

Ó Musa, agora as causas: uma leitura da invocação da *Eneida*

MÁRCIO THAMOS
Universidade Estadual Paulista
Brasil

RESUMO. O texto traz uma análise dos quatro versos do épico virgiliano que correspondem à *invocação à musa*, os hexâmetros de 8 a 11. Nessa análise, procura-se dar relevo a determinados aspectos do discurso que se configuram como recursos de expressão. Destaca-se principalmente a famosa questão da *pietas* de Enéias, num esforço de redefini-la em outras bases, a partir de um ponto de vista essencialmente diverso daquele adotado pela tradição e, em seguida, apresenta-se um efeito relevante de menção sub-reptícia ao nome do varão que se pode perceber no último verso desse trecho da epopéia.

PALAVRAS-CHAVE. Virgílio; *Eneida*; Canto I; invocação; *pietas*; Enéias.

Os quatro versos que se seguem à proposição da *Eneida*, os hexâmetros de 8 a 11¹, constituem uma espécie de apelo que o poeta dirige diretamente a uma divindade a fim de obter-lhe o sagrado auxílio na consecução de seu intento. A *invocação à musa* exprime de maneira dramática a grandiosidade do tema a ser cantado, conferindo à composição da obra o caráter de uma tarefa sobre-humana. Como ser capaz de desvelar os mistérios profundos dos fados? Como conhecer cada detalhe das ações imemorais que deram origem ao suntuoso Império? Para uma celebração poética digna dos fatos referidos na proposição, isto é, para o desenvolvimento do projeto esboçado nos sete primeiros versos da obra, é preciso contar com a inspiração divina e tornar-se um servo da musa, a fim de ser agraciado pelo favor que só ela pode conceder. Ao ser invocada a divindade, prenuncia-se performativamente uma transformação significativa: a figura do poeta que se eleva à do vate.

O imperativo de segunda pessoa singular empregado no oitavo hexâmetro — *memora* — é a forma verbal responsável por essa mudança no registro enunciativo: diante da impossibilidade de conhecer os desígnios divinos

Email: marciiothamos@uol.com.br
Faculdade de Ciências e Letras, câmpus de Araraquara.

¹ Cf. o texto original seguido de tradução, no final deste artigo.

que, num tempo tão remoto, teriam exposto o herói a tamanhas dificuldades no cumprimento de sua missão fundadora no Lácio, o poeta, ciente de sua condição humana, recorre à entidade superior que costuma partilhar com os mortais o saber ilimitado dos deuses. A própria ocorrência desse imperativo gramaticalmente marcado como presente, uma vez que a oposição sistêmica do latim prevê a possibilidade de um imperativo futuro, torna bastante expressivo o sentido patético da invocação: se a musa não atende com prontidão à súplica do poeta, não é possível realizar-se a magnitude projetada para a obra, que, nesse caso, ficaria resumida a não mais do que alguns poucos versos “desiderativos”. Contudo, a seqüência de hexâmetros que se desdobra copiosamente após o exórdio do poema, isto é, depois dos onze primeiros versos, e se mantém em perfeita unidade entretecida, dá mostras da generosidade divina; e aquele *memora* da invocação confere a toda a narrativa que se segue um caráter de enunciação sagrada *hinc et nunc*, pois o fato mesmo de haver continuidade discursiva após um tal apelo confirma, do ponto de vista do engendramento dos efeitos de sentido, a presença da musa que se manifesta através do poeta, tendo sido este, desde então, transfigurado em vate — aquele cujo conhecimento de tudo o que se passou e do que ainda está por vir transcende extraordinariamente as limitadas faculdades dos mortais. E não deixa de ser também significativo, quanto a essa, por assim dizer, incorporação do vate assumida pelo poeta em seu discurso, lembrar-se de que na Antiguidade greco-romana os oráculos tradicionalmente se exprimiam em hexâmetros e de que Virgílio, em toda sua obra (incluindo-se as *Bucólicas* e as *Geórgicas*), não adotou outro metro senão esse.

É ainda na invocação que se completa a caracterização sumária de Enéias, “o varão insigne pela piedade”, como se lê no hexâmetro 10 (*insignem pietate uirum*). *Pietas*, que se traduz sofrivelmente por “piedade”, é um sentimento ao qual os romanos atribuíam grande valor², uma espécie de cimento afetivo que dá firmeza ao amálgama social: tem em princípio uma dimensão familiar, tomando por base o respeito aos pais e aos antepassados, o que leva naturalmente ao zelo por suas tradições, alcançando assim, por um lado, uma dimensão religiosa, no culto aos deuses ancestrais, e, por outro, uma dimensão política, no amor à pátria. É, em última instância, a disposição de espírito responsável pela manutenção de uma estrutura que assente e suporte de forma harmoniosa e coesa toda a comunidade humana. Daí a importância de sublinhar desde o início — e antes mesmo que seja explicitamente referido o nome do herói, cuja primeira menção só será feita

² Veja-se a respeito o breve e proveitoso estudo de MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA (*Estudos de história da cultura clássica: Cultura Romana*, v. 2, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 2002, p. 338-342) sobre a *pietas* dos romanos.

