: 157). Este verso permite duas leituras. Nos manuscritos lê-se *dignaque sum et cupio fieri matrona potentis* («e sou digna e desejo tornar-me esposa de um poderoso»), opção pela qual optam Burman (1727: 19), Bonercque (1995³: 29), Dörrie (1971: 28), Showerman (1977²: 64), Leto (1999: 396) e Palmer (2005a: 28). Knox (1995: 52), no entanto, substitui *et cupio*, que contraria o verso 81, apenas quatro versos acima, por *rerum*, conjectura da autoria de Housman (1897: 104). Ambos os académicos consideram que não faria sentido Enone contradizer-se de uma forma tão inconsistente. Todavia, Jacobson (1974: 185) desvaloriza as hesitações relativas a *et cupio*, afirmando que a inconsistência faz parte do carácter de Enone. Apesar de concordarmos que Enone vai revelando um maior desequilíbrio à medida que lemos os versos da quinta epístola, optamos pela leitura de Housman e Knox, pois ao longo da carta consideramos que o carácter e discurso de Enone, apesar do seu orgulho, se coadunam com o mundo bucólico. Esta, com estes versos, quereria apenas que Páris percebesse que, apesar de Enone viver nas montanhas, não significava que não fosse talhada para um meio urbano. A vida simples que tinha era uma escolha sua e, portanto, na nossa opinião, não faria sentido Enone, repentinamente, desejar uma vida opulenta. Sobre o carácter e discurso de Enone, ver pp. 21-23.

¹⁸⁶ A expressão *bellum parare* é pela primeira vez atestada na poesia latina neste verso, cf. Knox (1995: 158). Esta expressão vai difundir-se principalmente na literatura da chamada «idade de prata».

¹⁸⁷ Existem três hipóteses para o pronome do verso 89: (1) Knox (1995: 158) opta pela palavra *ibi*, seguindo Bentley; (2), Burman (1727: 19), Dörrie (1971: 88), Showerman (1977²: 64) e Palmer (2005a: 28) preferem *tibi*, concordando com Ehwald; (3) Bornecque (1995³: 29) e Leto (1999: 396) escolhem *mihi*, acompanhando Heinsius. Das três hipóteses preferimos a última, pois parece-nos ser a que melhor se adequa a este passo. O verso 89, se considerarmos *mihi*, pode fazer a ponte entre os dísticos anteriores, nos quais Enone assegura a Páris que é tão digna como Helena de pertencer à família real, e o dístico seguinte, no qual Enone relembra a Páris que o dote de Helena era a guerra, contrastando com o dela, que seria a segurança.

¹⁸⁸ Helena, filha de Tíndaro. A nossa heroína opta pela linhagem paterna mortal de Helena em detrimento da linhagem divina. Logicamente, Enone não poderia permitir que a posição de Helena fosse comparável à sua enquanto ser semi-divino, denominando-a pela sua condição de mortal. Esta patronímico só ocorre nas *Heroides* de Ovídio.

¹⁸⁹ Outro termo legal que o autor utiliza na sua obra. A palavra *fugitiua* não significa apenas que Helena fugiu de um sítio para outro; este era o termo aplicado aos escravos foragidos. A única vez que esta palavra aparece na poesia latina é neste verso, cf. Knox (1995: 158).

¹⁹⁰ Este é um tópico comum quando se retrata a vinda de Helena para Tróia. O dote que esta traz consigo é a guerra e a dor. O dote era importante para as jovens mulheres pois revelava o seu estatuto social, do qual se podiam orgulhar. O facto de Enone realçar o efeito nefasto que trará o dote de Helena era uma forma de a insultar. Este tópico foi pela primeira vez explorado por Ésquilo, quando afirma ἄγούσά τ' ἀντίφερνον Ἰλίῳ φθορὰν (Ag. 406), e desde então foi aproveitado e trabalhado pelos autores posteriores.

¹⁹¹ O adjectivo *superba* é usado pelos poetas elegíacos para descrever a amada; era quase uma característica obrigatória para a elegia que a jovem que era amada fosse altiva, cf. Knox (1969a: 21).

quae si sit Danais reddenda, uel Hectora fratrem

uel cum Deiphobo Pulydamanta roga.

95 quid grauis Antenor, Priamus quid suadeat ipse,

consule, quis aetas longa magistra fuit.

turpe rudimentum, patriae praeponere raptam.

causa pudenda tua est; iusta uir arma mouet.

nec tibi, si sapias, fidam promitte Lacaenam,

100 quae sit in amplexus tam cito uersa tuos.

ut minor Atrides temerati foedera lecti

clamat et externo laesus amore dolet,

tu quoque clamabis. nulla reparabilis arte

laesa pudicitia est; deperit illa semel.

105 ardet amore tui? sic et Menelaon amauit.

Se aquela deve ser devolvida aos Dánaos, pergunta
 ou a teu irmão Heitor, ou a Deífobo,¹⁹² ou a Polidamante.¹⁹³
 95 Pede conselhos ao nobre Antenor,¹⁹⁴ ou ao próprio Príamo,
 que tiveram por mestra uma longa vida.
 Começo indecente,¹⁹⁵ pôr uma mulher raptada à frente da pátria.
 Tua é a causa vergonhosa, justa guerra move o marido.
 Nem acredites, se fores prudente,¹⁹⁶ na fidelidade dessa espartana,¹⁹⁷
 100 que tão célere se lançou nos teus braços.¹⁹⁸
 Assim como o mais novo Atrida¹⁹⁹ se queixa de ter sido profanada²⁰⁰ a união do leito
 e sofre, tendo sido traído por um amor intruso,²⁰¹
 também tu te queixarás. Por nenhuma arte se recupera
 a castidade maculada, pois uma só vez se pode perdê-la.
 105 Arde de amor por ti? Também assim essa amou Menelau,²⁰²

¹⁹² Deífobo era um dos filhos de Príamo e Hécuba, irmão de Heitor e de Páris. Foi este que reconheceu Páris como o irmão há muito perdido. Após a morte de Páris, é Deífobo quem vence a competição pela mão de Helena, tornando-se o seu novo marido, cf. Grimal (2004: 113).

¹⁹³ Polidamante era um grande herói entre os troianos. Este nasceu na mesma noite que Heitor e, tal como o príncipe, era um excelente combatente e estratega. É ele que dá os melhores conselhos de guerra a Heitor na *Iliada*. Além de ser chegado a Heitor, é também Polidamante quem sugere que Helena seja devolvida, pois não valeria a pena continuarem a combater pela sua posse, cf. Grimal (2004: 382).

¹⁹⁴ Um ancião troiano e conselheiro do Rei Príamo. Foi Antenor que sugeriu o duelo entre Páris e Menelau para que a guerra de Tróia chegasse ao fim, pois considerava que Helena devia ser devolvida ao seu marido juntamente com as coisas que trouxera consigo, cf. Grimal (2004: 30).

¹⁹⁵ *Rudimentum* contrasta com *magistra* da linha anterior. Era uma palavra rara na poesia augustana, estando atestada neste verso e noutros dois, cf. e.g. *Ars am.* 1. 193. e *Verg. Aen.* 11. 157; cf. Knox (1995: 160).

¹⁹⁶ Segundo Knox (1995:160), Enone, à medida que vai ficando mais agitada, vai perdendo o discurso formal e adoptando o tratamento informal.

¹⁹⁷ «Lacedemónica» é um epíteto que significa «mulher que vem de Esparta».

¹⁹⁸ Este é outro tópico da cultura elegíaca: o poeta, com esperança de obter o amor verdadeiro, não consegue escapar à paixão intensa que sente por uma amante infiel. Enone, desde este dístico até ao verso 132, tenta convencer Páris de que a sua escolha não podia estar mais afastada daquilo que pretendia, expondo-lhe as falhas que Helena tinha, na sua opinião.

¹⁹⁹ Entenda-se Menelau, marido de Helena, irmão de Agamémnon e o mais novo dos dois filhos de Atreu, Rei de Micenas.

²⁰⁰ O verbo *temerare* não é muito frequente na poesia augustana. Ocorre uma única vez em Vergílio. Todavia, é usual Ovídio utilizá-lo para se referir à quebra dos votos do casamento, cf. Knox (1995: 160).

²⁰¹ Devido às palavras *laesus* e *externo*, é muito difícil dar a este verso uma tradução satisfatória. Sobre *laesus*, que literalmente significa «ferido», cf. p. 41, n. 120. Em relação a *externo*, Palmer (2005b: 321) e Knox (1995: 160) afirmam que, neste verso, não significa literalmente «estrangeiro», mas «outro» ou «intruso», a saber, qualquer outro que invadissem o leito matrimonial de Menelau e Helena. Fulkerson (2005: 60) nota que Ovídio nas *Heroides* só utiliza a expressão *externus amor* para se referir ao amor de Helena e Páris. Duas vezes aparece esta expressão na obra, uma neste verso e outra no verso 96 da epístola 17, a de Helena a Páris. Propércio também já usara estas palavras para descrever os amores de Páris e Helena (2. 32. 31), contrastando com Ovídio, pois o seu sentido era o tradicional «estrangeiro».

²⁰² O acusativo grego de Μενέλαος, como comenta Knox (1995: 161), é mantido para evitar uma elisão, tal como no verso 249 da carta de Helena (17). No parecer de Michalopoulos (2006: 224), na maioria das vezes, a forma que derivava do acusativo grego era mantida para evitar uma elisão ou devido a outras restrições métricas.

nunc iacet in uiduo credulus ille toro.

felix Andromache, certo bene nupta marito!

uxor ad exemplum fratris habenda fui.

tu leuior foliis, tum cum sine pondere suci

110 mobilibus uentis arida facta uolant;

et minus est in te quam summa pondus arista,

 quae leuis assiduis solibus usta riget.

hoc tua (nam recolo) quondam germana canebat,

 sic mihi diffusis uaticinata comis:

115 ‘quid facis, Oenone? quid harenae semina mandas?

 non profecturis litora bubus aras!

Graia iuuenca uenit, quae te patriamque domumque

 perdat! io prohibe: Graia iuuenca uenit!

dum licet, obscenam ponto demergite puppim!

120 heu, quantum Phrygii sanguinis illa uehit!’

que, agora, crédulo,²⁰³ se deita num tálamo despojado.
 Feliz Andrómaca, bem casada com um marido fiel!²⁰⁴
 Fui a esposa que deverias ter se seguisses o exemplo do teu irmão,²⁰⁵
 mas tu és mais leve do que as folhas²⁰⁶ quando elas, sem o peso da seiva,
 110 secas, voam com os ventos volúveis;
 também existe menos peso em ti do que na barba da espiga,
 que, leve, fica seca, queimada por um sol constante.
 Isto outrora (pois recordo-o) a tua irmã cantava;²⁰⁷
 e com os cabelos desgrenhados, assim vaticinou:
 115 «Que fazes, Enone? Porque atiras sementes para a areia?
 Tu aras as praias com bois que nada hão-de produzir!²⁰⁸
 Vem aí uma novilha grega que te destruirá a ti e à tua pátria
 e ao teu lar! Oh, impedi-o! Vem aí uma novilha grega²⁰⁹!²¹⁰
 Enquanto é possível, afundai no mar o funesto navio!
 120 Ah, quanto sangue frígio ela transporta!». ²¹¹

²⁰³ A ingenuidade e confiança que o poeta, ou aquele que ama, tem na sua amada faz parte da tradição elegíaca, daí Enone chamar a Menelau *credulus*.

²⁰⁴ A expressão *certo...marito* era usual na linguagem elegíaca para elogiar um marido fiel, cf. Fedeli (1980: 303).

²⁰⁵ Heitor e Andrómaca são um exemplo da fidelidade conjugal. Devido à despedida do casal descrita por Homero no sexto canto da *Iliada*, este casal ficou associado à felicidade conjugal.

²⁰⁶ Esta é uma metáfora comum entre os poetas, na qual a constância do que ama é comparada às folhas. Enone quer expressar que Páris, tal como as folhas abandonam a árvore que as nutriu pelos ventos volúveis que as deixaram sozinhas no solo, também a abandonou. Esta metáfora é desenvolvida aqui pelo poeta até ao verso 112, cf. Knox (1995: 161).

²⁰⁷ Cassandra, filha de Príamo e Hécuba. Tinha o dom do vaticínio, que lhe foi ensinado por Apolo. Sobre a forma como conseguiu o seu dom, existem duas versões; uma delas relata que a jovem princesa prometera a sua virgindade em troca da aprendizagem das artes proféticas. Porém, após aprendê-las, rejeitou Apolo e este castigou-a. Apolo não retirou aquilo que oferecera, mas acrescentou-lhe uma maldição: quem ouvisse as profecias de Cassandra não acreditaria na sua veracidade, cf. Grimal (2004: 76-77).

²⁰⁸ Segundo Knox é uma *sententia*, tem um sentido proverbial.

²⁰⁹ Apelidar Helena de «novilha» não é uma novidade introduzida por Ovídio. Provavelmente, o poeta ter-se-á inspirado no poema *Alexandra* (102, καὶ τὴν ἄνυμφον πόρτιν ἀρπάσας λύκος), atribuído a Lícophon, poeta helenístico. Também em Ésquilo, Cassandra, no seu desvario profético, no qual antecipa o assassinio de Agamémnon, apelida Clitemnestra, a irmã mais velha de Helena, de «vaca»; cf. Aesh. *Ag.* 1125-1126.

²¹⁰ Segundo Knox (1995: 162-163), esta figura de estilo (*uersus serpentibus*), na qual a primeira metade do hexâmetro é repetida na segunda metade do pentâmetro, era muito apreciada por Ovídio, e.g. *Am.* 1. 9. 1-2, 3. 2. 27-28, 3. 6. 61-62. Neste dístico, este recurso estilístico tem o efeito de intensificar o tom profético do augúrio feito por Cassandra, bem como aumentar a ansiedade do leitor e de Enone pela chegada iminente de Helena, que a viria substituir na sua posição de esposa.

²¹¹ A profecia proferida por Cassandra a Enone foi feita enquanto esta ainda estava com Páris, antes de ele embarcar na sua expedição. Podemos deduzi-lo pelo verbo *recolo* (v. 113) e pela pergunta *quid facis?*, que principia o monólogo de Cassandra. Os dois primeiros versos são de carácter bucólico, com variações no pentâmetro, cf. Knox (1995: 162-163). O próprio Ovídio volta a trabalhá-las noutras obras, e.g. *Her.* 17. 139, *Tr.* 5. 4. 48, *Pont.* 4. 2. 16.

uox erat in cursu: famulae rapuere furentem;

at mihi flauentes deriguere comae.

a, nimium miserae uates mihi uera fuisti:

possidet en saltus illa iuuenca meos!

125 sit facie quamuis insignis, adultera certe est;

deseruit socios hospite capta deos.

illam de patria Theseus, nisi nomine fallor,

nescioquis Theseus abstulit ante sua.

a iuue ne et cupido credatur reddita uirgo?

130 unde hoc compererim tam bene quaeris? amo.

uim licet appelles et culpam nomine ueles;

quae totiens rapta est, praebuit ipsa rapi.

at manet Oenone fallenti casta marito,

et poteris falli legibus ipse tuis.

Ainda estava a falar²¹² quando as escravas a arrastaram no seu delírio;

porém, a mim eriçaram-se-me os dourados cabelos.

Ah, foste excessivamente verdadeira para mim nos vaticínios da miséria:

Eis que aquela novilha possui as minhas pastagens!

125 Embora a sua beleza seja inigualável, é indiscutivelmente uma adúltera;
abandonou os deuses do matrimónio, arrebatada por um hóspede.

Raptou-a da sua pátria Teseu, se não me falha o nome,²¹³

um tal Teseu raptou-a antes de ti.²¹⁴

Ah! É credível que tenha sido devolvida virgem por um homem jovem e ardente?

130 De onde sei isto tão bem, perguntas? Porque eu amo.²¹⁵

É possível que chames a isto violência e que o nome esconda a culpa;²¹⁶

mas uma mulher tantas vezes raptada²¹⁷ prestou-se a ser raptada.

Porém, Enone permanece casta para o marido que é infiel,

e tu próprio, segundo as tuas próprias leis, poderias ter sido traído.

²¹² Burman (1727: 20), Dörrie (1971: 83), Showerman (1977²: 58), Bornecque (1995³: 30), Leto (1999: 398) e Palmer (2005a: 29) mantêm na sua edição *dixerat*, o verbo que vem na tradição manuscrita. Na opinião de Palmer (2005b: 323), a sugestão feita por Heinsius, *uox erat*, era ingénua e baseada noutra verso do autor (*Am. 1. 8. 109 uox erat in cursu, cum mea prodidit umbra*). Knox (1995: 121) opta por aceitar esta alteração, principalmente devido à descoberta de um manuscrito tardio do Renascimento no qual estava atestada a sugestão feita por Heinsius.

²¹³ Ovídio volta a demonstrar a *rusticitas* de Enone, tal como no verso 124, ao provocar este leve lapso de memória sobre Teseu, um dos heróis mais conhecidos da antiguidade. Sobre o mito de Teseu nas três epístolas, cf. p. 75, n. 244.

²¹⁴ Enone relembra o mito em que Teseu, com a ajuda de Pirítoo, rapta Helena. Ambos os amigos tinham decidido que, por terem ascendência divina (Teseu, filho de Posídon, e Pirítoo, filho de Zeus), mereciam jovens esposas com os mesmos ascendentes. Após raptarem Helena, que ainda não estava em idade núbil, tiram à sorte com qual dos dois esta casaria, mas prometem auxiliar aquele que tiver de raptar Perséfone, a outra jovem escolhida por ambos e também a rainha dos Infernos. Teseu vence e deixa Helena em Afidnas com a sua mãe, Etra. Enquanto este auxilia Pirítoo na sua busca, os Dióscoros, Pólux e Castor, irmãos de Helena, invadem a cidade e resgatam Helena, levando consigo Etra como cativa para servir a irmã, cf. Grimal (2004: 442-443).

²¹⁵ Ao escandirmos o verso, verificamos que esta pausa final pouco característica serve para enfatizar a resposta de Enone, cf. Knox (1995: 165).

²¹⁶ O segundo hemistiquio do verso, *culpam nomine ueles*, é um eco de Vergílio, *Aen. 4. 172*. Assim, são comparadas Helena, raptada por Teseu, e Dido, que se envolvera com Eneias sem proferir antes os rituais próprios do casamento para que este fosse vinculativo.

²¹⁷ Uma hipérbole, sem dúvida, da parte da nossa heroína, pois antes de ser «raptada» por Páris, Helena só tinha sido raptada uma vez por Teseu.

135 me Satyri celeres (siluis ego tecta latebam)
quaesierunt rapido, turba proterua, pede
cornigerumque caput pinu praecinctus acuta
Faunus, in immensis qua tumet Ida iugis.
me fide conspicuus Troiae munitor amaui:
140 ille meae spolium uirginitatis habet,
id quoque luctando. rupi tamen ungue capillos,
oraeque sunt digitis aspera facta meis.
nec pretium stupri gemmas aurumque poposci:
turpiter ingenuum munera corpus emunt.
145 ipse ratus dignam medicas mihi tradidit artes
admisitque meas ad sua dona manus.
quaecumque herba potens ad opem radixque medenti
utilis in toto nascitur orbe, mea est.

- 135 Os céleres Sátiros, bando lascivo, e Fauno, de cabeça e cornos cingidos²¹⁸
 por uma coroa de agulhas de pinheiro, procuraram-me, com rápido pé,
 ali onde o Ida²¹⁹ intumesce, em desfiladeiros imensos
 (mas eu escondia-me, a coberto dos bosques).
 Aquele que fortificou Tróia, conhecido pela sua lira, amou-me:²²⁰
- 140 ele tem o espólio da minha virgindade.
 Também isso aconteceu pela força. Arranquei-lhe, todavia, os cabelos com as unhas
 e rasguei-lhe as faces com os meus dedos.
 Nem pedi um prémio de ouro ou jóias pelo estupro:
 é repulsivo comprar o corpo de uma mulher livre²²¹ com presentes.
- 145 Ele próprio, tendo-me considerado digna, ensinou-me as artes curativas
 e transmitiu às minhas mãos os seus dons.
 Qualquer erva que tenha o poder de curar e qualquer raiz que sirva para tratar
 e nasça em qualquer parte do mundo é minha.

²¹⁸ Têm existido dúvidas quanto à autenticidade do passo que começa neste verso e se estende até ao 152. Palmer (2005b: 323) enumera várias objecções: (1) na sua opinião, Enone não pode provar a sua castidade por recusar os sátiros; (2) a forma como Ovídio utiliza a palavra «Ida» – sobre esta, cf. p. 65, n. 219; (3) a narração de Enone sobre Apolo se ter apaixonado por ela e tê-la violado e ensinado as artes curativas não ocorre em nenhum autor anterior a Ovídio, argumento que Casali (1992: 92, n. 18) utiliza para considerar espúrios os versos 139-146; (4) o verso 140 contradiz o verso 133, argumento com o qual Lindheim (2000: 99) concorda, apesar de não considerar os versos espúrios; (5) o uso de *opem* (147) e *opis* (151) para designar medicina, argumento cujo autor não justifica. Na nossa opinião, algumas das objecções de Palmer, mais precisamente a primeira, a terceira e a quarta, são infundadas. Em relação à primeira, tal como Lindheim sugere, não nos parece que a intenção de Enone fosse a de «provar a sua castidade», mas antes a de, quando comparada com Helena, não lhe ficar atrás como objecto de desejo. Enone, tal como Helena, também foi desejada por outros e não apenas pelo marido. Sobre a terceira, apesar de concordarmos que é rebuscado Ovídio inventar um novo passado para Enone, não causa estranheza que o poeta alterasse um mito para que se adequasse aos seus propósitos. Sabe-se, por exemplo, que até às *Geórgicas* de Vergílio, Orfeu e Eurídice tinham um final feliz, no qual esta era resgatada dos infernos; ou que Medeia, até Eurípides, não assassinava os filhos. Por fim, quanto à quarta objecção, não conseguimos perceber como é que o verso 140 contradiz o verso 133, se o que é relatado no primeiro acontece muito antes de Enone dever qualquer tipo de fidelidade a Páris. Casali (1992: 92, n. 18), contudo, utiliza precisamente este último argumento para reforçar as suas dúvidas quanto à autenticidade dos versos 139-146, afirmando que, visto ser uma história do passado, não faria sentido Enone mencionar Apolo e além disso descrever o seu encontro violento com a divindade tão pormenorizadamente. Novamente, discordamos do autor pois, como aponta Lindheim (2000: 99-100, n. 42), a ninfa estava a comparar-se a Helena, proclamando ser tão desejável quanto esta, e a descrição da sua recusa a Apolo servia para comprovar a Páris que, ao contrário de Helena, Enone não se entregava a ninguém a não ser àquele que amava.

²¹⁹ Nos manuscritos, «Ida» está, habitualmente, na forma do nominativo da palavra grega. Neste verso, tal como no v. 110 da epístola 16, a palavra vem na sua forma latina devido à métrica, cf. Knox (1995: 166).

²²⁰ Apolo, por se ter rebelado contra a hegemonia de Zeus com Posídon, Hera e Atena, foi castigado e obrigado a servir como escravo (juntamente com Posídon) Laomedonte, rei de Tróia. O rei incumbiu-os de erguerem as muralhas de Tróia, daí estas serem inexpugnáveis. Apolo era também o deus, tradicionalmente, ligado ao dom da música e às Musas; cf. Grimal (2004: 32-33).

²²¹ O termo *ingenuus*, utilizado por Enone neste verso, está relacionado com a classe social a que pertence. Era esta palavra que identificava os homens e as mulheres livres (OLD s. v. *ingenuus* 2).

me miseram, quod amor non est medicabilis herbis!

150 deficior prudens artis ab arte mea.

[ipse repertor opis uaccas pauisse Pheraeas

fertur et e nostro saucius igne fuit.]

quod nec graminibus tellus fecunda creandis

nec deus, auxilium tu mihi ferre potes.

Desgraçada de mim,²²² que o amor não se cura²²³ com ervas!

150 Versada numa arte, é a minha própria arte que me falta.²²⁴

[Diz-se que o próprio inventor da medicina

apascentou as vacas de Feras e foi ferido pelo mesmo fogo que nós.]²²⁵

A cura,²²⁶ que nem a terra que produz ervas em abundância

nem um deus me podem dar, tu podes dar-ma.²²⁷

²²² O poeta tinha de ser «miserável» no seu amor ou não teria o que lamentar. Esta expressão de auto-comiseração (*me miseram*) para caracterizar os que amam na elegia é inesquecível, ainda que, de acordo com Knox (1986: 56), não seja frequente nos poetas elegíacos augustanos sem uma interjeição a precedê-la, sendo Propércio o único poeta que também a utiliza, por duas vezes, sem interjeição. Esta construção é usual na obra de Ovídio, mesmo nas *Heroides*, e.g. 7. 98, 17. 182, 19. 121, 20. 133; cf. Knox (1995: 168); o nosso poeta popularizou-a na poesia. Hinds (1998: 30-34) propõe várias conjecturas para explicar o uso que Ovídio faz desta palavra, pois não é credível que, de todas as vezes que o poeta a usou, quisesse emular Propércio. Contudo, o académico não se mostra satisfeito com as explicações que propõe. Sobre a expressão em todas as obras de Ovídio, ver Knox (1986: 56).

²²³ Esta é uma palavra que só se encontra atestada em Ovídio, e mesmo na obra do poeta é rara. Encontramo-la apenas noutros dois versos do poeta (*Rem. am.* 135 e *Pont.* 1. 3. 25).

²²⁴ Tradicionalmente, Enone tem poderes curativos e estes, ao contrário do seu dom profético, são mantidos pelo poeta nesta versão do mito. Estes versos exploram outro dos tópicos que fazem parte da literatura elegíaca: o amor como doença incurável. Este conceito já era tratado em Teócrito, 11. 1-3, e no romance grego. Na literatura latina o primeiro poeta a explorar este *topos* é Propércio (2. 1. 57-58). Como é habitual, Ovídio recria o tópico ironicamente. Enone, que estava apta a tratar doenças, não podia curar a «doença» que a afectava, cf. Casali (1992: 91). O poeta compõe este tópico de forma semelhante nas suas *Metamorfoses*, quando descreve a paixão de Apolo por Dafne: *ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis / nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes* (*Met.* 1. 523-524); cf. Knox (1995: 168).

²²⁵ Nestes versos Enone refere-se à paixão de Apolo por Admeto. Este enamoramento surge, novamente, na sequência de um castigo que Zeus deu a Apolo, por este matar os Ciclopes, artífices dos raios. A sua pena foi servir um mortal durante um ano. O mortal escolhido foi Admeto, cf. Grimal (2004: 33-34). Esta tradição, segundo a qual Apolo se apaixona por Admeto, está atestada em Calímaco, no seu Hino a Apolo (vv. 48-49). Tibulo recupera o mito e conta-o numa das suas elegias (2. 3. 11-30). Knox (1995: 169), contudo, duvida da autenticidade dos versos, colocando-os entre parênteses, uma vez que não encontra sentido no facto de Enone referir esta história nesta etapa da carta; Knox recorda, ainda, que Merkel remove estes dois versos da sua edição. Seguindo a opção de Merkel, também Bornecque (1995³: 31), Leto (1999: 400) e Showerman (1977²: 68) suprimem estes versos nas suas edições. Palmer (2005a: 30) inclui os versos, mas não acredita na sua autenticidade. Sobre a opinião de Palmer acerca destes versos, ver p. 65, n. 218. Knox acredita ser provável que estes versos estivessem, originalmente, na margem de um manuscrito, tendo sido mais tarde integrados no poema. Todavia, Casali (1992: 92, n. 18) defende a sua autenticidade, argumentando que este era um ótimo exemplo para a história de Páris e Enone e que se adequava a esta parte da epístola da heroína, na qual a ninfa dava o exemplo de Apolo, exímio na arte da cura, e que, tal como ela, nada podia fazer para se tratar da «doença do amor».

²²⁶ A palavra *auxilium* pode ser traduzida por «cura», quando associada ao campo lexical da medicina, cf. OLD s. v. *auxilium* 6. b.

²²⁷ Este era um tópico muito comum na poesia amorosa: a única cura para a doença que é o amor só podia ser dada pela *puella* ou, neste caso, pelo *puer*. Ovídio relembra-nos ironicamente, neste dístico, o destino de Páris. O poeta parodia o episódio conhecido pelos leitores, invertendo, pelas palavras de Enone, aquilo que estes conheciam. Sabemos pela tradição que, na realidade, Enone era a única que poderia tratar Páris quando este sofresse um ferimento mortal durante o cerco de Tróia. Sabemo-lo, pois a jovem ninfa di-lo ao seu amado quando este a abandona. Porém, só o faz devido ao seu dom profético. Ao retirar-lhe o dom, Ovídio priva a ninfa do último laço que os amarrava até à morte de Páris. Assim, o poeta recria um novo cenário, no qual Páris é quem tem a única cura que Enone deseja, cf. Knox (1995: 169).

155 et potes et merui: dignae miserere puellae!

non ego cum Danais arma cruenta fero,
sed tua sum tecumque fui puerilibus annis
et tua, quod superest temporis, esse precor.

155 Tu podes e eu mereci-o: tem compaixão de uma jovem digna!

Quanto a mim, não trago comigo armas cruéis e os Dánaos,²²⁸
mas sou tua e contigo estive nos anos da juventude,
e tua suplico ser pelo tempo que me resta.

²²⁸ Numa última tentativa de convencer Páris a escolhê-la, Enone volta a realçar que Helena traz consigo um exército. Este verso destaca-se, pois o segundo hemistíquio é um eco do verso 4.425 da *Eneida* de Vergílio, *non ego cum Danais Troianam excindere gentem / Aulide iuravi, classemue ad Pergama misi* (vv. 425-426). Além de terem construções semelhantes, os versos ainda se relacionam por integrarem o último apelo de duas mulheres, Enone e Dido, que foram abandonadas pelos seus amados. De certa forma, ao utilizar este modelo para o apelo de Enone, Ovídio já está a indicar aos leitores que, tal como o apelo de Dido não alcançou Eneias, também o da jovem ninfa não alcançará o seu amado.

XVII

Helena Paridi

[Si mihi, quae legi, Pari, non legisse liceret,
seruarem numeros sicut et ante probare]
nunc oculos tua cum uiolarit epistula nostros,
non rescribendi gloria uisa leuis.
ausus es hospitii temeratis aduena sacris
legitimam nuptae sollicitare fidem.

Helena a Páris

[Se me fosse lícito, Páris, não ter lido aquilo que li,
 conservaria a condição que tinha antes, a de mulher honesta.]²²⁹
 Agora que a tua epístola já violou²³⁰ os nossos olhos,²³¹
 a glória de não responder parece-me insignificante.
 Ousaste²³², estrangeiro, profanada a sagrada hospitalidade,²³³
 perturbar a legítima fidelidade de uma esposa.

²²⁹ Este dístico só está presente em dois manuscritos, ambos do século XIII, e, por isso, há graves dúvidas quanto à sua autenticidade. Kenney (1970b: 195) considera os argumentos apresentados por Kirfel esclarecedores, ficando com poucas dúvidas em relação à sua autenticidade, embora Kenney (1996: 125) afirme o carácter espúrio desses dois versos. De qualquer forma, mesmo os estudiosos que não aceitam estes versos como genuínos acreditam que estão em falta uns semelhantes a estes, que seriam uma saudação mais tradicional, cf. Michalopoulos (2006: 273). Sobre a decisão de Helena de responder à epístola de Páris, ver p. 27.

²³⁰ De acordo com Michalopoulos (2006: 274), *uiolare* é muitas vezes associado a casos de sacrilégio e irreverência para com os deuses, tendo, por isso, uma carga emocional acentuada. Kenney (1996: 124) considera, ainda, que, neste caso, a palavra remete para os dois significados mais comuns: o de sacrilégio e, também, o de violar ou conspirar. O intuito de Helena ao escolher este verbo era realçar o seu papel de vítima e o papel de agressor de Páris, enfatizado pela posição da palavra, que se encontra no meio do verso. A forma arcaica do verbo serve para, além de responder a exigências métricas, elevar o discurso de Helena, aproximando-a da épica.

²³¹ Infelizmente, para que a tradução seja legível, é impossível mantermos o quiasmo que Ovídio criou neste verso: a forma como as palavras foram ordenadas, colocando *tua* e *epistula* entre os sintagmas *oculos e nostros* (que representavam os olhos de Helena), acentua a deslealdade de Páris, cf. Michalopoulos (2006: 274). Sobre o uso da primeira pessoa do singular e da primeira pessoa do plural no mesmo verso, o académico considera que servia, maioritariamente, o propósito de adequar o texto à métrica. Parece-nos, no entanto, que, além das restrições métricas, interessa neste verso que Helena saliente as diferenças de estatuto entre si e Páris. Em Esparta, ela era rainha e senhora, enquanto o jovem príncipe era apenas um embaixador de Tróia.

²³² A forma verbal *ausus es* habitualmente indica uma acção traiçoeira por parte do amante, cf. Michalopoulos (2006: 274). Já na carta de Fílis para Demofonte o verbo é utilizado deste modo ao servir como introdução à despedida do casal (vv. 93-100). Todavia, como nota Jacobson (1974: 388), ao optar por esta palavra a jovem princesa já estaria, inadvertidamente, a anunciar a sua má sorte, pois a traição do seu amado estaria implícita para o leitor. Novamente, fica claro o gosto de Ovídio por reutilizar o seu material, mas com desígnios opostos. Se Fílis era a jovem inocente, traída pelo amado, que não pôde perceber, embora as suas palavras o indicassem, que não havia esperanças do final feliz que desejava, Helena é a mulher que emprega e brinca com o verbo e a sua variedade semântica. O final da história de ambas não podia ser mais antagónico. Enquanto Fílis sofre com a traição e a longa espera, perdendo a esperança e suicidando-se, Helena desfruta da traição, foge para Tróia, regressa a Esparta e torna-se uma deusa. Sobre a história de Fílis, ver Grimal (2004: 171-172), e sobre a de Helena, ver Grimal (2004: 197-200). Sobre a *variatio* nas *Heroides*, ver Jacobson (1974: 381-406).

²³³ A hospitalidade no mundo antigo era considerada sagrada, sendo o seu protector nada menos que Júpiter. Deste modo, Helena começa a sua carta acusando Páris de um crime grave. O insulto do príncipe é ainda maior devido à forma como Menelau o recebera. De acordo com as palavras do próprio Páris (*Her.* 16. 129-132), o rei de Esparta mostrara ser um excelente anfitrião, cf. Michalopoulos (2006: 274-275).

5 scilicet idcirco uentosa per aequora uectum
 exceptit portu Taenaris ora suo,
nec tibi, diuersa quamuis e gente uenires,
 oppositas habuit regia nostra fores.
 esset ut officii merces iniuria tanti,
10 qui sic intrabas, hospes an hostis eras?
nec dubito quin haec, cum sit tam iusta, uocetur
 rustica iudicio nostra querela tuo.
rustica sim sane, dum non oblita pudoris
 dumque tenor uitae sit sine labe meae.
15 si non est ficto tristis mihi uultus in ore

- 5 Foi, sem dúvida, por essa razão que te acolheu a costa de Ténero,²³⁴
no seu porto, lançado pelo mar açoitado pelo vento,
e que, embora proviesses de uma linhagem estrangeira,²³⁵
o nosso palácio não te fechou os portões:
para que fosse a injúria a recompensa de tanta bondade?
- 10 Tu, que assim entravas, eras hóspede ou inimigo?
E não duvido de que este nosso lamento, ainda que seja tão justo,
seja, na tua opinião, considerado ingénuo.²³⁶
Pois que seja ingénuo, enquanto não me esquecer do pudor,
e enquanto o curso da minha vida permanecer sem mácula.
- 15 Se não apresento um olhar severo²³⁷ num semblante dissimulado,²³⁸

²³⁴ Neste dístico, Helena responde às palavras de Páris (*Her.* 16.30: *Taenaris est classi terra petita meae*), nas quais, numa hipérbole, o jovem príncipe nutre a vaidade da rainha espartana ao afirmar que não só ele a deseja, como toda a sua frota (*classi ... meae* em dativo, como agente da passiva), cf. Kenney (1996: 87). Michalopoulos (2006: 124) julga que Ovídio opta por referir-se à Lacónia através da perífrase *Taenaris ora*, para relembrar aos leitores o Cabo Ténaro, que era considerado na antiguidade uma das entradas para o submundo, e.g. Pind. *Pyth.* 4. 43 e ss., Verg. *G.* 4.467, Ov. *Met.* 2.247. Na sua opinião, o poeta pretendia aludir às trágicas consequências que a relação do casal causaria, levando várias almas a passar as portas para os Infernos. *Taenaris* é a palavra que Helena usa para descrever a mãe e pela qual é identificada pela filha, Hermíone (*Her.* 8. 73).

²³⁵ Helena recorre frequentemente, na sua missiva, a frases concessionais, o que, na opinião de Michalopoulos (2006: 277), poderá indicar uma de duas coisas: (1) a confusão de Helena face ao dilema que está a enfrentar e como ferramenta contra a retórica de Páris ou (2) ser, na verdade, parte fundamental da retórica de Helena para provocar Páris e assegurar a sua posição como *domina*. Na nossa opinião, é, claramente, a segunda hipótese a mais forte.

²³⁶ Neste verso, Helena recorda o seguinte dístico de Páris: *a nimium simplex Helene, ne rustica dicam! / hanc faciem culpa posse carere putas?* (*Her.* 16. 287-288). Não é por acaso que o príncipe emprega o adjectivo *rustica* para designar a sua amada, pois, desta forma, Páris assume uma posição de domínio, visto Ovídio utilizar esta palavra várias vezes para se referir a um homem que não é versado na arte de amar (e.g. *Am.* 1. 8. 44, 2. 4. 13, 3. 1. 43; *Ars am.* 1. 672, 2. 369, 566), cf. Michalopoulos (2006: 211). Porém, Helena apropria-se da palavra e «redefine-a» para que esta se enquadre no seu discurso, cf. Drinkwater (2013: 114, n. 17). Na sua epístola, *rustica* não é atributo de uma pessoa que não seja elegante ou que não seja versada na arte de amar, mas sim, um atributo de alguém que desconhece os jogos de sedução. Desta forma, como nota Cucchiarelli (1995: 140-141), a «rusticidade» de Helena vai desaparecendo, conforme a rainha de Esparta apresenta os seus argumentos e comprova o seu domínio do vocabulário elegíaco. A derrota, prenunciada pela rainha, da sua *rusticitas* fica comprovada pelo v. 90 desta carta, cf. Cucchiarelli ad loc. Este verso faz também eco de um de Penélope (*Her.* 1. 77: *forsitan et narres, quam sit tibi rustica coniunx*). Novamente, está presente o jogo irónico que transparece nas *Heroides*, uma vez que Helena, a grande adúltera da história, se mostra orgulhosa de ser considerada *rustica*, enquanto Penélope, a esposa fiel de Ulisses, recusa ser assim denominada, cf. Michalopoulos (2006: 278).

²³⁷ A propósito do termo *ficto*, cf. Kenney (1996: 126), Palmer (2005b: 447), Rosati (2016: 329) e OLD s. v. *tingo* 9.

²³⁸ Helena responde aos vv. 217-258 de Páris, nos quais este descreve o comportamento pouco digno da rainha durante um banquete em que esta e Menelau namoriscavam sem discrição alguma, o que despertou ciúmes no jovem príncipe e «leves» acusações contra o seu comportamento por este ser condenável numa mulher. Assim, Helena justifica-se asseverando que, embora o seu comportamento possa não ser o tradicional de uma *matrona*, a sua reputação não possui qualquer mancha, cf. Michalopoulos (2006: 280). Estes versos servem ainda como introdução para a acusação que Helena repetirá nos vv. 41-42 contra a falsidade das matronas, que Ovídio também já referira na sua *Arte de Amar* (1. 343-344). Cf. Michalopoulos (2006: 288).

nec sedeo duris torua superciliis,
fama tamen clara est et adhuc sine crimine uixi,
et laudem de me nullus adulter habet.
quo magis admiror quae sit fiducia coepti
20 spemque tori dederit quae tibi causa mei.
an, quia uim nobis Neptunius attulit heros,
 rapta semel uideor bis quoque digna rapi?
crimen erat nostrum si delenita fuissem;

nem me sento,²³⁹ austera, com um rosto carregado,²⁴⁰
ainda assim, a minha reputação não tem manchas, e vivi²⁴¹ até agora sem faltas,²⁴²
e nenhum adúltero se pode gabar de me ter tido.

Por isso mais me espanta a confiança que tens na tua demanda

20 e a razão que te deu esperança do meu leito.

Acaso achas que por o herói, filho de Neptuno,²⁴³ me ter arrebatado à força,

por ter sido uma vez raptada,²⁴⁴ pareço também digna de o ser uma segunda vez?

Se tivesse sido seduzida, a culpa seria minha,

²³⁹ Segundo Kenney (1996: 136), o vocábulo *sedeo* recorda o costume romano antigo de que, quando a jantar, os homens se reclinavam no triclinio e as mulheres permaneciam sentadas. Desta forma, o termo seria «quase técnico» para caracterizar a matrona virtuosa.

²⁴⁰ A expressão *duris...superciliis* significa literalmente «com sobranceiras duras». Contudo, optámos por traduzir a expressão de forma a facilitar a leitura do texto.

²⁴¹ Existem duas variantes na tradição manuscrita para a palavra final deste verso. Numa lê-se *lusi*, opção que Dörrie (1971: 217), Bornecque (1995³: 114) e Leto (1999: 502) preferem, e noutra lê-se *uixi*, opção escolhida por Burman (1727: 77), Showerman (1977²: 224), Palmer (2005a: 114) e Michalopoulos (2006: 95), embora Palmer (2005b: 447-448) não esteja certo da sua escolha. Na opinião de Dörrie, *lusi* seria melhor porque «*verbum est amatorium*». Contudo, Owen (1936: 161) acredita que a tradição manuscrita de *lusi* terá sido influenciada por *Tr.* 3. 2. 5 e *Fast.* 4. 9. Reeve (1973: 329) acrescenta ainda aos argumentos de Owen que, se Helena utilizar *lusi* neste verso, não poderá declarar os versos 143-144, além de a expressão *sine crimine lusi* ser contraditória. Assim, devido aos argumentos apresentados, preferimos manter a opção *uixi*.

²⁴² A expressão *sine crimine uixi* faz parte da linguagem fúnebre, cf. Kenney (1996: 127). Ovídio já utilizara uma expressão semelhante em *Am.* 1. 3. 13 (*sine crimine mores*). A palavra *adhuc* ganha relevância, neste contexto, pois permite a Helena enfatizar o seu passado sem mácula. Ao focar a atenção do leitor no momento presente e pelo facto de não existir uma promessa ou um desejo de que a situação permaneça igual, a filha de Júpiter alude à possibilidade de a sua conduta não permanecer como tinha sido até ao momento, tal como o leitor sabia que aconteceria, cf. Michalopoulos (2006: 281).

²⁴³ O herói em questão é Teseu, que numas versões era filho do deus dos mares e noutras de Egeu, rei de Atenas. Sobre a dupla paternidade do herói, ver Bessone (2003: n. 31, p. 159); sobre o mito de Teseu, cf. p. 63, n. 214.

²⁴⁴ Helena responde agora aos versos 149-162 de Páris e apresenta a sua versão sobre o rapto, que, naturalmente, não coincide com as de Páris e de Enone. A própria forma como cada um identifica Teseu demonstra, segundo Bessone (2003: 155-161), o seu propósito: (1) Enone refere-se ao herói (vv. 125-132) com a expressão *nisi nomine fallor* e, aproveitando-se da sua ignorância, especula sobre as liberdades que o «jovem ardente» teria tido. Ao não mencionar nada sobre os feitos de Teseu, a ninfa recusa a tradição literária que até então elogiara a beleza de Helena por, mesmo enquanto criança, ter cativado um dos heróis mais afamados da mitologia, facto que nem Páris, nem Helena permitem que o leitor esqueça. (2) Páris, ao descrever este episódio da vida da sua amada (vv. 149-162), elogia Teseu de forma discreta (*tanto uiro*) e, quando volta a referir, em seu benefício, o primeiro rapto de Helena, como nota Michalopoulos (2006: 282), o príncipe troiano identifica o herói como *Aegidae*, para que a glória do raptor de Helena não ofusque a sua. (3) Já Helena, naturalmente, identifica o herói por *Neptunius...heros*, relembando ao leitor a versão mitológica que dá como pai do herói o deus dos mares. Assim, enquanto se vangloria por ter sido escolhida pelo filho de um deus, enfraquece a posição de Páris, pois os seus pais eram mortais e ele não era nenhum «semi-deus». Após esclarecer quem realmente era o seu captor, Helena defende-se das insinuações de Páris (algumas das quais partilhadas por Enone) apregoando a sua inocência (vv. 23-28). Esta sua defesa é essencial, pois, supondo que da primeira vez era inocente, Helena sabia que, caso fosse «raptada» novamente, rapidamente o seu passado serviria para incriminá-la e seria impossível escapar à fama que a seguiria, cf. Bessone (2003: 162-163). Deste modo, a rainha de Esparta prepara uma defesa com profundas raízes na tradição literária: Páris é o culpado, Helena a vítima infortunada que tem de suportar a humilhação de se submeter a um homem pela força uma segunda vez. Como se tal não bastasse, este novo «raptor» é pior do que o primeiro (vv. 29-32), mais vil, menos honrado.

cum sim rapta, meum quid nisi nolle fuit?
25 non tamen ex facto fructum tulit ille petitum:
 excepto redii passa timore nihil.
oscula luctanti tantummodo pauca proteruus
 abstulit, ulterius nil habet ille mei.
quae tua nequitia est, non his contenta fuisset:
30 di melius! similis non fuit ille tibi.
reddidit intactam minuitque modestia crimen,
 et iuuenem facti paenituisse patet.
Thesea paenituit, Paris ut succederet illi,
 ne quando nomen non sit in ore meum?
35 nec tamen irascor (quis enim succenset amanti?),
 si modo quem praefers non simulatur amor.
hoc quoque enim dubito, non quo fiducia desit
 aut mea sit facies non bene nota mihi,

mas, tendo sido raptada, que poderia eu ter feito a não ser recusar-me?

25 Ele não colheu, porém, o fruto que desejava com a sua acção:²⁴⁵
 voltei²⁴⁶ sem nada ter sofrido, além do temor.
 Poucos foram os beijos que, desavergonhado, me roubou à força;
 de resto, nada mais obteve de mim.
 Tal é a tua vileza, que não te terias contentado com isto:²⁴⁷

30 Graças aos deuses!²⁴⁸ Ele não era igual a ti.
 Devolveu-me intacta, e a sua contenção diminuiu-lhe a culpa;
 é evidente que o jovem²⁴⁹ se arrependeu do que fez.
 Acaso se arrependeu Teseu, para que Páris lhe sucedesse,
 e o meu nome alguma vez deixasse de estar nas bocas do mundo?

35 No entanto, não me indigno – afinal, quem se irrita com aquele que ama? –²⁵⁰
 se ao menos não for dissimulado o amor que mostras.
 Na verdade, também duvido disto, não por me faltar confiança
 ou por ignorar a minha beleza,²⁵¹

²⁴⁵ A expressão *ex facto* não é utilizada na poesia, por ser uma expressão jurídica. No entanto, é o seu carácter jurídico que motiva a ocorrência neste verso. Esta é a única ocorrência de *ex facto* na poesia augustana, cf. Michalopoulos (2006: 283).

²⁴⁶ Ao usar a primeira pessoa, Helena reforça a ideia de que não se rendeu à sua sorte e de que o seu regresso foi graças ao seu esforço, quando, na realidade, foram os seus irmãos que a resgataram, cf. Michalopoulos (2006: 284).

²⁴⁷ Segundo Belfiore (1980-1981: 142), neste passo, Helena alude à futura vitória de Páris e a como este terá sucesso naquilo em que Teseu falhou. Na opinião da académica, a rainha de Esparta, subtilmente, está a elogiar a força e persistência do príncipe de Tróia, dando-lhe a entender que o seu desejo secreto é ser arrebatada por Páris.

²⁴⁸ A expressão *di melius*, com ou sem *faciant* (ou *uelint*), é comum, principalmente, na comédia e na elegia, especialmente em Ovídio, e.g. *Am.* 2. 7. 19, *Her.* 3. 125, *Ars am.* 2. 388, *Rem. am.* 439, *Met.* 7. 37, cf. Michalopoulos (2006: 285).

²⁴⁹ Tal como Enone, também Helena identifica Teseu como jovem, embora, segundo o mito, o rei de Atenas tivesse cinquenta anos quando a raptou. Se o descuido de Enone se deve à sua falta de conhecimento, o de Helena é deliberado. Na opinião de Bessone (2003: 160, n. 35), Ovídio opta por «rejuvenescer» Teseu para que o seu acto impetuoso seja desculpável pela sua idade. Simultaneamente, ao ser de uma faixa etária próxima ou idêntica à de Páris, o comportamento indigno do príncipe troiano fica acentuado quando comparado com o de Teseu, que, embora tenha agido mal, mostra contenção e arrependimento.

²⁵⁰ Sobre este dístico, Michalopoulos (2006: 286) afirma: «For the first time in her letter and totally unexpectedly Helen appears more negotiable. In a sudden reversal she expresses the idea that the lover is free from accusations, provided of course that his love is true». Concordamos que a declaração súbita de Helena é inesperada, mas não assim tanto. Obviamente, depois de assegurar a sua futura inocência, Helena teria de assegurar-se de que Páris não perdia a esperança e, por essa razão, apresta-se a tranquilizar o príncipe, revelando os seus sentimentos de uma forma simples e directa. Claro que Helena não deixa de impor como condição a sinceridade dos sentimentos do seu amado, pois o seu poder como *domina* deverá permanecer intacto.

²⁵¹ O nome *facies* em poemas elegíacos, na maioria das vezes, significa «beleza» (OLD s. v. *facies* 8a), tendo sido Lucrécio (5. 1111) a utilizá-lo primeiro com este sentido, cf. Michalopoulos (2006: 179). É neste pentâmetro que se encontra a primeira ocorrência de manifestação de vaidade de Helena, que se tornará comum no decorrer da epístola, cf. Michalopoulos (2006: 287).

sed quia credulitas damno solet esse puellis

40 uerbaque dicuntur uestra carere fide.

at peccant aliae matronaque rara pudica est:

quid prohibet raris nomen inesse meum?

nam mea quod uisa est tibi mater idonea, cuius

exemplo flecti me quoque posse putes,

45 matris in admisso falsa sub imagine lusae

error inest: pluma tectus adulter erat.

nil ego, si peccem, possum nescisse, nec ullus

error qui facti crimen obumbret erit.

mas porque a credulidade costuma ser perigosa para as jovens^{252, 253},

40 e diz-se que as palavras dos homens²⁵⁴ não são de fiar.²⁵⁵

Porém, [dizes tu,] as outras pecam, e é rara a matrona casta:

mas quem impede que o meu nome se encontre entre esses poucos?

Uma vez que a minha mãe²⁵⁶ te pareceu um bom modelo,²⁵⁷

acreditas poder vergar-me ao seu exemplo?

45 O delito da minha mãe, iludida por uma falsa aparência,

consistiu num engano:²⁵⁸ sob as plumas se escondia o adúltero.

Mas, se eu porventura pecar,²⁵⁹ nada posso alegar que desconhecia,

nem haverá engano algum que esconda a culpa do meu acto.

²⁵² Neste verso, Ovídio confirma a transição de Helena do mundo épico para o mundo elegíaco, que tivera início na carta de Páris e, especialmente, no verso 198, quando o príncipe a denominara por *puella*, cf. Michalopoulos (2006: 200). Este termo identificava a jovem que era amada pelo poeta. Assim, embora se devesse denominar *matrona*, por ser casada, ao identificar-se como *puella*, a rainha de Esparta aceita pertencer ao mundo elegíaco, cf. Michalopoulos (2006: 287).

²⁵³ Avisar as jovens contra a falsidade dos homens é um motivo recorrente na poesia elegíaca, estando, obviamente, muito presente nas *Heroides*. Assim, antes de Helena, já Fílis (2. 63-65), Hipsípila (6. 21) e Medeia (12. 119-120), por exemplo, alertavam as jovens para a insinceridade masculina, cf. Michalopoulos (2006: 287).

²⁵⁴ Kenney (1996: 128), Michalopoulos (2006: 288) e Rosati (2016: 331) entendem que a expressão *uerba... uestra* se refere às «palavras dos homens», interpretação que adoptamos.

²⁵⁵ Na opinião de Michalopoulos (2006: 288), o facto de a expressão *carere fide* ocorrer pela primeira vez neste passo das *Heroides* na literatura latina não é uma coincidência, visto a obra ser fértil em descrições variadas sobre a falta de sinceridade e integridade dos homens.

²⁵⁶ A mãe de Helena era Leda, casada com Tíndaro, rei de Esparta. Segundo o mito, Leda teria sido seduzida por Júpiter, enquanto este estava metamorfoseado em cisne, cometendo assim adultério. Páris aproveitar-se-á desta história na sua epístola, comparando Helena à mãe e afirmando que esta deveria seguir o seu exemplo. Para as várias versões do mito do nascimento de Helena e da sua genealogia, ver Grimal (2004: 197).

²⁵⁷ Nos versos 43-50, Helena irá responder aos vv. 292-294 de Páris, nos quais este recorda o adultério entre Leda e Júpiter e salienta que, visto a rainha de Esparta ser filha de dois adúlteros, irá, inevitavelmente, seguir pelo mesmo caminho que os pais. Esta ideia de que a genética teria grande influência no carácter dos protagonistas está muito presente nas *Heroides*. Sobre este assunto, ver Jacobson (1974: 373-374). Contudo, Helena rejeita a argumentação de Páris, pois, na realidade, a sua mãe não cometeu adultério propositadamente. Assim, nestes versos, a rainha de Esparta demonstra que Leda foi enganada, salientando-o quando emprega *falsa*, *lusae* e *error* para descrever a acção da mãe, cf. Michalopoulos (2006: 289-290).

²⁵⁸ *Admissum* significa «crime», embora menos grave do que quando os poetas usavam a palavra *crimen*, cf. Michalopoulos (2006: 289), razão pela qual traduzimos por «engano». A palavra latina é também uma alusão à palavra *admittere*, que era a mais adequada para descrever as relações de Leda e de Júpiter, visto este se ter transformado em cisne para a seduzir e esta palavra ser o termo técnico correcto para descrever as relações sexuais dos animais, cf. Michalopoulos ad loc. Este jogo de palavras é reforçado pelo uso da palavra *lusae*, que, neste caso, significa «iludida» (OLD s. v. *ludo* 9b), mas que também alude aos jogos de sedução entre Leda e Júpiter (OLD s. v. *ludo* 4).

²⁵⁹ Como nota Sabot (1981: 2614), a expressão *si peccem* revela que Helena pondera se deverá pecar ou não, contrariando o que até agora tem proclamado a filha de Júpiter e tornando o seu futuro ao lado de Menelau incerto. De realçar que, embora a rainha de Esparta esteja indecisa, ao utilizar o vocábulo *peccem* está a admitir a sua culpa. Aliás, se atentarmos nas expressões usadas pelo casal (Páris e Helena) para descrever a sua relação ao longo das cartas – *furtum* (16. 291, 292, 300 e 17. 143), *crimen* (16. 296, 17. 19 e 220), *peccemus* (16. 297), *si peccem* (17. 49), *si peccatura fuisset* (17. 93) e *reus* (16. 326) –, verificamos que ambos têm consciência de que a sua relação, existindo, é ilegítima, cf. Michalopoulos (2006: 237).

illa bene errauit uitiumque auctore redemit:

50 felix in culpa quo Ioue dicar ego?
quod genus et proauos et regia nomina iactas,
 clara satis domus haec nobilitate sua est.
Iuppiter ut soceri proauus taceatur et omne
 Tantalidae Pelopis Tyndareique decus,
55 dat mihi Leda Iouem cycno decepta parentem,
 quae falsam gremio credula fouit auem.
i nunc et Phrygiae late primordia gentis
 cumque suo Priamum Laomedonte refer.
quos ego suspicio, sed qui tibi gloria magna est
60 quintus, is a nostro nomine primus erit.
sceptra tuae quamuis rear esse potentia Troiae,
 non tamen haec illis esse minora puto.

O erro dela acabou por ser bom e redimiu a sua falta devido ao responsável.²⁶⁰

50 mas que Júpiter hei-de eu alegar para ser afortunada na minha culpa?

Quanto ao facto de²⁶¹ te vangloriares da tua linhagem, dos teus avós e dos reais apelidos,
esta casa é suficientemente ilustre pela sua própria nobreza.

Para não falar sequer²⁶² do bisavô do meu sogro,²⁶³ Júpiter,
e de toda a glória de Pélops, o Tantálida,²⁶⁴ e de Tíndaro,

55 enganada por um cisne, Leda dá-me por pai Júpiter,
ela que, ingénua, recebeu a falsa ave no seu regaço.

Vá, agora narra longamente os primórdios da raça frígia
e Príamo com o seu Laomedonte!

Quanto a mim, admiro-os, mas aquele que é a tua maior glória²⁶⁵

60 é para ti o quinto,²⁶⁶ ele que é o primeiro antes do nosso nome.

Ainda que acredite ser poderoso o ceptro da tua Tróia,

penso, contudo, que o nosso não é menor do que o vosso.

²⁶⁰ Neste dístico, Ovídio faz uso da figura de estilo oximoro duas vezes (*bene errauit e felix in culpa*) com o intuito de enfatizar a argumentação de Helena. A intenção da rainha de Esparta seria impressionar o príncipe troiano, para o persuadir a concordar com a argumentação de defesa que apresentara a favor da sua mãe. Cf. Michalopoulos (2006: 30-31).

²⁶¹ Cf. Kenney (1996: 129) a propósito deste significado de *quod*. Burman (1727: 78), Kenney (1996: 45), Palmer (2005a: 115) e Michalopoulos (2006: 96) mantêm *quod* nas suas edições, embora este se encontre atestado em poucos manuscritos. Já Dörrie (1971: 219), seguido por Bornecque (1995³: 115) e Leto (1999: 504), opta por *et*. Housman (1897: 427) sugere que se leia *sed*, proposta que Showerman (1977²: 228) adopta, considerando que Helena terminara de expor o seu argumento e partira para outro. Contudo, Kenney (1996: 129) recusa as duas alternativas, afirmando que «*quod* is poorly attested but produces much crisper syntax». Por concordarmos com os argumentos do académico, também nós optamos por *quod*.

²⁶² Helena, com a expressão *ut...taceatur*, evita responder directamente aos versos 207-212 de Páris, nos quais este alude aos crimes cometidos pela linhagem de Menelau. Assim, a rainha de Esparta aproveita para mencionar brevemente os bons exemplos da linhagem do seu marido, cf. Michalopoulos (2006: 292).

²⁶³ O sogro de Helena era Atreu, filho de Pélops e neto de Tântalo. Atreu ficou conhecido por matar os filhos do irmão, Tiestes, amante da esposa de Atreu, Aérope, e dá-los a comer num banquete ao próprio pai. Sobre o mito de Atreu, ver Grimal (2004: 55-56).

²⁶⁴ A história de Pélops está interligada com a do pai, Tântalo, que é principalmente recordado pela punição que recebeu por ter servido o filho aos deuses num banquete. Assim, o outro bisavô de Menelau foi condenado a tentar apanhar fruta e a beber água sem nunca o conseguir realmente. Sobre o mito de Tântalo, ver Grimal (2004: 427-428). Contudo, segundo o mito, os deuses ter-se-ão apiedado do jovem e devolveram-no à vida. Pélops é ainda conhecido por ter conquistado a mão de Hipodamia numa corrida contra a jovem, tendo sido auxiliado por Vénus. Sobre o mito de Pélops, ver Grimal (2004: 363-364).

²⁶⁵ Após aludir às distantes relações divinas da família de Páris, que tinha Júpiter como pentavô (segundo algumas versões mitológicas), Helena admite que, apesar da distância, continua a ser uma linhagem digna de ser admirada. Contudo, o que primeiro parecia um elogio revela-se um truque de retórica. Ao lermos o pentâmetro deste dístico, percebemos que a intenção da rainha de Esparta fora a de se engrandecer a si mesma e à sua genealogia. É que, ao elogiar o esplendor de uma linhagem inferior à sua, visto Júpiter ser seu pai, Helena enaltece a sua, cf. Michalopoulos (2006: 293). Na verdade, um facto que torna Helena única no mundo é ser a única filha mortal que Júpiter gerou.

²⁶⁶ Tal como Helena, também Hermíone, na sua heróide (8. 47-48), conclui que Orestes era da quinta geração da sua família a partir de Júpiter, cf. Michalopoulos (2006: 293).

si iam diuitiis locus hic numeroque uirorum

uincitur, at certe barbara terra tua est.

65 munera tanta quidem promittit epistula diues,

ut possint ipsas illa mouere deas.

sed si iam uellem fines transire pudoris,

tu melior culpa causa futurus eras.

aut ego perpetuo famam sine labe tenebo

70 aut ego te potius quam tua dona sequar.

utque ea non sperno, sic acceptissima semper

munera sunt, auctor quae pretiosa facit.

plus multo est quod amas, quod sum tibi causa laboris,

quod per tam longas spes tua uenit aquas.

Embora as riquezas e o número de varões possam exceder os deste lugar,
ainda assim a tua terra não deixa de ser bárbara.

65 De facto, a tua opulenta carta promete tão grandes ofertas,²⁶⁷
que poderiam mover as próprias deusas.

Mas se eu agora quisesse transpor os limites do pudor,
tu haverias de ser uma causa melhor para a minha culpa.²⁶⁸

Eu ou conservarei para sempre uma reputação sem mácula,²⁶⁹

70 ou seguir-te-ei a ti, não às tuas ofertas.

Não só não as desprezo, como ainda são mais bem vindos
os presentes que quem oferece considera preciosos.

Muito mais importante é que me amas, que sou a causa do teu esforço,²⁷⁰
que a tua esperança venha por tão longínquas águas.²⁷¹

²⁶⁷ Entre os versos 65 e 74, Helena responde aos versos 337-339 de Páris, nos quais este lhe promete numerosos presentes, seguindo o conselho que Ovídio dá, na sua *Arte de Amar* (1. 631), àqueles que quiserem conquistar uma *puella*. Na opinião de Wood (2014: 262), a rainha «segue» o conselho que Ovídio dá às suas discípulas na *Arte de Amar* (3.551-554): que estas finjam não estar interessadas nas ofertas que lhes são feitas, mas apenas em quem as oferece. Helena manterá a aparência ao longo da sua carta, embora, segundo a estudiosa, Helena tenha um pequeno descuido na sua «representação» de *puella* nos versos 220-224: inadvertidamente, descreve os presentes que receberia em Tróia. Na verdade, Páris só lhe dissera que seriam numerosos, cf. Michalopoulos (2006: 341).

²⁶⁸ O facto de Helena se considerar constantemente culpada, na sua epístola, pela possível decisão de fugir com Páris, aproxima-a de Dido, cf. Michalopoulos (2006: 297). Também a rainha de Cartago sentia culpa por se estar a apaixonar por Eneias, considerando que estava a ser infiel à memória do marido, Siqueu (Verg. *Aen.* 4. 18-19). Na verdade, estas *Heroides* duplas possuem uma forte relação com a personagem literária de Dido, tanto a vergiliana como a ovidiana. As rainhas encontram-se ligadas por receberem um hóspede troiano com o quem se envolverão, e por os maridos estarem ausentes, embora o de Helena estivesse a viajar e o de Dido estivesse morto. Helena, com efeito, vai herdar características de ambas as «Didos». Da Dido vergiliana, a principal característica que Helena recebe é a sua contínua preocupação com o pudor. Da Dido ovidiana, Helena, entre outras, herda as dúvidas em relação à sinceridade de Páris e a justificação para o acto de Leda, pois, tal como a mãe de Helena, também Dido foi iludida (*Her.* 7. 105). Com ambas, partilha o sentimento de culpa. Os pontos de contacto são tantos entre as epístolas duplas e a epístola de Dido que Michalopoulos (2006: 15) julga que a missiva de Dido terá sido o modelo para a composição das missivas de Páris e de Helena. Sobre a relação das cartas de Páris e Helena com o mito de Dido e Eneias, ver Michalopoulos (2006: 8-16); sobre a Dido épica (a vergiliana) e a Dido elegíaca (a ovidiana), ver Pinheiro (2010: 51-75).

²⁶⁹ A anáfora de *aut ego* no início tanto do hexâmetro como do pentâmetro realça o dilema de Helena, cf. Michalopoulos (2006: 297). Além de se encontrar dividida, a rainha de Esparta também «informa» o leitor de que considera que a sua reputação tem um valor semelhante à de Páris, o que pode ser entendido como um elogio, ou não.

²⁷⁰ A estratégia de sedução de Páris, versos 27-36 e 105 e ss., parece obter resultados positivos. Helena sente-se lisonjeada pelo empenho e tormento descritos pelo príncipe de Tróia. Claramente, ao contrário do leitor, que conhecia a realidade, a rainha de Esparta acredita nas dificuldades narradas e sentidas pelo príncipe, pois, como ressalva Kenney (1996: 131), que pessoa não gosta de se sentir desejada?

²⁷¹ Como explica Michalopoulos (2006: 298), este pentâmetro é composto principalmente por espondeus para nos demorarmos na leitura, tal como Páris se demorou na viagem.

75 illa quoque, apposita quae nunc facis, improbe, mensa,
 quamuis experiar dissimulare, noto,
cum modo me spectas oculis, lasciue, proteruis,
 quos uix instantes lumina nostra ferunt,
et modo suspiras, modo pocula proxima nobis
80 sumis quaque bibi tu quoque parte bibis.
a quotiens digitis, quotiens ego tecta notau
 signa supercilio paene loquente dari,
et saepe extimui ne uir meus illa uideret,
 non satis occultis erubuique notis,

75 Também noto²⁷² aquilo que agora²⁷³ fazes, malvado,
quando a mesa já está posta, embora tente dissimular:²⁷⁴
quando²⁷⁵ ora me olhas, lascivo, com os teus impetuosos olhos,
insistentes, que os meus com dificuldade suportam,
ora suspiras,²⁷⁶ ora tomas a bebida que está ao pé de mim,²⁷⁷
80 e daquela parte por onde bebi também tu bebes.²⁷⁸
Ah, quantas vezes com os dedos, quantas vezes com a sobrancelha que quase falava,²⁷⁹
notei que tu enviavas sinais escondidos!
E frequentemente temi que o meu marido os visse,
e corei com esses sinais que não estavam suficientemente escondidos.

²⁷² Helena, com este verbo, confirma aquilo que Páris já suspeitava na sua carta (*Her.* 16. 229-230: *multaque ne uideam uersa ceruice recumbo, / sed reuocas oculos protinus ipsa meos*), que esta percebia as emoções que o seu comportamento lhe provocava, cf. Michalopoulos (2006: 299).

²⁷³ Burman (1727: 79), Dörrie (1971: 220), Showerman (1977²: 230), Bornecque (1995³: 116), Kenney (1996: 46), Leto (1999: 504) e Palmer (2005a: 116) mantêm *nunc*, atestado nos manuscritos. Contudo, Michalopoulos (2006: 97) considera *nunc* «inexact» e opta por substituir aquela palavra por *tu*. Por não considerarmos a justificação esclarecedora, preferimos manter o *nunc*, que, a nosso ver, não é inexacto, visto a função de *nunc* na frase ser transmitir ao leitor uma ideia de continuidade (algo que começou e ainda continua a acontecer).

²⁷⁴ Segundo Michalopoulos (2006: 299), o facto de Helena dissimular sentimentos comprovava que esta estaria interessada em Páris.

²⁷⁵ Burman (1727: 79), Showerman (1977²: 230), Dörrie (1971: 220), Bornecque (1995³: 116), Kenney (1996: 46), Leto (1999: 506) e Palmer (2005a: 116) mantêm o *cum* da tradição manuscrita, enquanto Michalopoulos (2006: 97) substitui a palavra por *et*. Como o estudioso não apresenta qualquer justificação, optámos por manter *cum*.

²⁷⁶ *Suspiras* é um dos sintomas de amor mais difundidos na literatura elegíaca, e.g. Catull. 64. 98, Lucr. 4. 1192, Tib. 1. 6. 35, cf. Michalopoulos (2006: 299).

²⁷⁷ Como nota Drinkwater (2013: 119 n. 36), Helena, que responde praticamente verso a verso à carta de Páris, não faz qualquer referência ao facto de o príncipe se aproveitar dos beijos que esta dera à filha; aliás, nunca menciona a sua filha de maneira nenhuma. Desta forma, tendo sido deliberada ou não, a ausência de resposta por parte de Helena é surpreendente. A académica sugere três explicações para este silêncio: (1) a repulsa da mãe é tão grande que prefere não comentar; (2) a rainha de Esparta não se sente ameaçada pela filha, o que faria sentido, visto que Hermíone seria uma criança nessa altura; (3) Helena não se importava com a filha. Das três, a última hipótese parece-nos ser a mais provável, não só pela tradição literária que, por diversas vezes, registara a falta de maternalismo de Helena, como por ser aquela que, a nosso ver, melhor se enquadraria no carácter da Helena ovidiana. Michalopoulos (2006: 300) propõe também que talvez a rainha de Esparta não gostasse de ser lembrada, na sua vaidade, de que já tinha idade para ser mãe. Embora a sugestão se adegue à personalidade de Helena, continuamos a preferir a hipótese de Drinkwater. Sobre o carácter de Helena, ver pp. 33-34.; sobre a relação de Hermíone e Helena nas *Heroides*, ver Williams (1997: 113-137).

²⁷⁸ Páris realmente menciona uma taça, mas na sua epístola esta era usada como escudo para não ver os beijos que Menelau dava a Helena. Todavia, nestes versos, Helena oferece novas informações ao leitor, o que, de acordo com Michalopoulos (2006: 301), era uma forma de o poeta evitar a repetição. O cenário, no qual os amantes bebem do mesmo copo, já tinha sido usado pelo poeta nos *Amores* e na *Ars Amatoria*, na qual Ovídio aconselha os jovens a beberem da mesma taça que as amadas, conselho que repete (*Am.* 1. 4. 31-32) para a sua amante, cf. Michalopoulos (2006: 300). O facto de o verbo *bibo* vir repetido no final de cada hemístiquio reforça a ideia de que os lábios do casal beberam da mesma parte da taça.

²⁷⁹ Além de ser um tópico elegíaco amplamente divulgado (e.g. Prop. 3. 8. 25; Ov. *Am.* 1. 4. 17-19, 2. 5. 15-16), os sinais ocultos como forma de comunicação do par amoroso são um conselho que Ovídio dá na sua *Arte de Amar* (1. 500), cf. Michalopoulos (2006: 300). No hexâmetro, os hemístiquios começam da mesma forma, *quotiens*, para salientar a repetição das acções de Páris.

85 saepe uel exiguo uel nullo murmure dixi
 'nil pudet hunc,' nec uox haec mea falsa fuit!
orbe quoque in mensae legi sub nomine nostro
 quod deducta mero littera fecit, AMO,
credere me tamen hoc oculo renuente negauit;
90 ei mihi, iam didici sic ego posse loqui!
his ego blanditiis, si peccatura fuisset,
 flecterer, his poterant pectora nostra capi.
est quoque, confiteor, facies tibi rara, potestque
 uelle sub amplexus ire puella tuos.
95 altera sed potius felix sine crimine fiat
 quam cadet externo noster amore pudor.
disce meo exemplo formosis posse carere:
 est uirtus placitis abstinuisse bonis.

85 Frequentemente, com um murmúrio débil ou inexistente, disse:
 «nada o envergonha», e não eram falsas as minhas palavras.
 Também li na borda da mesa,²⁸⁰ sob o meu nome,
 desenhada com vinho, a palavra AMO.
 Neguei-me, porém, a acreditar naquilo que os meus olhos recusavam crer.²⁸¹

90 Ai de mim!,²⁸² já eu própria aprendi que se pode falar assim!²⁸³
 A estas lisonjas, se eu estivesse disposta a pecar, vergar-me-ia;²⁸⁴
 por estas o nosso coração poderia ser capturado.
 Também confesso que tu tens uma rara beleza, e que
 uma jovem pode querer lançar-se nos teus braços.

95 Mas que outra se torne feliz sem crime é melhor
 do que a nossa castidade render-se a um amor estrangeiro.²⁸⁵
 Aprende com o meu exemplo que consegues viver sem mulheres formosas:
 é uma virtude abstermo-nos²⁸⁶ do que nos deleita.

²⁸⁰ Kenney (1996: 132), no entanto, propõe outra interpretação para *orbe... in mensae* («na mesa redonda»).

²⁸¹ Alguns críticos da autenticidade das *Heroides* duplas comentam, baseando-se neste verso, a falta de coerência entre as cartas, pois Páris nunca refere na sua carta a reacção de Helena, cf. Michalopoulos (2006: 303). Contudo, como sugere o académico, se Páris conhecesse o sentimento da rainha de Esparta, a sua estratégia de sedução seria completamente diferente da que é utilizada na sua epístola, pois a sua ansiedade seria bem menor.

²⁸² Esta é uma expressão de comisseração muito comum, não só nas *Heroides*, como na elegia em geral. No género da comédia só podia ser usada por homens, cf. Michalopoulos (2006: 256).

²⁸³ Segundo Cucchiarelli (1995: 141), neste verso, Helena admite que aprendeu a dominar o vocabulário elegíaco. Assim, a sua ingenuidade (*Her.* 17. 11) foi derrotada, o que impõe a adopção de um novo vocabulário para comunicarem entre si.

²⁸⁴ Páris, para persuadir Helena, recorre a lisonjas. As palavras *blandus* e *blanditiae* estavam profundamente associadas à elegia. Propércio, em 1. 8. 40, apelida a elegia de *blandum carmen*; as armas de Ovídio em *Amores* 2. 1. 21 são *blanditiae elegique leues*. Contudo, Helena não só se comprazera com as lisonjas de Páris, como delas se servirá para «atestar» a sua inocência. De acordo com Belfiore (1980-1981: 142-144), o terceiro motivo que eventualmente explicaria a ida de Helena para Tróia indicado por Górgias no seu encómio era, precisamente, a persuasão. Segundo o filósofo grego, a culpa não é do persuadido, mas de quem persuade, visão que Helena parece partilhar, segundo o seu relato da sedução de Leda (*Her.* 17. 43-46). Desta forma, ao defender a inocência da mãe, a rainha de Esparta defende-se também a si. Helena identifica mesmo Páris como *blandus* e afirma que aquilo que o príncipe promete na sua carta moveria as próprias deusas (*Her.* 17. 65-66). E, contudo, tudo isto não passa de aparato, pois, na realidade, Helena refuta os argumentos que Páris lhe oferece. Com efeito, se lermos esta missiva com atenção percebemos que o verdadeiro «génio» da manipulação é Helena, e.g. é ela que provoca ciúmes a Páris durante o banquete (*Her.* 16. 221-228), é ela que convence o marido a ir-se embora, quando este hesita (*Her.* 17. 157-158), é ela que convence as aias a prestarem auxílio ao casal, depois de Páris falhar (*Her.* 17. 267-268). Assim, embora Helena queira convencer o leitor de que é persuadida pela eloquência de Páris, na verdade, tudo não passa de dissimulação e retórica. Nas palavras de Belfiore (1980-1981: 144): «She persuades, and only pretends to be overcome by persuasion».

²⁸⁵ Impossível de transpor o jogo de palavras que Ovídio faz neste verso, *externo noster amore pudor*, no qual estas estão dispostas num padrão a-b-a-b, que tinha o propósito de realçar a ligação entre o pudor de Helena e o seu amor por Páris, cf. Michalopoulos (2006: 305).

²⁸⁶ Sobre o partípcio perfeito, cf. Kenney (1996: 133), remetendo para *Heroides* 16. 204 (1996: 109).

quam multos credis iuuenes optare quod optas?

100 qui sapiant oculos an Paris unus habes?

non tu plus cernis sed plus temerarius audes,

nec tibi plus cordis sed nimis oris adest.

tunc ego te uellem celeri uenisse carina,

cum mea uirginitas mille petita procis.

105 si te uidissem, primus de mille fuisses:

iudicio ueniam uir dabit ipse meo.

ad possessa uenis praeceptaque gaudia serus:

spes tua lenta fuit; quod petis alter habet.

ut tamen optarem fieri tua, Troice, coniunx,

110 inuitam sic me nec Menelaus habet.

Quantos jovens achas tu que desejam aquilo que tu desejas?²⁸⁷
 100 Acaso, Páris, és o único a ter olhos capazes de discernir?²⁸⁸
 Tu não vês mais do que os outros, mas és mais ousado na tua audácia.
 Nem tens mais inteligência, mas excesso²⁸⁹ de atrevimento.
 Quem me dera que tivesses vindo na rápida nau²⁹⁰ naquela altura²⁹¹
 em que a minha virgindade era pedida por mil pretendentes.
 105 Se te tivesse visto, serias o primeiro de entre os mil;
 o meu próprio marido concordaria com a minha decisão.²⁹²
 Chegas tarde – a prazeres possuídos e já arrebatados:
 a tua esperança foi lenta; aquilo que pedes, outro o tem.
 Ainda que eu tivesse querido tornar-me tua esposa em Tróia,
 110 Menelau²⁹³ não me tem contra minha vontade.

²⁸⁷ Helena responde agora aos versos 93-96 da epístola de Páris, nos quais este se gabava de várias jovens o quererem desposar. O amor era uma actividade para os jovens, enquanto o *senex amator* era mal visto, cf. e.g. Tib. 1. 1. 71-72: *iam subrepet iners aetas, nec amare decebit, / dicere nec cano blanditias capite*.

²⁸⁸ Seguimos a tradução proposta por Kenney (1996: 133) para *qui sapiant oculos*.

²⁸⁹ Três leituras são possíveis neste verso: *magis oris*, *minus oris* e *nimis oris*. Burman (1727: 80), Dörrie (1971: 221), Bornecque (1995³: 117) e Leto (1999: 506) optam pela primeira. Contudo, Palmer (2005b: 450), com quem Reeve (1973: 330) concorda, considera que *magis oris* não configura uma expressão correcta em latim e, se se aceitasse *magis*, então esta palavra teria de significar *potius*. Assim, Palmer (2005a: 104), como Showerman (1972: 230), prefere *minus oris*. Na opinião do estudioso, *os* neste verso significaria «modéstia». Contudo, tanto Kenney (1996: 47) como Michalopoulos (2006: 98) aceitam a correcção *nimis oris* proposta por Riese, sugestão que Reeve (1973: 330) recomenda. Ao lermos e traduzirmos o texto, a opção que nos parece fazer mais sentido para este verso é a terceira.

²⁹⁰ O uso de *carina* como metonímia de barco encontra-se atestado em diversos autores da literatura latina, e.g. Énio (*Ann.* 376, 505), que é o primeiro a utilizá-la, Verg. *Aen.* 5. 186, 10. 156 e ss., Ov. *Her.* 17. 103 e Prop. 1. 3. 1. Ver Michalopoulos (2006: 126).

²⁹¹ Neste dístico, Helena refere-se ao famoso episódio mítico do seu casamento, cf. Grimal (2004: 197). Quando esta já tinha idade para casar, Tíndaro decide anunciar que iria dar a mão de sua filha em casamento. Segundo Grimal, «quase todos os príncipes da Grécia» estavam entre os pretendentes. A lista de nomes dos pretendentes de Helena varia entre vinte e nove e noventa e nove. Estas listas encontram-se atestadas por Apollod. *Bibl.* 3. 10. 8 e Hyg. *Fab.* 81. Dos grandes nomes do mito troiano, os únicos que não disputaram a mão de Helena foram Aquiles, que era muito novo, e Agamémnon, que era casado com a irmã de Helena, Clitemenestra. Ao ver o grande número de pretendentes e a sua importância, Tíndaro decide colocar uma condição: aceitar a escolha de Helena. Para que todos fossem obrigados a cumprir a promessa, aconselhado por Ulisses, Tíndaro obriga os heróis a prestar um juramento segundo o qual, caso algo acontecesse a Helena, todos deveriam socorrer o marido por ela escolhido. É com base neste juramento que Menelau e Agamémnon convocam os outros heróis gregos para a guerra de Tróia. Na opinião dos académicos, a parte do juramento foi um ponto que Ovídio optou por ignorar ao escrever as epístolas duplas.

²⁹² Este verso, na opinião de Michalopoulos (2006: 309), revela a mestria de Ovídio. Helena responde agora aos versos 205-206 de Páris, nos quais o jovem príncipe oferecera o papel de «juíza» à rainha de Esparta num eventual concurso de beleza entre si e Menelau. Naturalmente, o poeta jogava com o conhecimento do leitor para criar uma cena cómica, pois Páris «conquistara» Helena ao ser juiz na contenda das deusas. Helena, no seu novo papel, não só escolhe Páris como vencedor de um possível concurso, como considera que Menelau concordaria consigo. Na opinião do académico, «even if Menelaus admitted Paris' superior charms, surely he would not agree that Helen should therefore leave him». Só após o fim da Guerra de Tróia é que Helena reconsideraria a sua opinião, declarando Menelau um melhor partido (*Od.* 4.264).

²⁹³ Esta é a primeira vez que Helena identifica o seu marido pelo nome: Menelau. O motivo por que o faz é ser, também, a primeira vez que o refere de forma favorável, cf. Michalopoulos (2006: 310).

desine molle, precor, uerbis conuellere pectus

neue mihi, quam te dicis amare, noce;

sed sine quam tribuit sortem Fortuna tueri

nec spolium nostri turpe pudoris aue.

115 at Venus hoc pacta est, ut in altae uallibus Idae

tres tibi se nudas exhibuere deae,

Deixa, peço-te, de despedaçar o meu delicado coração com as tuas palavras,
e não magoes aquela que dizes amar.

Mas²⁹⁴ permite-me preservar a sorte que a Fortuna me atribuiu
e não desejes²⁹⁵ o espólio vergonhoso da nossa castidade.

115 [Dizes,] porém, que Vénus to prometeu, que nos vales do alto Ida²⁹⁶
três deusas se te exibiram desnudas,²⁹⁷

²⁹⁴ Burman (1727: 80), Dörrie (1971: 222), Showerman (1977²: 232) e Kenney (1996: 47) preferem manter a tradição manuscrita *sed sine*. Já Bornecque (1995³: 118), Leto (1999: 506) e Michalopoulos (2006: 98) adoptam a conjectura (*me sine*) de Damsté (1905: 50), embora não apresentem qualquer justificação. Na verdade, Michalopoulos (2006: 311) afirma «Most editors print *sed sine*, which is fine too». Cowan (2007: 401) critica o estudioso por fazer uma escolha que não se encontra justificada pelos manuscritos e optar por não argumentar a favor de tal escolha.

²⁹⁵ A palavra que se encontra nos manuscritos é *habe*, opção que tanto Burman (1727: 80) como Dörrie (1971: 222) mantêm. Contudo, Palmer (2005a: 118) não concorda com esta opção e propõe que se leia antes *auere*. Na sua opinião, não faria sentido Páris ter algo que nunca possuiu, cf. Palmer (2005b: 450-451). A conjectura do estudioso é apoiada por Damsté (1905: 50) e seguida por Showerman (1977²: 232), Bornecque (1995³: 118), Kenney (1996: 47), Leto (1999: 506) e Michalopoulos (2006: 98). O problema desta conjectura é que o verbo *auere* é raro em Ovídio – cf. Michalopoulos (2006: 311) – e raramente tem um complemento directo, cf. Kenney (1996: 135). Reeve (1973: 330) sugere que se não mude a palavra, mas antes que se substitua *nec* por *te*, traduzindo-se o verso por «e considera vergonhoso roubar o espólio da nossa castidade». Neste caso, para o significado do verbo *habeo*, ver OLD s. v. *habeo* 24b. Embora tanto Michalopoulos (2006: 311-312) como Kenney (1996: 135) optem pela proposta de Palmer, consideram que o argumento de Reeve também não é desprovido de mérito.

²⁹⁶ A rainha de Esparta irá agora descrever a sua versão do Julgamento (*Her.* 17. 115-136) e dela se aproveitará para recordar alguns argumentos de Páris e preparar a sua defesa. Na verdade, parte da argumentação utilizada pelo príncipe na sua epístola corresponde aos quatro argumentos que Górgias apresentara no seu ecnómio de Helena para justicar a sua ida para Tróia, que são: (1) o destino e a vontade dos deuses, (2) o uso da força, (3) o recurso à persuasão e (4) o amor, cf. Belfiore (1980-1981: 137). Na obra do filósofo grego, não importa qual o argumento utilizado, Helena é sempre inocente do crime de que a história a culpa. Ovídio, num jogo profundamente irónico, fará o príncipe troiano usar cada um destes argumentos numa tentativa de seduzir Helena; ela adaptá-los-á às suas necessidades, cf. Belfiore (1980-1981: 139). Neste passo, de acordo com Belfiore (1980-1981: 140-141), Helena responde à insistente reivindicação de Páris: o seu amor pertence-lhe, visto Vénus lho ter prometido (*Her.* 16. 35-36, 41, 83-86, etc). Tal corresponderia ao primeiro argumento de Górgias. Com efeito, depois de expressar as suas dúvidas (*Her.* 17. 119-122), Helena reflectirá sobre a possibilidade de aquilo que Páris lhe contou ser verdadeiro (*Her.* 17. 123-128), acabando por aceitá-lo (*Her.* 17. 131-134). Esta aquiescência tem dois propósitos: em primeiro lugar, ao aceitar que foi Vénus que a prometeu a Páris, a sua culpa no crime que estava prestes a cometer seria diminuta, senão mesmo nula; em segundo lugar, ao ser considerada por uma deusa a mulher mais bela do mundo e, simultaneamente, ser preferida pelo juiz do concurso a um nobre reino ou à glória da guerra, a fama de Helena tornar-se-ia inigualável (além de tudo isto alimentar a sua vaidade, que admite agradar-lhe, em *Her.* 17. 128). Assim, embora Helena aluda, novamente, no v. 243 à descrença que sentia, era-lhe vantajoso aceitar aquilo que Páris lhe narrara. Sobre a utilização da argumentação de Górgias nas cartas duplas, ver Belfiore (1980-1981); sobre o segundo argumento de Górgias, ver p. 103, n. 337; o terceiro argumento é também tratado na p. 87, n. 284; em relação ao quarto argumento, ver p. 34, n. 108.

²⁹⁷ Neste verso, a palavra *nudas* tem servido como argumento para se contestar a autenticidade deste par de epístolas, pois, na descrição que faz do Julgamento, Páris nunca revela que as três deusas lhe tinham aparecido nuas (*Her.* 16. 53-88), embora essa seja a versão mais difundida do mito. Assim, Helena, cuja fonte para o episódio mítico do julgamento era – supõe-se – Páris, não teria como saber este pormenor. Contudo, Kenney (1979: 403-404) não considera este argumento justificável, pois, na opinião do académico, duas hipóteses poderiam explicar que Helena conhecesse o pormenor da nudez das deusas: (1) Helena teria chegado a essa conclusão sozinha, talvez, por se tratar de um concurso de beleza; (2) nas palavras de Kenney, estes versos seriam «another case of simple negligence» por parte de Ovídio, opção que lhe parece mais provável.

unaque cum regnum, belli daret altera laudem

‘Tyndaridos coniunx’ tertia dixit ‘eris.’

credere uix equidem caelestia numina possum

120 arbitrio formam supposuisse tuo.

utque sit hoc uerum, certe pars altera ficta est,

e enquanto uma²⁹⁸ te oferecia um reino, outra a glória da guerra^{299, 300},

a terceira disse: «Esposo da Tindárida³⁰¹ serás». ³⁰²

Custa-me acreditar, na verdade, que divindades³⁰³ celestiais

120 tenham submetido a sua beleza ao teu julgamento.³⁰⁴

E, ainda que isso seja verdade, certamente a outra parte é fictícia,

²⁹⁸ Juno, que, segundo o mito do julgamento de Páris, prometeu ao príncipe que, se ele a escolhesse como a deusa mais bela, governaria um reino cheio de riquezas.

²⁹⁹ Minerva, que prometeu ao jovem príncipe a glória de ser o maior guerreiro que já existira. Na verdade, como nota Michalopoulos (2006: 313), o que Páris diz que lhe oferece, na sua epístola, é *uirtus* (*Her.* 16. 81). Também segundo o autor, a expressão *laus belli* é um eco de Tito Lívio (21. 46. 8).

³⁰⁰ Tal como Páris (*Her.* 16. 81), também Helena dedica apenas um hemistíquio a cada uma das propostas, a de Juno e a de Minerva. Já à oferta de Vénus dedica a jovem um verso inteiro e recorda em discurso directo as palavras da deusa. Desta forma, Helena vangloria-se e Páris elogia-a, cf. Michalopoulos (2006: 313).

³⁰¹ Segundo Kenney (1996: 118), na tradição manuscrita de Ovídio encontram-se duas variantes para esta palavra no genitivo: *Tyndaridos* e *Tyndaridis*. Dörrie (1971: 222), Showerman (1977²: 232), Bornecque (1995³: 118), Leto (1999: 506) e Palmer (2005a: 118) optam pela segunda, a forma latina. Kenney (1996: 47) e Michalopoulos (2006: 98) preferem a primeira, a forma próxima do original grego. Contudo, estes últimos apresentam motivos diferentes para a sua escolha. Para Kenney (1996: 118), trata-se de uma questão de preferência de Ovídio, que, na maioria dos casos, optaria pela palavra que era próxima da equivalente grega. Já a razão que Michalopoulos (2006: 313) avança é literária. Na sua opinião, ao escolher a forma *Tyndaridos*, o poeta conferia o esplendor devido ao discurso da deusa.

³⁰² As palavras que Helena, neste pentâmetro, coloca nos lábios da deusa são completamente diferentes daquelas que Páris usara, pois cada um tenta dominar o outro no jogo de poder que é constatemente praticado pelos dois. Na versão do príncipe de Tróia (*Her.* 16. 85-86: *nos dabimus quod ames, et pulchrae filia Ledaie / ibit in amplexus pulchrior ipsa tuos.*), as palavras de Vénus despojam Helena de qualquer poder e liberdade de escolha. Tal como o sintagma que a identifica no verso, também a rainha de Esparta estará presa nos braços de Páris. Porém, Helena não se deixa enganar e, neste dístico, recupera a sua posição de *domina* rapidamente. Na versão da rainha de Esparta, ela não é apenas um prémio a ser deposto nos braços de Páris pela vontade de Vénus. Na verdade, o príncipe é que se deverá tornar esposo dela. Aliás, *Tyndaridos* é a primeira palavra do verso. O patronímico que a identifica sobressai, porque neste dístico, embora se refiram quatro personagens míticas, apenas Helena é identificada com um «nome»; as outras três deusas são privadas da sua glória divina e identificadas por um numeral. O leitor só é capaz de reconhecer as deusas que participaram no julgamento pelos presentes que oferecem a Páris. Para esta comparação, ver Michalopoulos (2006: 23-24).

³⁰³ Burman (1727: 80), Dörrie (1971: 222), Showerman (1977²: 232), Bornecque (1995³: 118), Leto (1999: 508), Palmer (2005a: 118) e Michalopoulos (2006: 98) aceitam a lição *corpora*, explicando que a palavra se refere aos planetas Marte e Vénus. Todavia, preferimos adoptar com Kenney (1996: 47 e 135-136) a correcção *numina*. A nossa opção baseia-se no facto de Helena estar a discutir o julgamento de Páris, no qual as três deusas são protagonistas, além de Marte não possuir ligação nenhuma com o mito do julgamento de Páris, não se percebendo, por isso, por que razão Helena mencionaria o deus.

³⁰⁴ Como observa Bessone (2003: 165 n. 50), este dístico elegíaco apresenta ecos de Eurípides. Não é possível lê-los sem relembrar as acusações feitas por Hécuba nas *Troianas* (971-976) daquele tragediógrafo. Novamente, neste passo, se pode realçar o gosto de Ovídio pela ironia, pois, embora os seus dísticos se assemelhem aos de Eurípides, na tragédia, estes são proferidos contra Helena. Na peça, é Hécuba que duvida da veracidade do julgamento, após a rainha de Esparta os usar como argumento para justificar as suas acções. Já na epístola de Ovídio, é Helena que duvida do relato de Páris, para lhe resistir. O poeta fizera um jogo semelhante na missiva anterior, quando, ao apropriar-se de um outro verso das *Troianas*, o transfere dos lábios de Helena para os de Páris. Diz-nos o príncipe na sua carta: *aduehor, et coepto non leue numen adest* (*Her.* 16. 18). Como nota Bessone (2003: 165 n. 50), é de realçar o esforço e sucesso do poeta em manter a mesma lítotes das *Troianas* de Eurípides, embora com propósitos opostos. Se na missiva de Páris a lítotes é utilizada para seduzir Helena, no original é usada pela rainha de Esparta para se defender (940: ἤλθ' οὐχὶ μικρὸν θεὸν ἔχων αὐτοῦ μέτα). Assim, de certa forma, foi Páris quem ofereceu a Helena um argumento para justificar a sua conduta.

iudicii pretium qua data dicor ego.
non est tanta mihi fiducia corporis ut me
 maxima teste dea dona fuisse putem.
125 contenta est oculis hominum mea forma probari;
 laudatrix Venus est inuidiosa mihi.
sed nihil infirmo, faueo quoque laudibus istis:
 nam mea uox quare quod cupio esse neget?
nec tu succense nimium mihi creditus aegre:
130 tarda solet magnis rebus inesse fides.
prima mea est igitur Veneri placuisse uoluptas,
 proxima me uisam praemia summa tibi
nec te Palladios nec te Iunonis honores
 auditis Helenae praeposuisse bonis.
135 ergo ego sum uirtus, ego sum tibi nobile regnum:
 ferrea sim, si non hoc ego pectus amem.
ferrea, crede mihi, non sum; sed amare repugno
 illum quem fieri uix puto posse meum.

na qual se diz que eu te fui oferecida como prémio do julgamento.
 Não tenho tanta confiança no meu corpo que acredite
 ter sido o maior prémio na opinião de uma deusa.

125 A minha beleza fica satisfeita por ser apreciada pelos olhos dos homens;
 elogios de Vénus trar-me-ão inveja.

Mas não desminto, também fico agradada com estes elogios, pois
 por que razão haveria a minha voz de negar aquilo que desejo que seja verdade?³⁰⁵

E não te enfureças com a minha grande relutância em acreditar em ti:

130 é habitual acreditarmos tarde em acontecimentos importantes.

Assim, o meu primeiro prazer é ter agradado a Vénus,
 o seguinte é que eu te pareça o melhor prémio de todos,
 e que tu nem as honras de Palas nem as de Juno³⁰⁶
 anteponhas aos encantos³⁰⁷ de Helena, da qual só ouviras falar.³⁰⁸

135 Portanto, para ti, eu sou excelência, eu sou um nobre reino:³⁰⁹
 seria de ferro, se eu não amasse este teu coração.

Acredita em mim: de ferro não sou.³¹⁰ Mas luto contra amar
 aquele que julgo dificilmente poder vir a ser meu.

³⁰⁵ Este verso tem levantado vários problemas devido à sua estrutura. Burman (1727: 80), Dörrie (1971: 223), Showerman (1977²: 232), Bornecque (1995³: 118), Kenney (1996: 47), Leto (1999: 508) e Palmer (2005a: 118) optam pela expressão *nam mea uox quare quod cupit esse neget?*, que se traduziria por «por que razão haveria de negar a minha voz aquilo que deseja que seja verdade?». Contudo, embora mantenha a expressão, Kenney (1996: 137) considera o verso indefensável. Michalopoulos (2006: 315) propõe que se leia *nam mea uox quare quod cupio ipsa neget?*, que significaria «por que razão haveria de negar a minha voz aquilo que eu mesma desejo?», proposta que, na opinião de Cowan (2007: 401), embora dê sentido ao verso, cria uma elisão (*cupio ipsa*) que se distancia completamente da prática ovidiana.

³⁰⁶ Embora Helena cumpra as regras e mantenha as aparências, colocando a opinião da deusa em primeiro lugar na lista do que lhe agrada, como é devido a uma deusa, o contraste entre o único verso dedicado à opinião de Vénus e os três que ela dedica à opinião de Páris mostra o seu comprazimento em ser a mais desejada. Páris não só a escolheu, como o fez sobrepondo-a a um nobre reino e à glória guerreira, a qual era um dos aspectos mais importantes da cultura grega. A forma verbal *auditis* no início do pentâmetro destaca Helena ainda mais, pois não só Páris a escolheu em detrimento de tão nobres prémios, como o fez sem nunca a ter visto, mas apenas por ter ouvido falar dela. Naturalmente, para a vaidade de Helena, este é um aspecto muito importante. Assim, para que não haja dúvidas sobre quem foi a mulher eleita por Vénus e por Páris, a rainha de Esparta identifica-se pelo nome próprio. Este é o único passo de toda a missiva em que tal acontece, conferindo ao discurso a grandeza necessária, cf. Michalopoulos (2006: 316).

³⁰⁷ Cf. OLD s. v. *bonum* 5b.

³⁰⁸ Seguimos a proposta de tradução de Kenney (1996: 136) para *auditis*.

³⁰⁹ A repetição tripla da palavra *ego* serve para glorificar Helena e enfatizar a sua auto-confiança e egocentrismo, cf. Michalopoulos (2006: 317).

³¹⁰ A repetição da expressão *ferrea sim*, do verso anterior, mas com a alteração do verbo para o indicativo e com uma partícula de negação antes, realça a mudança de atitude de Helena, cf. Michalopoulos (2006: 317).

quid bibulum curuo proscindere litus aratro

140 spemque sequi coner quam locus ipse negat?

sum rudis ad Veneris furtum nullaque fidelem

(di mihi sunt testes) lusimus arte uirum.

nunc quoque quod tacito mando mea uerba libello,

fungitur officio littera nostra nouo.

145 felices quibus usus adest: ego nescia rerum

difficilem culpae suspicor esse uiam.

ipse malo metus est: iam nunc confundor et omnes

in nostris oculos uultibus esse reor.

nec reor hoc falso: sensi mala murmura uulgi,

Porque me hei-de esforçar por fender, com o curvo arado, a húmida costa,³¹¹
 140 e por seguir uma esperança que o próprio lugar nega?
 Sou inexperiente no jogo³¹² do amor e nunca³¹³
 enganei o meu marido fiel³¹⁴ com nenhuma artimanha³¹⁵ – os deuses são testemunhas!
 Até agora, que confio as minhas palavras a um livrinho³¹⁶ silencioso,
 a minha carta ocupa-se de uma tarefa insólita.
 145 Felizes aqueles a quem a experiência ajuda: quanto a mim, ignorante das coisas,
 imagino que seja difícil o caminho da culpa.
 O próprio medo faz-me sofrer: agora já me confundo³¹⁷
 e penso que todos os olhos estão voltados para o meu rosto.
 E não é erradamente que o penso: senti os maliciosos murmúrios do povo,

³¹¹ Recorrer ao imaginário da natureza, especialmente o de tentar cultivar algo na costa, para declarar um esforço inglório é muito comum na literatura latina, e.g. Verg. *Aen.* 4. 212, Prop. 2. 11. 2, Ov. *Tr.* 5. 4. 48, *Pont.* 4. 2. 16, cf. Michalopoulos (2006: 318). Este verso é também um eco e, por isso, um ponto de ligação com a epístola 5 das *Heroides* simples, a de Enone a Páris, cf. Kenney (1996: 137). A ninfa também utilizara esta metáfora na sua missiva nos vv. 115-116, nos quais Cassandra a avisava de que Helena estava para chegar e de que a sua intenção de reconquistar Páris não seria bem sucedida. Contudo, se a impossibilidade se adequava a Enone e à sua missão, para Helena trata-se de um recurso retórico, para revelar a Páris aquilo que ela está a sentir.

³¹² A palavra *furtum* é muito comum não só neste par de epístolas, como na literatura elegíaca em geral, para denominar um amor secreto ou que tem de ser escondido, cf. Michalopoulos (2006: 237). Segundo o académico, *furta* é usada pela primeira vez para designar amores ilícitos por Catulo (68. 136), embora a ideia já tivesse uma longa tradição na literatura grega.

³¹³ O termo *rudis*, utilizado pela rainha de Esparta para afirmar a sua inexperiência na arte do amor e da sedução, é um vocábulo de teor metapoético. Este adjectivo, que caracteriza, por vezes, o estilo menos erudito de certos poetas (e.g. Ov. *Tr.* 2. 424, cf. OLD s. v. *rudis* 2b) é usado neste verso por Ovídio para reforçar a entrada de Helena, figura épica, no mundo elegíaco – daí a falta de preparação que a rainha afirma ter. Este distanciamento da figura de Helena relativamente à épica é ainda realçado pelo termo *lusimus* (verbo *ludo*), que designa a actividade de compor poesia «menor», como a elegia, em contraste com a épica ou com a tragédia. Ovídio parece transformar Helena numa «poetisa de amor», afastando-a ainda mais do seu perfil épico. Com efeito, Helena ama realmente, mas o seu estilo para compor uma carta de amor é ainda incipiente. Além disso, socorrendo-se do princípio segundo o qual o poeta identifica o que escreve com o que faz, Ovídio cria um jogo, pois a perícia que Helena demonstra na composição da sua epístola é tudo menos a de uma principiante.

³¹⁴ Este é o único elogio que Helena faz a Menelau, embora não o critique constantemente, como faz Páris. Cf. Michalopoulos (2006: 319).

³¹⁵ Seguimos a proposta de tradução de Kenney (1996: 137) para a expressão *nulla...arte*.

³¹⁶ A palavra *libellus* fazia parte do vocabulário programático dos poetas augustanos, ocorrendo já em Catulo 1. 1. A palavra é o diminutivo de *liber*; como tal, prestava-se a diferenciar a poesia «leve», como o epigrama e a elegia, dos grandes géneros literários, como a épica. No caso de Helena é, no entanto, de realçar o facto de a extensão da sua carta, que é a mais longa escrita por uma mulher na colectânea das *Heroides*, contrariar, por isso, o princípio calimaquiano da brevidade, que a palavra *libellus* simboliza. Acrescente-se que *libellus* é um termo de conotação jurídica, significando também «petição», cf. OLD s. v. *libellus* 3b. Nesse sentido, a palavra adequa-se ao discurso de Helena, que é um discurso argumentativo. Sobre a palavra *libellus*, ver McKeown (1987: 4-5).

³¹⁷ Segundo Michalopoulos (2006: 320), Ovídio alude, neste dístico, a um conselho que dá na sua *Arte de Amar* (3. 601-610): as jovens devem exhibir os seus receios perante o amado, pois tal aumenta o desejo do *amator* de as conquistar.

150 et quasdam uoces rettulit Aethra mihi.
at tu dissimula, nisi si desistere mauis;
sed cur desistas? dissimulare potes.
lude, sed occulte: maior, non maxima, nobis
est data libertas quod Menelaus abest.
155 ille quidem procul est ita re cogente profectus;
magna fuit subitae iustaque causa uiae,
aut mihi sic uisum est. ego, cum dubitaret an iret,
'quam primum' dixi 'fac rediturus eas.'
omine laetatus dedit oscula 'res'que 'domusque

150 e Etra³¹⁸ contou-me alguns dos rumores.
Tu, porém, dissimula, a não ser que prefiras desistir!³¹⁹
Mas porquê desistir? Tu és capaz de dissimular!
Seduz, mas às ocultas! É maior, mas não total³²⁰
a liberdade que nos foi dada porque Menelau está ausente.
155 Ele está longe, é verdade, tendo partido obrigado por dada circunstância,
o motivo da viagem repentina foi importante e justo.³²¹
Ou assim me pareceu. Quando ele duvidava se haveria de ir,³²² eu disse:
«Vai, mas apressa-te a voltar³²³ quanto antes».³²⁴
Alegre com o auspício, deu-me beijos e afirmou:

³¹⁸ Etra era uma das aias de Helena e também a mãe de Teseu. Quando o herói precisou de partir da sua cidade, deixou Helena aos cuidados da mãe. Assim, quando os irmãos de Helena a resgatam, trazem a mãe do herói como cativa para servir a sua irmã. Etra acompanhará a rainha de Esparta até Tróia e sobreviverá à destruição da cidade, sendo resgatada e levada para casa pelos netos Demofonte e Ácamas, dois heróis da guerra de Tróia. Sobre o mito de Etra, ver Grimal (2004: 155).

³¹⁹ Neste dístico, como nota Wood (2014: 273), Helena apresenta-se ao leitor com um novo papel: o de *praeceptorix*. Também Ovídio desempenhou tal função ao criar a *Arte de Amar*, sendo por isso Helena quase um alter-ego de Ovídio como *praeceptor*. Nestes versos, a rainha de Esparta relembra a Páris a importância da dissimulação. A rainha faz este aviso pois o jovem príncipe, na sua carta (*Her.* 16. 215-254), revela como com grande dificuldade conteve os seus sentimentos durante o banquete. Este é um papel que Helena herda da sua homónima eurípideana. Já na peça *Helena* de Eurípides, a rainha de Esparta tem de vigiar e controlar o comportamento de Menelau, que não percebia por que razão haveria de fingir estar morto perante o rei do Egipto (1051-1056). Assim, tanto em Eurípides como em Ovídio, Helena tem não só de se preocupar com o seu papel, como com o do seu marido ou o do seu amante, para manter as aparências. Contudo, há uma diferença significativa: Menelau não compreende de todo a importância da arte de dissimular, já Páris não só a compreende, como a pratica; o problema do príncipe de Tróia é controlar os seus ciúmes e conseguir manter o empenho da sua representação. Helena retomará este papel na sua epístola nos versos 261-268. Sobre as semelhanças entre a Helena de Eurípides e a de Ovídio, ver Wood (2014).

³²⁰ Embora nos versos acima (*Her.* 17. 141-144) Helena tenha proclamado o seu desconhecimento em relação à arte do amor, parece estar muito bem informada sobre como ela e Páris deverão proceder, cf. Michalopoulos (2006: 321).

³²¹ Sobre as possíveis explicações que a tradição literária oferece para a súbita partida de Menelau, ver p. 28, n. 79.

³²² Na opinião de Michalopoulos (2006: 322), o facto de Menelau ter dúvidas sobre se haveria de partir em viagem indica que este poderia não ser tão ingénuo como Helena e Páris parecem pensar.

³²³ Seguimos a proposta de tradução de Kenney (1996: 138), pois, como afirma o académico, o participio futuro enfatiza o sentido do verbo *redeo*.

³²⁴ Ovídio faz um jogo inverso com o tópico de desejar um retorno rápido e seguro do amado na poesia amorosa, pois Helena quer que Menelau parta rapidamente para poder estar sozinha com Páris e decidir se aceitará a sua proposta ou não, cf. Michalopoulos (2006: 322). O académico sugere também uma outra hipótese que, na nossa opinião, não se parece adequar ao carácter da protagonista. Na sua opinião, Helena poderia estar a exortar o marido a voltar rapidamente para que este a impedisse de cair na tentação. Contudo, ao lermos o verso 161, parece-nos difícil, tendo em conta a reacção que a própria Helena admite ter: que esta seja uma possibilidade real.

160 et tibi sit curae Troicus hospes' ait.
uix tenui risum, quem dum compescere luctor
nil illi potui dicere praeter 'erit.'
uela quidem Creten uentis dedit ille secundis,
sed tu non ideo cuncta licere puta.
165 sic meus hinc uir abest, ut me custodiat absens:
an nescis longas regibus esse manus?
forma quoque est oneri; nam quo constantius ore
laudatur uestro, iustius ille timet.
quae iuuat, ut nunc est, eadem mihi gloria damno est,
170 et melius famae uerba dedisse fuit.
nec, quod abest hic me tecum, mirare, relictas:
moribus et uitae credidit ille meae.

160 «Cuida dos nossos assuntos, da casa e do hóspede troiano». ³²⁵
 Com dificuldade contive o riso e, enquanto lutava para o reprimir, ³²⁶
 nada, além disto, lhe consegui dizer: «Fá-lo-ei».
 Assim, ele soltou as velas aos ventos favoráveis para Creta;
 mas não penses tu que, por esse motivo, tudo é permitido!
 165 O meu marido está ausente daqui, contudo, vigia-me na sua ausência; ³²⁷
 ou desconheces que são longas as mãos dos reis?
 Também a beleza ³²⁸ é um fardo; pois quanto mais insistes em elogiar-me
 com as tuas palavras, com mais razão ele receia.
 A mesma reputação que me dá prazer é-me, nas presentes circunstâncias, prejudicial
 170 e teria sido melhor enganar a fama.
 Nem te cause admiração que ele esteja ausente, deixando-me ³²⁹ aqui contigo:
 ele confia no meu carácter e na minha conduta.

³²⁵ Após descrever a cena de despedida entre si e o marido, Helena revela as palavras que este lhe disse quando partiu, tal como Páris as reproduzira na sua epístola (*Her.* 16. 303-306). Porém, as duas versões não coincidem. Segundo o príncipe troiano, Menelau teria ordenado (*mando*) a Helena que cuidasse (*curam*) do seu hóspede. A palavra *cura*, no geral, significa apenas «cuidado, atenção», mas também pode significar «cuidados eróticos» (OLD s. v. *cura* 5). Assim, Páris, ao recordar as palavras de Menelau, utiliza-as como lhe são mais vantajosas, querendo convencer Helena de que era seu «dever» traír o marido. Contudo, Helena oferece novos dados ao leitor, pois, ao lermos o seu verso, percebemos que as instruções de Menelau não visavam apenas ao bem-estar do seu hóspede: Menelau pede a Helena que cuide dos assuntos deles, da casa e do hóspede. A razão por que Páris prefere omitir da sua carta as outras instruções – a saber, o cuidado dos assuntos e da casa – é clara: toda a atenção deveria estar centrada em si, para enfatizar a falha de Helena ao seguir as ordens do marido. No entanto, a rainha de Esparta não se deixa enganar pelo príncipe e recorda-o de que ele era apenas um dos vários deveres que ela tinha de cumprir na ausência do marido. Ver Michalopoulos (2006: 68).

³²⁶ Como revela a reacção de Helena, esta não precisa que Páris lhe explique o duplo sentido de *cura*. A rainha de Esparta percebe-o imediatamente, o que demonstra que esta dominava muito melhor o vocabulário elegíaco do que admite na sua carta, cf. Michalopoulos (2006: 324).

³²⁷ A ausência de Menelau é realçada pelo facto de os dois hemistíquios do hexâmetro terminarem com o mesmo verbo, *abesse*, cf. Michalopoulos (2006: 325). Este dístico aborda também o *topos* da *puella* que é guardada por ordem de um marido ciumento, e.g. Tib. 1. 2. 25, 1. 3. 84, 1. 6. 9-10, Ov. *Am.* 2. 2. 3. Com efeito, Ovídio, na *Arte de Amar* (3. 611-658), oferece vários conselhos às jovens sobre como evitar a vigia e, simultaneamente, o poeta considera que o desejo de um par amoroso aumenta ao haver algo que precise de ultrapassar para se poder encontrar (*Ars am.* 3. 603).

³²⁸ A palavra *forma* é uma correcção proposta por Bentley apud Michalopoulos (2006: 326). Burman (1727: 81), Dörrie (1971: 225), Showerman (1977²: 236), Bornecque (1995³: 120), Leto (1999: 510) e Palmer (2005a: 119) preferem *fama*, o vocábulo que se encontra na tradição manuscrita. Kenney (1996: 49) e Michalopoulos (2006: 100) preferem *forma*, opção que Goold (1974: 480) também aprova. Kenney (1996: 139) aponta ainda para o facto de dois versos depois a palavra fama aparecer com um outro sentido, o de «reputação». Na opinião de Michalopoulos (2006: 326), faria mais sentido ser a «beleza» a constar deste verso, pois é esta característica de Helena que os homens louvam, não a sua reputação.

³²⁹ Existem duas possibilidades para este *locus* na tradição manuscrita: *relictam* e *relicta*. Burman (1727: 82), Dörrie (1971: 225), Showerman (1977²: 236), Bornecque (1995³: 120), Leto (1999: 510) e Palmer (2005a: 119) optam pela primeira, enquanto Kenney (1996: 49) e Michalopoulos (2006: 100) preferem a segunda. Tanto Reeve (1973: 330) como Goold (1974: 482) consideram que a segunda faria mais sentido. De acordo com Reeve, *relictam* é «utterly impenetrable» e *relicta* «a model of lucidity». Por considerarmos que faz mais sentido *relicta* vir em ablativo com *me*, referindo-se a Helena, seguimos a opção de Kenney e Michalopoulos.

de facie metuit, uitae confidit, et illum
securum probitas, forma timere facit.
175 tempora ne pereant ultro data praecipis utque
simplicis utamur commoditate uiri.
et libet et timeo, nec adhuc exacta uoluntas
est satis; in dubio pectora nostra labant.
et uir abest nobis et tu sine coniuge dormis,
180 inque uicem tua me, te mea forma capit;
et longae noctes et iam sermone coimus
et tu, me miseram, blandus et una domus,
et peream si non inuitant omnia culpam;
nescio quo tardor sed tamen ipsa metu.
185 quod male persuades, utinam bene cogere posses!
ui mea rusticitas excutienda foret.

Receia a minha formosura, confia na minha conduta, a minha integridade
dá-lhe segurança e a beleza fá-lo temer.

175 Aconselhas-me³³⁰ a não desperdiçar o tempo oferecido espontaneamente
e a usufruirmos da complacência de um marido ingénuo.

E eu desejo e temo o que me propões, a minha vontade ainda agora não está decidida,
o nosso coração hesita na dúvida.

E o meu marido está ausente e tu dormes sem esposa,³³¹

180 e, à vez, a tua beleza me atrai e a minha te atrai a ti;
e as noites são longas, e já nos unimos³³² ao conversarmos,
e tu, desgraçada de mim!,³³³ és persuasivo,³³⁴ e a casa é uma só,³³⁵
e que eu morra, se tudo isto não convida ao crime.³³⁶

Mesmo assim, eu não sei que medo me retém.

185 Aquilo de que não me convences, oxalá conseguisses impor-mo com sucesso!³³⁷
Seria preciso arrancar à força a minha ingenuidade.³³⁸

³³⁰ *Praecipere* é o verbo usado pelos poetas para darem conselhos amorosos, e.g. Tib. 1. 4. 79; Ov. *Am.* 2. 18. 20, *Ars am.* 2. 745, 3. 57. Ver também Michalopoulos (2006: 327).

³³¹ Hintermeier apud Barchiesi (1995: 325) considera que os dísticos dos versos 179 a 188 não pertencem a uma carta escrita para Páris. De acordo com Barchiesi (1995: 325), a opinião da estudiosa não é congruente, pois estes versos representam um tópico essencial da poesia elegíaca: o momento em que a amada se debate interiormente e tenta resistir à tentação. Por concordarmos com a sua argumentação, também nós não os consideramos espúrios.

³³² O verbo *coeo* era empregue para se referir às relações sexuais de um casal, visto o verbo ser um «euphemism *par excellence* for copulation». Esta palavra tornou-se comum, principalmente, a partir da época de Augusto. Ver Michalopoulos (2006: 329).

³³³ Sobre a expressão *me miserum* na literatura latina, cf. p. 67, n. 222.

³³⁴ Sobre *blandus*, ver p. 87, n. 284.

³³⁵ Como nota Michalopoulos (2006: 329), também Fedra, na sua missiva, usa um argumento semelhante ao tentar seduzir Hipólito, cf. *Her.* 4.143.

³³⁶ O desejo de morrer faz parte do imaginário elegíaco, no qual a morte era preferível a não amar. Porém, a ironia deste verso não poderia escapar ao leitor, cf. Michalopoulos (2006: 329). Por culpa deste amor sem o qual Helena não pode viver, vários homens encontrarão a morte e, após este terminar e Helena viver os dias restantes numa paz tranquila no luxo de Esparta, esta ascenderá aos céus e tornar-se-á uma deusa.

³³⁷ Helena responde agora aos versos 325-326 de Páris, nos quais o jovem príncipe se oferece para ser o único culpado do «crime» que estão prestes a cometer, caso Helena sinta vergonha de o seguir. Resumindo, Páris oferece-se para a «raptar», ilibando-a de qualquer culpa perante o mundo às custas da sua reputação. Como não podia deixar de ser, Helena, exímia em manipular, aproveitar-se-á da sugestão do seu hóspede. Fazer uso da força era o segundo argumento que Górgias apresentava como explicação possível para a ida da rainha de Esparta para Tróia, cf. Belfiore (1980-1981: 141-142). Isto torná-la-ia inocente, pois «força» teria sido usada. Nada podia estar mais longe da verdade para a Helena ovidiana. A filha de Júpiter, nos próximos versos, incentivará Páris a raptá-la, aludindo às impossibilidades dos seus desejos secretos. No entanto, para que não duvidemos de que são apenas desejos, conclui a sua incitação advertindo para a necessidade de apagarem a chama do seu amor (*Her.* 17. 190). Assim, Helena não só insinua a Páris o caminho a seguir, como mantém a aparência de que tenta resistir àquilo que sente.

³³⁸ Neste verso, ao contrário do que acontece nos vv. 11-14, a *rusticitas* já não é encarada por Helena como algo vantajoso, cf. Michalopoulos (2006: 330). Agora, esta sua característica é quase uma doença, como o comprova o verbo *excutere*, que era utilizado para a libertação de doenças físicas e/ou psicológicas, cf. OLD s. v. *excutio* 3. Assim, dissimuladamente, como era seu costume, a rainha de Esparta pede a Páris que a liberte da sua vida, comparando-a a uma doença.

utilis interdum est ipsis iniuria passis:

sic certe felix esse coacta forem.

dum nouus est, potius coepto pugnemus amori;

190 flamma recens parua sparsa residit aqua.

certus in hospitibus non est amor: errat, ut ipsi,

cumque nihil speres firmitus esse, fugit.

Hypsipyle testis, testis Minoia uirgo est,

de non exhibitis utraque questa toris.

195 tu quoque dilectam multos, infide, per anos

diceris Oenonen destituisse tuam.

Às vezes o ultraje é útil para aqueles que o sofrem.

Assim, eu teria certamente sido forçada a ser feliz.

O melhor é que lutemos contra este amor que começou enquanto é novo:³³⁹

190 com pouca água se apaga uma chama recente.

O amor de um estrangeiro não é seguro;³⁴⁰ vagueia, tal como eles,

e quando esperas que nada seja mais firme, ele foge.

Hipsípila³⁴¹ é a prova, prova é a virgem minóica:³⁴²

ambas se queixaram do casamento que não se concretizou.³⁴³

195 De ti, infiel,³⁴⁴ também se diz que abandonaste a tua Enone,

amada durante longos anos.³⁴⁵

³³⁹ Helena sugere a Páris que lutem contra os seus sentimentos da mesma forma que Ovídio o aconselha em *Rem. am.* 79-106. Um dos casos que o poeta cita, aliás, é o de Páris, afirmando que o poderia ter salvado, pois libertá-lo-ia da paixão avassaladora que sentia, cf. Michalopoulos (2006: 331).

³⁴⁰ A expressão *certus amor* representa a perfeição do amor na elegia, cf. Michalopoulos (2006: 332). A associação entre as duas palavras já aparece em Propércio (e.g. 1. 8. 45, 2. 29. 19, 3. 8. 18).

³⁴¹ Hipsípila era a rainha de Lemnos. Quando os argonautas chegaram à ilha, Jasão tornou-se seu amante, deixando-a em seguida. Sobre Hipsípila, ver Grimal (2004: 234).

³⁴² A «virgem minóica» é Ariadne, que, depois de trair o pai e fugir com Teseu, é abandonada numa praia pelo herói e encontrada por Baco. Tal como Helena, também Ariadne é protagonista de uma das *Heroides*, mas uma das singulares. Sobre a Ariadne ovidiana, ver Fulkerson (2005: 122-142) e Jacobson (1974: 213-227). Helena refere, brevemente, a traição sofrida por Ariadne, pois Páris, na sua epístola, utilizara a história da princesa cretense como exemplo a favor da sua causa (*Her.* 16. 349: *te quoque qui rapuit, rapuit Minoïda Theseus*). Para o verso de Páris, Michalopoulos (2006: 160-261) considera que Ovídio tinha em mente as *Argonáuticas* de Apolónio de Rodes, considerando o epíteto escolhido pelo poeta, *Minoïda*, pois fora este que Apolónio usara na sua obra (*Minoïcis*) para se referir à princesa cretense. Já Jasão, para conquistar Medeia, nas *Argonáuticas* (3. 997-1004), também citara o exemplo de Teseu e de Ariadne. Helena, neste seu verso, identifica a princesa como *Minoïa uirgo*. A palavra *uirgo* é pouco frequente na elegia, pertencendo ao mundo da épica, na qual é muito comum, cf. Michalopoulos (2006: 200). Assim, o vocábulo distingue uma jovem respeitável, com sentido equivalente a *matrona*, distanciando-se, por isso, do ideal da *puella* elegíaca. Sobre o mito de Ariadne, ver Grimal (2004: 45-46).

³⁴³ Tal como Michalopoulos (2006: 334), adoptamos as lições de Kenney (1996: 140) para o verso 194. Este académico acolhe as correcções sugeridas por Francius e Heinsius (*de* em vez de *in*, *questa* em vez de *iusta/lusa/iuncta*), ver a discussão do passo em Kenney (1996: 140).

³⁴⁴ O adjectivo *infides* não é habitual na literatura elegíaca, cf. Pichon apud Michalopoulos (2006: 334).

³⁴⁵ Sobre os anos de felicidade de Páris e de Enone, cf. *Her.* 5. 13-25.

nec tamen ipse negas et nobis omnia de te
quaerere, si nescis, maxima cura fuit.
adde quod, ut cupias constans in amore manere,
200 non potes. expediunt iam tua uela Phryges.
dum loqueris mecum, dum nox sperata paratur,
qui ferat in patriam iam tibi uentus erit.
cursibus in mediis nouitatis plena relinques
gaudia; cum uentis noster abibit amor.
205 an sequar, ut suades, laudataque Pergama uisam,

Tu próprio não o negas³⁴⁶ e, se não sabes,³⁴⁷

a minha maior preocupação foi indagar sobre ti.³⁴⁸

Acrescento que, ainda que desejaesses permanecer constante no amor,

200 não podes: os Frígios soltam já as tuas velas.

Enquanto falas comigo, enquanto se prepara a noite esperada,

o vento que te levará para a pátria começa a soprar.

A meio do caminho abandonarás as alegrias cheias de novidade:

com os ventos³⁴⁹ o nosso amor partirá.

205 Ou seguir-te-ei, como insistes, e verei a louvada Pérgamo

³⁴⁶ Burman (1727: 82), Dörrie (1971: 226), Showerman (1977²: 238), Bornecque (1995³: 121), Kenney (1996: 50), Leto (1999: 510) e Palmer (2005a: 120) e adoptam a lição *negas*. Michalopoulos (2006: 101), por outro lado, opta por usar na sua edição *neges*, a sugestão de Hall (1990: 287). Na opinião de Hall, com a qual Michalopoulos (2006: 334) concorda, não faria sentido o indicativo *negas*: na sua carta, Páris nunca admite ter tido uma relação séria com Enone e tê-la abandonado, referindo-a e colocando-a no meio das muitas pretendes que tinha, embora a considerasse o melhor partido depois de Helena (*Her.* 16. 95-98). Já Kenney (1970: 409-410) defende *negas* no sentido em que Helena quereria dizer «tu admites que houve uma Enone na tua vida, mesmo que não tenhas sido explícito sobre ela». Concordamos, pois, com Kenney, pois a Helena interessava-lhe muito mais a «omissão» de Páris do que o abandono de Enone: este só lhe interessa na medida em que lhe permite queixar-se da inconstância dos amores frígios.

³⁴⁷ Este dístico é, por vezes, considerado espúrio, visto Páris, na sua epístola, só identificar Enone como uma das pretendetes, nada acrescentando a seu respeito. Desta forma, seria impossível Helena saber que o príncipe de Tróia abandonara a ninfa. Todavia, Kenney (1970: 409) argumenta que, na verdade, o poeta justifica o conhecimento de Helena com a palavra *diceris*: com a expressão «diz-se» evita nomear a fonte de informação de Helena. A ideia que importa, neste dístico, é que Helena tinha interesse suficiente para inquirir sobre Páris junto de alguém. Quem? Na opinião do académico, isso não interessa – caso contrário, o poeta ter-no-lo-ia dito.

³⁴⁸ Bessone (2003: 151 n. 11) considera que, neste dístico, ao ser vago em relação às fontes de Helena, Ovídio tenta esconder o anacronismo das palavras *omnia de te / quaerere*, pois a carta de Helena é escrita antes da de Enone. A autenticidade deste dístico tem sido contestada. Kenney (1979: 409-410), porém, acredita que os argumentos apresentados por diversos académicos para contestar a sua autenticidade não são convincentes. Na sua opinião, embora seja verdade que Helena, pela missiva de Páris (vv. 97-98), não teria as informações dos vv. 195-196, o facto de o poeta ser vago em relação à identidade das fontes de Helena significa que Ovídio não queria que o leitor perdesse tempo a pensar em quem teria contado esta informação à rainha de Esparta. Assim, estes versos revelariam o interesse de Helena, que estaria a tomar todas as precauções antes de decidir se iniciaria um caso adúltero. Tal atitude é aconselhada por Ovídio às suas discípulas na *Arte de Amar* (3. 455-456). Também Enone, na sua missiva, revelava a Páris que tinha procurado saber mais sobre Helena, por amor a ele (*Her.* 5. 130). Ver Michalopoulos (2006: 334-335).

³⁴⁹ Burman (1727: 82), Dörrie (1971: 226), Showerman (1977²: 238), Bornecque (1995³: 121), Kenney (1996: 50), Leto (1999: 512) e Palmer (2005a: 120) optam por manter a expressão transmitida pela tradição manuscrita, *cum uentis*. No entanto, Michalopoulos (2006: 101) prefere adoptar a proposta de outro editor e substituir a expressão por *cum uelis*. O académico apresenta dois argumentos: (1) o vocábulo *uentus* aparecera duas linhas acima no singular e (2) a *uela* já tinha sido mencionada por Helena ao referir os preparativos da frota para partir (v. 200), cf. Michalopoulos (2006: 336). Embora a sua proposta não seja desprovida de sentido, não percebemos como o académico no primeiro argumento rejeita a palavra *uentis* pela proximidade de *uentus* do verso 202 e no segundo, embora não se encontre tão perto deste verso, argumente com a sua proximidade. Pela razão apresentada e por ser a lição preservada pela tradição manuscrita, preferimos a expressão *cum uentis*.

pronurus et magni Laomedontis ero?
non ita contemno uolucris praeconia famaе,
ut probris terras impleat illa meis.
quid de me poterit Sparte, quid Achaia tota,
210 quid gentes Asiae, quid tua Troia loqui?
quid Priamus de me, Priami quid sentiet uxor,
totque tui fratres Dardanidesque nurus?
tu quoque qui poteris fore me sperare fidelem
et non exemplis anxius tuis?
215 quicumque Iliacos intrauerit aduena portus,
is tibi solliciti causa timoris erit.
ipse mihi quotiens iratus ‘adultera’ dices
oblitus nostro crimen inesse tuum!
delicti fies idem reprehensor et auctor;

e serei esposa do neto do grande Laomedonte?³⁵⁰

Não desdenho os rumores da rápida fama

ao ponto de permitir que ela encha a terra com as minhas vergonhas.

O que dirá de mim Esparta, o que dirá toda a Acaia^{351, 352},

210 o que dirão as gentes da Ásia, o que dirá a tua Tróia?

O que pensará de mim Príamo,³⁵³ o que pensará a esposa de Príamo,³⁵⁴

e todos os teus irmãos e as noras dardânicas?

Também tu, como poderias esperar que eu te fosse fiel

e não ficar ansioso com o teu próprio exemplo?³⁵⁵

215 Qualquer estrangeiro³⁵⁶ que chegar aos portões de Ílion³⁵⁷

será para ti causa de um agitado temor.

Quantas vezes tu próprio, enfurecido, me dirás «Adúltera!»,

esquecido de que no meu crime também está o teu.

Tornar-te-ás ao mesmo tempo censor e instigador do meu delito.

³⁵⁰ Em oposição à primeira vez em que menciona Laomedonte, avô de Páris e pai de Príamo, Helena, agora, enaltece-o. Em ambas as vezes o seu motivo era o mesmo: enaltecer-se a si própria. Enquanto da primeira vez que se referiu ao antigo rei de Tróia o seu objectivo era o de assegurar a superioridade da sua linhagem, neste momento, ao ponderar se deverá seguir Páris ou não, Helena elogia Laomedonte, cf. Michalopoulos (2006: 337). Assim, caso decidisse vergar-se à vontade de Paris, não era por um qualquer que desrespeitaria os seus votos matrimoniais.

³⁵¹ Ao usar a figura de estilo sínédoque, Ovídio refere-se à Grécia inteira e não apenas à região da Acaia.

³⁵² Seis vezes repete Ovídio o pronome *quid*. A repetição do pronome demonstra a preocupação de Helena com a sua reputação, cf. Michalopoulos (2006: 338).

³⁵³ De todos os exemplos que Helena dá, o do rei de Tróia é o único no qual não acerta. Na verdade, Príamo, tal como o seu filho mais velho, Heitor, não culpa Helena pela guerra que os gregos lhe fizeram (*Hom. Il.* 3. 162-165), que na sua opinião foram os deuses que quiseram.

³⁵⁴ A esposa de Príamo era Hécuba. Ao contrário do seu marido, a rainha de Tróia nunca virá a ter uma boa relação com a nora, Helena. Em Homero, a relação das duas já não é boa (*Il.* 24. 768-770), mas após a queda de Tróia, e com os tragediógrafos, a hostilidade de Hécuba para com Helena transforma-se em ódio profundo, como mostra a peça *Troianas* de Eurípides. Este verso realça ainda outra característica peculiar de Helena. Normalmente, a rainha de Esparta conseguia influenciar a opinião dos homens a seu favor, como se pode verificar na *Odisseia*, visto Helena regressar a Esparta sem punição nenhuma. Todavia, com as mulheres, a filha de Júpiter parece não ter a mesma habilidade.

³⁵⁵ Embora a pergunta de Helena faça sentido, na realidade, Páris já lhe dera a resposta previamente nos vv. 295-296 da sua missiva, nos quais o príncipe troiano lhe implorava que ele fosse o único crime de Helena e que a sua castidade fosse irrepreensível após chegar a Tróia. A pergunta também alude a um *topos* da literatura elegíaca, no qual o *amator* teme que aquilo que ensinou à *puella* se volte contra si, e.g. *Ov. Am.* 1. 4. 45 e ss., 2. 19. 34, *Ars am.* 3. 590; *Tib.* 1. 6. 9-10.

³⁵⁶ *Aduena* é também a palavra que Helena usa para denominar Páris no terceiro verso da sua carta. Ao usar esta palavra para se referir a qualquer homem que visite Tróia e que, por isso, tenha a mesma posição que Páris tem no momento em que o casal troca a correspondência, a rainha de Esparta reforça a ideia do verso anterior e intensifica a ansiedade de Páris, cf. Michalopoulos (2006: 340).

³⁵⁷ O adjectivo *Iliacus* é a transliteração da palavra grega Ἰλιακός. O primeiro poeta a utilizar esta palavra latina é Catulo (68. 86), sendo o termo, depois, bastante utilizado por vários poetas, entre eles Vergílio (e.g. *Aen.* 1. 97, 2. 117), Horácio (*Carm.* 1. 15. 36) e Ovídio (e.g. *Am.* 3. 6. 76, *Her.* 13. 38 e *Ars am.* 1. 686), cf. Michalopoulos (2006: 340).

220 terra precor uultus obruat ante meos.
at fruar Iliacis opibus cultuque beato
donaque promissis uberiora feram:
purpura nempe mihi pretiosaque texta dabuntur
congestoque auri pondere diues ero.

225 da ueniam fassae, non sunt tua munera tanti:
nescioquo tellus me tenet ipsa modo.
quis mihi, si laedar, Phrygiis succurret in oris?
unde petam fratres, unde parentis opem?

- 220 Peço que antes a terra cubra o meu rosto!³⁵⁸
 Mas [dizes que] usufruirei das riquezas de Ílion³⁵⁹ e dos costumes luxuosos³⁶⁰
 e que receberei presentes mais sumptuosos do que me prometeste:³⁶¹
 certamente ser-me-ão dados tecidos preciosos de púrpura³⁶²
 e serei rica com montes de ouro.³⁶³
- 225 Permite-me a confissão: os teus presentes não valem assim tanto,
 e não sei de que modo a própria terra³⁶⁴ me retém.
 Quem me socorrerá nas costas da Frígia, se for ferida?
 Onde encontrarei irmãos, onde a ajuda de um pai?

³⁵⁸ Este verso retoma o *topos* da elegia segundo o qual a morte é preferível à perda do amor.

³⁵⁹ Sobre o adjectivo *Iliacus*, ver p. 109, n. 357.

³⁶⁰ Na opinião de Wood (2014: 262) e de Michalopoulos (2006: 341), tanto neste dístico como no seguinte, a vaidade de Helena fica patente, caindo a máscara que a rainha de Esparta mantém cuidadosamente ao longo da carta – máscara que, rapidamente, recupera no verso 225. Na opinião de Michalopoulos ad loc., Helena não só se recupera rapidamente, como se aproveita da descrição dos presentes para se enaltecer. As ofertas que descreve são luxuosas e requintadas; por isso, ao considerá-las *non...tantí*, Helena está, na verdade, a afirmar que tem e merece melhor, que aqueles presentes não são dignos da sua condição. A vaidade da rainha de Esparta encontra-se amplamente atestada na tradição literária (e.g. Eur. *Tro.* 990-996). Sobre os presentes de Páris ao longo da carta, ver p. 83, n. 267.

³⁶¹ Seguimos a tradução proposta por Kenney (1996: 142) para a palavra *promissis*.

³⁶² A cor púrpura era, e durante muitos séculos na Europa continuou a ser, um símbolo da realeza, embora não em Homero nem na Grécia clássica, mas apenas na Pérsia e a partir da época helenística. Esparta, na antiguidade, era conhecida pelos seus métodos de tingir os tecidos com esta cor. Michalopoulos sugere que Ovídio, ao compor este verso, evocaria o momento da *Ilíada* (3. 125-126) em que Íris visita Helena e as vestes da filha de Júpiter é de cor púrpura. Ver Michalopoulos (2006: 341).

³⁶³ Este verso é um eco de Tibulo 1. 1. 1 (*diuitias alius fuluo sibi congerat auro*), visto Helena, no próximo dístico, tal como o poeta no seu poema, declarar que as riquezas de Páris não lhe importam, cf. Michalopoulos (2006: 342). Este era um tópico quase obrigatório para os protagonistas da elegia, que deveriam renunciar aos bens materiais e dedicar-se exclusivamente ao amor. Há, no entanto, uma grande diferença entre ambos. A renúncia de Tibulo é total e sincera, enquanto a de Helena quase não se pode chamar renúncia. Na realidade, o que a rainha de Esparta faz é desvalorizar os presentes que Páris lhe oferece, não rejeitá-los. Novamente, a capacidade retórica e de adaptação de Helena sobressai.

³⁶⁴ A tradição manuscrita preserva duas alternativas para a palavra que concorda com *tellus: ista* ou *ipsa*. Bornecque (1995³: 122), Dörrie (1971: 228), Kenney (1996: 51), Leto (1999: 512), Palmer (2005a: 121) e Showerman (19772: 240) escolhem a primeira. Segundo Michalopoulos (2006: 342), *tellus* ainda não fora referida, tornando *ipsa* desnecessário. Contudo, na opinião de Kenney (1996: 142-143), *ipsa* simbolizava o laço afectivo de Helena à sua terra natal. Este verso, na verdade, logo depois da menção da cor púrpura, evoca também a cena da *Ilíada* (3. 139-142) na qual Íris, ao terminar o seu discurso, desperta uma sensação nostálgica em Helena, cf. Michalopoulos (2006: 342). A nostalgia parece ser um sentimento constante na Helena de Homero, visto também na *Odisseia* (4. 259-261) a rainha se lembrar das saudades que sentiu de casa. Assim, por esta razão e pelo argumento de Kenney, também nós optámos por *ipsa*.

omnia Medeae fallax promisit Iason:

- 230 pulsata est Aesonia num minus illa domo?
non erat Aeetes ad quem despecta rediret,
 non Idyia parens Chalciopeue soror.
tale nihil timeo, sed nec Medea timebat;
 fallitur augurio spes bona saepe suo.
- 235 omnibus inuenies, quae nunc iactantur in alto,
 nauibus a portu lene fuisse fretum.
fax quoque me terret, quam se peperisse cruentam
 ante diem partus est tua uisa parens;
et uatum timeo monitus, quos igne Pelasgo
- 240 Ilion arsuram praemonuisse ferunt.

Tudo prometeu³⁶⁵ Jasão, o mentiroso,³⁶⁶ a Medeia:³⁶⁷
 230 acaso foi ela menos escorraçada da casa de Éson?³⁶⁸
 Não havia Eetes para quem ela, desprezada, pudesse regressar,³⁶⁹
 nem Ídia, a mãe, nem Calcíope, a irmã.
 Não temo nada disto, mas Medeia também não o temia;
 a boa esperança é enganada muitas vezes pelo seu próprio augúrio.
 235 Para todos os navios que agora são açoitados no alto mar
 descobrirás terem tido águas calmas ao zarparem do porto.
 Também me aterroriza a tocha ensanguentada³⁷⁰ que a tua mãe
 sonhou que parira antes do dia do nascimento;
 e temo os avisos dos vates, dos quais se diz
 240 terem profetizado que Ílion haveria de arder³⁷¹ com fogo pelasgo.

³⁶⁵ Se, realmente, Ovídio se inspirou nas *Argonáuticas* de Apolónio de Rodes, então *omnia promisit* refere-se às promessas feitas por Jasão em *Argon.* 3. 975-1130, cf. Michalopoulos (2006: 343).

³⁶⁶ Ovídio é o único poeta que associa este adjetivo a Jasão. Já na *Arte de Amar* (3. 33) o poeta o faz.

³⁶⁷ Na opinião de Michalopoulos (2006: 342), para escrever estes versos (*Her.* 17. 229-233) sobre Medeia, Ovídio baseou-se em Apolónio de Rodes e na sua obra *Argonáuticas*, principalmente no monólogo da princesa (*Argon.* 3. 771-801). A história de Medeia parece ter exercido um fascínio enorme em Ovídio. O poeta dedicou-lhe uma tragédia, que, infelizmente, não sobreviveu até aos nossos dias; a décima segunda carta das *Heroides* simples é de Medeia para Jasão; nas *Metamorfoses* (7. 1-403), Ovídio narra a sua história em detalhe, cf. Michalopoulos (2006: 259). Sobre a Medeia ovidiana, ver, Jacobson (1974: 109-123), Hinds (1993) e Fulkerson (2005: 40-66).

³⁶⁸ Éson era o pai de Jasão e rei dos Iolcos, tendo o seu trono sido usurpado pelo seu meio-irmão, Pélias. Sobre o mito de Éson, ver Grimal (2004: 150). O adjetivo *Aesonía* é primeiro usado na literatura latina por Propércio (3. 11. 12) e Ovídio (*Am.* 1. 15. 22; *Her.* 12. 66, 134; *Ars am.* 3. 34; *Met.* 7. 156), cf. Michalopoulos (2006: 344).

³⁶⁹ Eetes era o pai de Medeia e reinava sobre a Cólquida, sendo a sua esposa Ídia, mãe de Medeia. Calcíope era a outra filha do casal, sendo, por isso, irmã de Medeia. Nestes versos, Helena alude às decisões que a princesa toma após decidir fugir com Jasão (abandonar a terra que conhecia, trair o seu povo ao ajudar a roubar o velo de ouro e matar o irmão, Absirto, para ajudar Jasão). Assim, seria difícil, para não dizermos impossível, no caso de Medeia, ter para quem regressar. Sobre o mito de Medeia, ver Grimal (2004: 292-294).

³⁷⁰ *Cruentam* está em acusativo a concordar com *quam*. Contudo, na nossa tradução optámos por colocar o adjetivo antes do pronome relativo para tornar a leitura mais fluida em português. Se mantivéssemos a concordância, a tradução seria «Também me aterroriza a tocha, que ensanguentada a tua mãe / sonhou». Desta forma seria difícil perceber que a tocha é que estava ensanguentada e não Hécuba. Sobre o sonho de Hécuba, ver p. 28, n. 81.

³⁷¹ Existem duas variantes na tradição manuscrita para esta palavra: *arsurum* e *arsuram*. Burman (1727: 83) e Michalopoulos (2006: 102) optam por *arsuram* em vez de *arsurum*, palavra escolhida por Dörrie (1971: 228), Showerman (1977²: 240), Bornecque (1995³: 122), Kenney (1996: 51), Leto (1999: 512) e Palmer (2005a: 122). Optámos por manter a escolha de Michalopoulos por concordarmos com os seus argumentos, que são dois: (1) *Ilion* é uma palavra feminina, na sua forma arcaica e na épica; (2) Horácio, primeiro poeta a usar a forma feminina *Ilios*, Ovídio e Propércio parecem preferi-la à tradicional palavra latina, *Ilium*, por oposição a Vergílio, que só usa esta forma para evitar elisões, cf. Michalopoulos (2006: 133 e 346).

utque fauet Cytherea tibi, quia uicit habetque
parta per arbitrium bina tropaea tuum,
sic illas uereor, quae, si tua gloria uera est,
iudice te causam non tenuere duae.

245 nec dubito quin, te si prosequar, arma parentur:
ibit per gladios, ei mihi, noster amor.
an fera Centauris indicere bella coegit
Atracis Haemonios Hippodamia uiros,
tu fore tam iusta lentum Menelaon in ira
250 et geminos fratres Tyndareumque putas?
quod bene te iactes et fortia facta loquaris,
a uerbis facies dissidet ista tuis.

E tal como Citereia³⁷² te favorece, porque venceu³⁷³
e tem dois troféus graças ao teu julgamento,
assim receio as outras duas, que, se aquilo de que te gabas é verdade,
não ganharam a sua causa devido à tua decisão.

245 Nem duvido de que, se te seguir, se envergarão as armas:
o nosso amor, ai de mim!,³⁷⁴ avançará por entre as espadas.
Se Hipodamia³⁷⁵ de Átrax³⁷⁶ forçou os guerreiros hemónios³⁷⁷
a declarar guerras ferozes aos Centauros,
pensas tu que Menelau³⁷⁸ e os meus irmãos e Tíndaro
250 tardarão a agir, com tão justa causa para a ira?³⁷⁹
Quanto a falares bem de ti e a contares bravos feitos,³⁸⁰
essa tua beleza não condiz com as tuas palavras.

³⁷² Este epíteto de Vénus associava-a à ilha de Cítera. Também Páris, na sua carta, denominava a deusa com este termo (*Her.* 16. 20). Numa versão do mito do nascimento da deusa, teria sido perto desta ilha que Vénus se erguera do mar. A opção do poeta de a identificar por meio deste epíteto deve-se à proximidade desta ilha com Esparta. Na verdade, este era o local mais próximo da terra de Helena que dedicava culto a Vénus, cf. Michalopoulos (2006: 118).

³⁷³ Novamente, a perspicácia de Helena sobrepõe-se à de Páris. Enquanto este na sua carta apenas se preocupava com e proclamara o apoio de Vénus aos seus desejos, Helena recorda que, embora haja uma vencedora, existem duas derrotadas, igualmente poderosas, cf. Michalopoulos (2006: 346-347). Este receio evocado por Helena relembra dois passos da *Ilíada*: no primeiro, Juno recorda os juramentos de ódio eterno a Tróia que fizera em conjunto com Minerva (20. 313-317); no segundo, Homero atribui a causa da guerra ao insulto que Páris fez às deusas por não as escolher no julgamento (24. 27-30). Na verdade, não é só Homero que refere a raiva das deusas. Outros exemplos ocorrem, por exemplo, na tragédia *Helena* de Eurípides, na qual a rainha de Esparta considera a raiva de Juno a razão das suas desgraças (*Hel.* 31), e num poema de Propércio, no qual o poeta também menciona o descontentamento das deusas (2. 28. 11-12).

³⁷⁴ Sobre a expressão *ei mihi*, ver p. 87 n. 282.

³⁷⁵ A Hipodamia aqui referida não é a esposa de Pélops. Segundo Grimal (2004: 232), esta Hipodamia era a filha de Adrasto e mulher de Pirítoo, filho de Júpiter e de Dia. De acordo com a versão mais conhecida da história (*Hom. Od.* 21. 295-304), durante o casamento do casal os Centauros ficaram bêbedos e, deslumbrados com a beleza da jovem, tentaram raptá-la.

³⁷⁶ Átrax era uma cidade na Tessália.

³⁷⁷ «Guerreiros hemónios» é o mesmo que «guerreiros tessálios». Téssalo, herói que dá nome à região, era filho de Hémon. Assim, os poetas latinos, por diversas vezes, referem-se à Tessália como Hemónia (e.g. *Hor. Carm.* 1. 37. 20; *Prop.* 2. 1. 63; *Ov. Am.* 1. 14. 40; *Her.* 12. 127; *Met.* 2. 543, 5. 306). Cf. Michalopoulos (2006: 350).

³⁷⁸ É mantida a forma que deriva do acusativo grego na palavra *Menelaon*. Sobre a preferência de Ovídio por manter a forma mais parecida com a palavra grega, ver p. 59, n. 202.

³⁷⁹ Adopto a proposta de tradução de Kenney (1996: 144).

³⁸⁰ Entre os versos 251e 260, Helena reconhece Páris como o amante elegíaco ideal, cf. Cucchiarelli (1995: 141). A rainha de Esparta fá-lo ao utilizar palavras do vocabulário elegíaco e aludir a tópicos tradicionais elegíacos, e.g. *militia amoris* e *servitium amoris*.

apta magis Veneri quam sunt tua corpora Marti:

bella gerant fortes; tu, Pari, semper ama.

255 Hectora quem laudas pro te pugnare iubeto:

militia est operis altera digna tuis.

his ego, si saperem pauloque audacior essem,

uterer: utetur, si qua puella sapit.

aut ego deposito sapiam fortasse timore

260 et dabo cunctatas tempore uicta manus.

quod petis ut furtim praesentes ista loquamur,

scimus quid captes conloquiumque uoces.

O teu corpo é mais adequado a Vénus do que a Marte.³⁸¹

que os fortes façam as guerras;³⁸² quanto a ti, Páris, dedica-te sempre ao amor!³⁸³

255 Ordena a Heitor, a quem louvas, que lute em vez de ti:

é outra a guerra digna das tuas proezas.³⁸⁴

Quanto a mim, se fosse inteligente e um pouco mais audaz,

servir-me-ia delas: qualquer jovem inteligente delas se servirá.

Ou eu, renunciando ao medo,³⁸⁵ talvez me torne inteligente

260 e me renda,³⁸⁶ vencida pelo tempo.

Quanto ao que pedes, conversarmos sobre isto cara-a-cara em segredo,

sei o que pretendes e ao que chamas «conversa».³⁸⁷

³⁸¹ A resposta de Helena relembra os versos 357-358 da epístola de Páris (*nec plus Atrides animi Menelaus habebit / quam Paris aut armis anteferendus erit*), nos quais, mais uma vez, Ovídio joga com os conhecimentos do leitor, cf. Michalopoulos (2006: 263). Enquanto Páris afirma a sua superioridade em relação a Menelau em coragem e nas armas, o leitor recorda o episódio da *Ilíada* (3.346-382) no qual o príncipe enfrenta o rei de Esparta em duelo e perde, só sobrevivendo graças à intervenção de Vénus. Kenney (1996: 123) relembra ainda que este dístico é «a brilliantly ironical echo of Helen's words», pois, após ser devolvido aos seus aposentos pela deusa, Páris enfrentará ainda a censura de Helena por se ter gabado de ser melhor do que Menelau (*Il.* 3. 430 e ss.).

³⁸² Esta frase é um eco das palavras que Heitor diz a Andrómaca quando dela se despede (*Il.* 6. 490-493). Como seria ofensivo para a masculinidade de Páris afirmar que este não tinha grande habilidade na arte da guerra, Helena opta por modificar a ideia e encarregar apenas os homens fortes da guerra. Estas palavras da rainha de Esparta evocam as de Propércio (1. 6. 29-30: *non ego sum laudi, non natus idoneus armis: / hanc me militiam faa subire uolunt*).

³⁸³ Amar para sempre, sem definir qual ou quem seria a pessoa amada, é um *topos* da poesia do amor, cf. Michalopoulos (2006: 352).

³⁸⁴ O amor como outro tipo de campanha militar é um tópico (*militia amoris*) sobejamente conhecido do mundo elegíaco. Já no seu poema 9 do primeiro livro dos *Amores* o poeta explorara este *topos*, comprovando que os deveres e as dificuldades de quem ama nada perdem em comparação com as dos soldados. Todavia, a Helena de Ovídio faz precisamente o oposto do seu «criador» e distingue os soldados dos que amam. Sobre o tópico *militia amoris* na poesia elegíaca, ver Drinkwater (2013b).

³⁸⁵ Para a última palavra deste verso, estão atestadas três possibilidades nos manuscritos: *pudore*, *timore* e *dolore*. Burman (1727: 84), Dörrie (1971: 230), Showerman (1977²: 242), Bornecque (1995³: 123), Leto (1999: 514) e Palmer (2005a: 122) optam por *pudore*, enquanto Michalopoulos (2006: 102) prefere *timore*. Na opinião do académico (2006: 354), nesta fase da carta, Helena já renunciou ao seu pudor, estando desde o v. 227 a debater-se com os seus receios. Por concordarmos com a argumentação apresentada, também nós optámos por manter a opção de Michalopoulos.

³⁸⁶ Esta expressão, à letra, significa «e dar-te-ei as mãos hesitantes». No contexto elegíaco, a expressão *manus dare* é um sinal de rendição e submissão, cf. Michalopoulos (2006: 354). Assim, Helena, neste verso, encontra-se perto de se vergar à vontade de Páris. Esta forma de submissão por parte de Helena pode ser compreendida como uma alusão ao tópico do *servitium amoris* da poesia elegíaca, cf. Cucchiarelli (1995: 141). Este verso é muito semelhante ao que narra a submissão do próprio poeta ao deus do amor nos *Amores* (1. 2. 19-20).

³⁸⁷ A competência elegíaca e o domínio de Helena do vocabulário e da arte elegíacos ficam, novamente, comprovados neste verso, visto a filha de Júpiter perceber o significado oculto que Páris dera a *conloquium*, cf. Cucchiarelli (1995: 141) e Michalopoulos (2006: 355).

sed nimium properas, et adhuc tua messis in herba est;

haec mora sit uoto fors an amica tuo.

265 hactenus; arcanum furtivae conscia mentis

littera iam lasso pollice sistat opus.

cetera per socias, Clymenen Aethraque, loquamur,

quae mihi sunt comites consiliumque duae.

Mas apressas-te demais e ainda agora a tua colheita está verde;³⁸⁸

talvez esta demora seja favorável ao teu desejo.

265 Chega! Que esta carta, confidente dos meus sentimentos furtivos,

suspenda o seu trabalho; já estou com a mão cansada.

Do resto falaremos por intermédio das minhas aliadas, Clímene e Etra,³⁸⁹

que são as duas minhas companheiras e conselheiras.

³⁸⁸ Para o significado da palavra *herba* neste verso, cf. OLD s. v. *herba* 4. Seguimos a tradução proposta para *sed nimium properas, et adhuc tua messis in herba est* por Kenney (1996: 145) e Palmer (2005b: 454).

³⁸⁹ Clímene e Etra são as companheiras de Helena. Na tradição homérica, são elas que acompanham a rainha de Esparta na famosa cena em que os heróis gregos são identificados (*Il.* 3. 144 e ss.). Páris, na sua missiva, já tentara conquistá-las como aliadas (16. 259-260: *at comitum primas, Clymenen Aethranque, tuarum / ausus sum blandis nuper adire sonis*). Rand (1963: 31-32) considera que as elegantes companheiras homéricas de Helena são reduzidas e equiparadas por Páris à condição das aias e serviçais de Corina. Na literatura elegíaca era comum o amante servir-se das companheiras da amada para dela se aproximar, e.g. *Am.* 1. 11, cf. Kenney (1996: 113). Esse era, aliás, um dos conselhos que Ovídio recomendava na sua *Arte de Amar* (2. 253). Em contraste com a opinião de Rand, Drinkwater (2013: 120) não considera que seja o filho de Príamo a sujeitar as «aliadas» de Helena a um papel dissimulado, mas, na verdade, a própria rainha de Esparta. Ao contrário do que era suposto, as aias pedem a Páris que não as envolva nos seus jogos de amor, recusando-se elas a cumprir o papel que deveriam desempenhar. É Helena, segundo nos dá Ovídio a entender, que consegue convencer as aias a cumprirem o seu papel no mundo elegíaco, provando, novamente, ser uma melhor discípula da *Ars Amatoria*. Sobre a relação de Páris e de Helena com a *Arte de Amar*, ver André (2007) e Drinkwater (2013), que abordam o tema de maneiras muito distintas.

Bibliografia

1. Edições críticas, traduções e comentários das *Heroides* 5 e 17

André, C. A. (2016). *Ovídio. Heróides*, Lisboa, Cotovia.

Bornecque, H., Prevost, M. (1995³). *Ovide. Héroides*, Paris, Les Belles Lettres.

Burman, P. (1727). *Publii Ovidii Nasonis Opera omnia*, IV vols., Amsterdam, apud R. & J. Wetstenios, & G. Smith.

Dörrie, H. (1971). *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum*, Berolini – Novae Eboraci, W. de Gruyter.

Kenney, E. J. (1996). *Ovid. Heroides XVI-XXI*, Cambridge, Cambridge University Press.

Knox, P. E. (1995). *Ovid, Heroides. Select Epistles*, Cambridge, Cambridge University Press.

Leto, G. (1999). “*Heroides*”, in Paolo Fedeli (ed.), *Ovidio. Opere. I. Dalla poesia d’amore alla poesia dell’esilio*, Torino, Einaudi, 361-561, 1192-1282.

Michalopoulos, A. N. (2006). *Ovid, Heroides 16 and 17. Introduction, Text and Commentary*, Cambridge, Francis Cairns.

Palmer, A. (2005a). *Ovid, Heroides*, new introduction and bibliography by Duncan Kennedy, vol. 1, Exeter, Bristol.

Palmer, A. (2005b). *Ovid, Heroides*, new introduction and bibliography by Duncan Kennedy, vol. 2, Exeter, Bristol.

Purser, L. C. (2005). “Introduction”, in A. Palmer, *Ovid, Heroides* new introduction and bibliography by Duncan Kennedy, vol. 1, Exeter, Bristol, ix-lix.

Rosati, G. (2016). *Ovidio. Lettere di Eroine*, Milano.

Showerman, G., Goold, G. P. (1977²). *Ovid I. Heroides and Amores*, with an English translation, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press.

Vega, A. P. (1994). *Cartas de las Heroínas, Ibis*, Madrid, Editorial Gredos.

2. Estudos sobre as *Heroides*

André, C. A. (2007). 'Ausência, sedução e engano: Helena e Páris, ao serviço da pedagogia ovidiana do amor', in J. V. Bañuls et al. (edd.), *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, Coimbra, Universidade de Coimbra, Università di Foggia, Universidad de Granada, Universitat de Valencia, 283-298.

Barchiesi, A. (1992). *P. Ovidii Nasonis Epistulae heroidum 1-3. Introduzione, testo critico e commento*, Firenze, Le Monnier.

Barchiesi, A. (1993). "Future Reflexives. Two Modes of Allusion and Ovid's *Heroides*", *Harvard Studies in Classical Philology* 95: 233-265.

Barchiesi, A. (1995). Review of "Hintermeier, C. (1993). *Die Briefpaare in Ovids Heroides: Tradition und Innovation*, Stuttgart, Steiner", *Journal of Roman Studies* 85: 325-327.

Bradley, E. M. (1969). "Ovid «*Heroides*» V: Reality and Illusion", *Classical Journal* 64: 158-162.

Belfiore, E. (1980-1981). "Ovid's encomium of Helen", *Classical Journal* 76: 136-148.

Bessone, F. (2003). "Discussione del mito e polifonia narrativa nelle *Heroides*. Enone, Paride ed Elena (Ov. *Her.* 5 e 16-17)", in M. Guglielmo, E. Bona (edd.), *Forme di comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito. Dal teatro al romanzo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 149-185.

Björk, M. (2016). *Ovid's Heroides and the Ethopoeia*, Lund, Lund University.

Casali, S. (1992). "Enone, Apollo pastore e l'amore immedicabile: giochi ovidiani su di un topos elegiaco", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 28: 85-100.

Casali, S. (1995). "Ma il giudice delle dee non era un pastore?" Reticenze e arte retorica di Paride (Ov. *her.* 16)", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 34: 135-152.

Casali, S. (1997). "The Cambridge *Heroides*", *Classical Journal* 92: 305-314.

- Clark, S. B. (1908). "The Authorship and the Date of Double Letters in Ovid's *Heroides*", *Harvard Studies in Classical Philology* 19: 121-155.
- Courtney, E. (1965). "Ovidian and Non-Ovidian *Heroides*", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 12: 63-66.
- Courtney, E. (1997-1998). "Echtheitskritik: Ovidian and Non-Ovidian *Heroides* again", *Classical Journal* 93: 157-166.
- Cowan, B. (2007). "*Heroides* 16 and 17", *Classical Review* 57: 400-402.
- Cuchiarelli, A. (1995). "Ma il giudice delle dee non era un pastore?: Reticenze e arte retorica di Paride (Ov. Her. 16)", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 34: 135-152.
- Cunningham, M. P. (1949). "The Novelty of Ovid's *Heroides*", *Classical Philology* 44: 100-106.
- Damsté, P. H. (1905). "Ad Ovidii *Heroides*", *Mnemosyne* 33: 1-56.
- Drinkwater, M. O. (2007). "*Which Letter?* Text and Subtext in Ovid's *Heroides*", *American Journal of Philology* 128: 367-387.
- Drinkwater, M. O. (2015). "Irreconcilable Differences: Pastoral, Elegy and Epic in Ovid's *Heroides* 5", *Classical World* 108: 385-402.
- Drinkwater, M. O. (2015). "An Amateur's Art: Paris and Helen in Ovid's *Heroides*", *Classical Philology* 108: 111-125.
- Elvira, A. R. de (1972). "De Paris y Enone a Tristan e Iseo", *Cuadernos de Filología Clásica* 4: 99-136.
- Farrel, J. (1998). "Reading and Writing the *Heroides*", *Harvard Studies in Classical Philology* 98: 307-338.
- Fulkerson, L. (2005). *The Ovidian Heroine as Author. Reading, Writing, and Community in the Heroides*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Goold, G. P. (1965). "Amatoria critica", *Harvard Studies in Classical Philology* 69: 1-107.
- Goold, G. P. (1974). Review of "Dörrie, H. (1971). *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum*, Berolini – Novae Eboraci, W. de Gruyter", *Gnomon* 46: 475-484.
- Hall, J. B. (1990). "Conjectures in Ovid's *Heroides*", *Illinois Classical Studies* 15: 263-292.
- Housman, A. E. (1897). *Ovid's "Heroides"*, *Classical Review* 11: 102-106, 200-204, 238-242, 286-290, 425-431.
- Housman, A. E. (1899). "Palmer's *Heroides* of Ovid", *Classical Review* 13: 172-178.
- Housman, A. E. (1929). "Bornecque and Prévost's *Heroides* of Ovid", *Classical Review* 43: 194-197.
- Jacobson, H. (1974). *Ovid's Heroides*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.
- Jolivet, J.-C. (2001). *Allusion et fiction épistolaire dans les Héroïdes: Recherches sur l'intertextualité ovidienne*, Paris, École Française de Rome.
- Kershaw, A. (1998). "*Heroides* 16. 303-4", *Classical Quarterly* 48: 316.
- Kennedy, D. F. (2002). "Epistolarity: the *Heroides*", in P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press, 217-232.
- Kennedy, D. F. (2006). "The Epistolary Mode and the First of Ovid's *Heroides*" in P. E. Knox (ed.), *Oxford Readings in Ovid*, Oxford, Oxford University Press, 70-85.
- Kenney, E. J. (1958). "*Nequitiae poeta*", in N. I. Herescu (ed.), *Ovidiana. Recherches sur Ovide*, Paris, Les Belles Lettres, 201-219.
- Kenney, E. J. (1970a). "Notes on Ovid: III", *Harvard Studies in Philology* 74: 169-185.
- Kenney, E. J. (1970b). "Novavit opus", *Classical Review* 20: 195-197.
- Kenney, E. J. (1979). "Two Disputed Passages in the *Heroides*", *Classical Quarterly* 29: 394-431.

- Kenney, E. J. (1999). “*Vt erat novator: Anomaly Innovation and Genre in Ovid, Heroides 16-21*”, *Proceedings of the British Academy* 93: 399-414.
- Knox, P. E. (1969). *Ovid's 'Metamorphoses' and the Traditions of Augustan Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Knox, P. E. (2002). “The *Heroides*: Elegiac Voices”, in B. Weiden Boyd (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden, Brill, 117-139.
- Lacki, G. C. (2010). “In the Darkness of Hell: Ovid *Heroides* 16.211-212”, *Classical Quarterly* 60: 661-663.
- Lindheim, S. H. (2000). “*Omnia Vincit Amor: or, why Oenone Should Have Known It Would Never Work Out (Eclogue 10 and Heroides 5)*”, *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 44: 83-101.
- Mazurek, E. F. (2006). “Elegy and Epic and the Recognition of Paris: Ovid *Heroides*”, *Arethusa* 39: 47-70.
- Merchant, W. P. H. (1967). “Ovid, *Heroides* 16. 177”, *Classical Review* 17: 262-263.
- Naylor, H. D. (1907). “Notes on Ovid's *Heroides* I.-XIV.”, *Classical Review* 21: 43-44.
- Nicholas, C. (2009). “La signature masque du poète des *Heroides*”, in F. Biville et D. Vallat (edd.), *Onomastique et intertextualité dans la littérature latine*, 41. Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 109-120.
- Owen, S. G. (1936). “A manuscript of Ovid's *Heroides*”, *Classical Quarterly* 30: 155-169.
- Palmer, A. P. (1891). “Ovidiana”, *Classical Review* 5: 92-95.
- Pearson, C. S. (1980). “Simile and Imagery in Ovid *Heroides* 4 and 5”, *Illinois Classical Studies* 5: 110-129.
- Pulbrook, E. K. (1977). “The original published form of Ovid's *Heroides*”, *Hermathena* 122: 29-45.
- Reeson, J. (2001). *Ovid Heroides 11, 13 and 14. A commentary*, Leiden, Brill.

- Reeve, M. D. (1973). “Notes on Ovid’s *Heroides*”, *Classical Quarterly* 23: 324-338.
- Rosati, G. (1996). “Sabinus, the *Heroides* and the Poet-nightingale. Some Observations on the Authenticity of the Epistula Sapphous”, *Classical Quarterly* 46: 207-216.
- Sabot, A. F. (1981). “Les *Héroïdes* d’Ovide: Préciosité, Rhetorique et Poésie”, *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt* 2.31.4: 2552-2636.
- Smith, R. A. (2006). “Fantasy, Myth and Love Letters: Text and Tale in Ovid’s *Heroides*” in P. E. Knox (ed.), *Oxford Readings in Ovid*, Oxford, Oxford University Press, 217-237.
- Spentzou, E. (2003). *Readers and Writers in Ovid’s Heroides. Transgressions of Genre and Gender*, Oxford, Oxford University Press.
- Tracy, V. A. (1971). “The Aunthenticity of *Heroides* 16-21”, *Classical Journal* 66: 328-330.
- Williams, G. (1997). *Writing in the Mother-Tongue: Hermione and Helena in Heroides 8*, *Ramus* 26: 113-137.
- White, D. C. (1970) “*Ovid, Heroides 16.45-46*”, *Harvard Studies in Philology* 74: 187-191.
- Wood, T. J. (2014). “Didactic Helen: Ovid’s Praeceptrix and Euripidean Proto-elegy”, *Classical Journal* 109: 257-279.

3. Outras obras

- Adams, J. N. (1990). *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Alberto, P. F. (2007). *Ovídio. Metamorfoses*, introd, trad. e notas, Lisboa, Cotovia.
- Anderson, W. S. (1973). “The *Heroides*”, in J. W. Binns (ed.), *Ovid*, London – Boston, Routledge & Kegan Paul, 49-83.
- André, C. A. (2006). *Ovídio. Amores*, introd., trad. e notas, Lisboa, Cotovia.

- André, C. A. (2006). *Ovídio. Arte de Amar*, introd., trad. e notas, Lisboa, Cotovia.
- André, C. A. (2015). *Ovídio. Remédios contra o Amor*, introd., trad. e notas, Lisboa, Cotovia.
- André, C. A. (2015). *Tíbulo. Poemas*, introd., trad. e notas, Lisboa, Cotovia.
- Berger, A. (1953). *Encyclopedic Dictionary of Roman Law*, Philadelphia, American Philosophical Society.
- Bespaloff, R. (2005). *Sobre a Ilíada*, trad. F. Jarro, Lisboa, Cotovia.
- Boedeker, D. D. (1974). *Aphrodite's Entry into Greek Epic*. Leiden, Brill.
- Carbonero, O. (1989). “La figura di Elena di Troia nei poeti latini da Lucrezio a Ovidio”, *Orpheus* 10: 378-391.
- Castro, I. de Ornellas, Viana, M. (2009). *Poemas de Amor. Antologia Poética Latina (I a. C. – III)*, Lisboa, Relógio D'Água.
- Cerqueira, L. et al. (2011³). *Vergílio. Eneida*, introd., trad. e notas, Lisboa, Bertrand.
- Cerqueira, L. (2015). *Lucrecio. Da natureza das coisas*, Lisboa, Relógio D'Água.
- Copley, F. O. (1947). “*Servitium Amoris* in the Roman Elegists”, *Transactions of the American Philological Association* 78: 285-300.
- Oliveira, M. De L. N. de (1982). *O Tema das Musas na Cultura Grega. Volume I*. Lisboa – Coimbra, Imprensa de Coimbra.
- Drinkwater, M. O. (2013b). “*Militia Amoris*. Fighting in Love's Army”, in T. S. Thorsen (ed.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge, Cambridge University Press, 194-206.
- Frazer, J. G. (1921). *Apollodorus. The Library*, vol. 1, Cambridge, William Heineman.
- Gager, J. (1992). *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World*, New York – Oxford, Oxford University Press.

- Ghali-Kahil, L. (1955). *Les enlèvements et le retour d'Helene dans les textes et les documents figurés*, Paris, De Boccard.
- Gibson, R. K. (2003). *Ovid Ars amatoria Book 3*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Goold, G. P. (1983). "The Cause of Ovid's Exile", *Illinois Classical Studies* 8: 94-107.
- Harrison, S. (2002). "Ovid and Genre: Evolutions of an Elegist", in P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press, 79-94.
- Hinds, S. (1993). "Medea in Ovid: Scenes from the Life of an Intertextual Heroine", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 30: 9-49
- Hinds, S. (1998). *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Holzeberg, N. (2006). "Playing with his Life: Ovid's 'Autobiographical' References", in P. E. Knox (ed.), *Oxford Readings in Ovid*, Oxford, Oxford University Press, 69-87.
- Juster, A. M. (2012). *Tibullus. Elegies*, Oxford, Oxford University Press.
- Lourenço, F. (2007). "Helena na epopeia Homérica", in J. V. Bañuls et al. (edd.), *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, Coimbra, Universidade de Coimbra, Università di Foggia, Universidad de Granada, Universitat de Valencia, 47-54.
- Kenney, E. J. (1969). "Ovid and the Law", *Yale Classical Studies* 21: 241-263.
- Knox, P. E. (1986). *Ovid's Metamorphoses and the Traditions of Augustan Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lanham, C. D. (1975). *Salutatio formulas in Latin letters to 1200. Syntax, Style and Theory*. Munich, Arbo-Gesellschaft.
- Lightfoot, J. L. (1999). *Parthenius of Nicea. The Poetical Fragments and Erotika Pathemata*, edited with introduction and commentaries, Oxford, Oxford Clarendon Press.
- Mair, A. W., Mair, G. R. (1921). *Callimachus, Hymns and Epigrams. Lycophron. Aratus*, London, William Heineman.

- McKeown, J. C. (1987). *Ovid: Amores (Text, Prolegomena and Commentary in Four Volumes), Text and Prolegomena*, vol.1, Leeds, Francis Cairns.
- McKeown, J. C. (1989). *Ovid: Amores (Text, Prolegomena and Commentary in Four Volumes), A commentary on Book One*, vol. 2, Leeds, Francis Cairns.
- Morenilla, C. (2007). “La Helena de Eurípides”, in J. V. Bañuls et al. (edd.), *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, Coimbra, Universidade de Coimbra – Università di Foggia – Universidad de Granada – Universitat de Valencia, 179-204.
- Nascimento, A. et al. (2002). *Propércio: Elegias*, Assis – Lisboa, Accademia Properziana del Subasio – Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Lisboa.
- Pimentel, M. C., Rodrigues, N. S., edd. (2010). *Sociedade, Poder e Cultura no Tempo de Ovídio*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- Pinheiro, C. S. (2010). *O percurso de Dido, rainha de Cartago, na Literatura Latina*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- Rand, E. K. (1963). *Ovid and his Influence*, Boston (Mass.), Marshall Jones Company.
- Stinton, T. C. W. (1965). *Eurípides and the Judgement of Paris*, London, The Society for the Promotion of Hellenic Studies.
- Silva, M. de F. S. e, ed. (2005). *Ensaio sobre Eurípides*, Lisboa, Cotovia.
- Susuki, M. (1992). *Metamorphoses of Helen. Authority, Difference and the Epic*, Ithaca – London, Cornell University Press.
- Syme, R. (1978). *History in Ovid*. Oxford, Oxford Clarendon Press.
- Tarrant, R. J. (2002). ‘Ovid and ancient literary history’ in P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press, 13-33.
- Sánchez Tarrío, A. M. (2015). *Leitores dos Clássicos. Portugal e Itália, séculos XV e XVI*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal – Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Lisboa.

Thorsen, T. S. (2013). “Ovid the Love Elegist”, in T. S. Thorsen (ed.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge, Cambridge University Press, 114-129.

Thorsen, T. S. (2014). *Ovid's Early Poetry. From his Single Heroïdes to his Remedia Amoris*, Cambridge, Cambridge University Press.

Vian, F. (1969). *Quintus de Smyrne. La suite d'Homere*, vol. 3, Paris, Les Belles Lettres.

White, P. (2002). “Ovid and the Augustan Milieu”, in B. W. Boyd (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden – Boston – Köln, Brill, 1-25.

Wilkinson, L. P. (2005). *Ovid Recalled*. Cambridge, Cambridge University Press.

4. Instrumenta

Alberto, P. F. (1997). *Ovídio*, Mem Martins, Editorial Inquérito.

Citroni, M., Consolino, E. E., Labate, M., Narducci, E. (2006). *Literatura de Roma Antiga*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Ernout, A., Thomas, F. (1984²). *Syntaxe Latine*, Paris, Éditions Klincksieck.

Ferreira, A. G. (2008³). *Dicionário de Latim-Português*, Porto, Porto Editora.

Freire, A. (1987⁵). *Gramática Latina*, Braga, Livraria A. I.

Gaffiot, F. (1934). *Le Grand Gaffiot: Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette.

Glare, P. G. W. (2009), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Oxford Clarendon Press.

Grimal, P. (2004). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, trad. coord. V. Jabouille, Algés, Difel.

Hornblower, S., Spawforth, A. (1996³). *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford – New York, Oxford University Press.

Keil, H. (1961^r). *Grammatici Latini II*, Hildesheim, Georg Olms.

Lausberg, H. (2011⁶). *Elementos de Retórica Literária*, trad. R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Lewis, Ch., Short, Ch. (1879). *A Latin Dictionary. Founded on Andrews' edition of Freund's Latin dictionary. revised, enlarged, and in great part rewritten by Charlton T. Lewis and Charles Short*, Oxford, Oxford Clarendon Press.

Miranda, M. F. (1962⁸). *Gramática Latina de Harmonia com os Programas Oficiais*, Braga, Seminário de Braga.

Prieto, M. H. (1995). *Índices de nomes próprios gregos e latinos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.