no hexâmetro 92 — a principal qualidade moral desse varão, da qual deriva o epíteto que o distingue por suas ações e que ocorre com freqüência ao longo da obra: “o piedoso Enéias” (*pius Aeneas*). É essa característica intrínseca que confere uma natural legitimidade ao título de *Pater Aeneas*, que o herói recebe, também bastante recorrente em todo o poema, e o que faz desse “varão primeiro” um verdadeiro “Pai da Pátria” na concepção mítica dos antigos romanos.³

Mas, ainda a respeito da *pietas* — esse valor humano fundamental figurativizado na *Eneida* — vale a pena demorar aqui um pouco mais e aproveitar a oportunidade para fazer algumas outras reflexões. De certo ponto de vista — e fazendo-se algum esforço de abstração —, talvez não seja de todo verdadeiro dizer que o termo latino não se traduza bem por “piedade”. A dificuldade que nas línguas modernas ocidentais se atesta em traduzir o termo latino deve-se com certeza mais a um problema de foco cultural do que propriamente a uma lacuna léxica não preenchida a contento por esses idiomas. Essa dificuldade decorre, de fato, da aura cristã que se projeta na palavra como se fosse ela mesma um puro termo canônico. Se formos — se fôssemos... — capazes de imaginar a expressão da “piedade” num mundo não inteiramente dirigido pela orientação dogmática da sensibilidade judaico-cristã, a despeito de qual fosse a maneira dominante que a manifestação da religiosidade latente do homem pudesse assumir, tal sentimento, em si mesmo considerado, se apresentaria como um atributo natural e universalmente humano. A humanidade não teve que esperar pelo advento do cristianismo para descobrir o sentido da piedade, como faz supor um autor ainda tão bem acolhido pelo pensamento acadêmico contemporâneo como Teodoro Haecker, com seu *Virgílio: pai do Ocidente*⁴. Tal idéia parece advir de uma visão marcada por um determinismo histórico simplista, que presume no mundo antigo a infância do homem.

Na Antiguidade greco-romana — eminentemente politeísta, deve-se frisar —, a expressão da “piedade” pode ser tão bem representada pela figura de Enéias carregando nos ombros o velho pai, ao deixar as ruínas de Tróia (cena imortalizada por Virgílio no Canto II da *Eneida*), quanto pela de Príamo implorando humildemente a Aquiles que lhe devolva o corpo do filho Heitor ou — e por que não? — pela imagem dos próprios cavalos do eácida chorando humanamente a morte de Pátroclo (nos respectivos Cantos

³ Daí Enéias ser chamado “Júpiter Indígite” (Livius *Epon.* 1.2.5), como o principal deus nacional que se prende às origens de Roma. E também não por outro motivo seria a *pietas* uma qualidade bastante desejável de poder-se reconhecer nos Imperadores, que se aproximavam assim de uma figura extremamente importante para o imaginário mítico da pátria latina.

⁴ *Virgílio: padre de occidente*, trad. Valentín Garcia Yebra, Madrid, Epesa, 1945.

XXIV e XVII da *Iliada*), ou ainda pela determinação do jovem Telêmaco em enfrentar todos os perigos e adversidades a fim de obter qualquer notícia sobre o pai, Ulisses, que, terminada a guerra de Tróia, após tantos anos não retornara a Ítaca (assunto que domina os primeiros Cantos da *Odisseia*). Nem por isso deseja Haecker seja Homero o “pai do Ocidente” — quando talvez naturalmente o fosse ainda com mais propriedade do que Virgílio —, chegando mesmo, no afã de afirmar sua tese, a argumentar que⁵

Se nos ha dicho que Virgilio copió a Teócrito y a Homero; más aún, hay quien no se ha espantado de decir que Virgilio fué un plagiario — cosa que deshonraría al más infimo escritor de hoy, si se le pudiera demostrar con tanta evidencia como a Virgilio en el caso de Teócrito y de Homero. Pero aquí es diferente; aquí se trata del cumplimiento de una ley: que lo superior supone lo inferior, como el animal supone la planta y el hombre supone el animal y la planta. Y, aun en el mismo plano, puede un poeta plagiar impunemente si, como poeta, es mayor que aquél a quien roba; cuánto más en un plano objetivamente superior. Tal es el caso de Virgilio, cuya plenitud y cuyos “puntos” son más decisivos y más espirituales que los de Homero.

Seja lá o que Haecker entenda por “um plano objetivamente superior”, no qual se encontraria Virgílio, em relação a quem seria Homero alijado a um plano inferior, na verdade, para o crítico alemão, o poeta helênico não pode ser nem mesmo igualado ao latino porque pertence irremediavelmente ao antigo mundo “pagão”. Já Virgílio, que viveu num período histórico mais próximo do surgimento do cristianismo (de 70 a 19 a. C.), poderia ser dono de uma “alma naturalmente cristã”⁶, sendo esta de fato a grande razão do elogio que Haecker lhe dirige.

Há, nesse tipo de visão sublimatória do poeta romano, uma enorme confusão, para dizer o mínimo. O fato é que, quando o comentador alemão fala de Roma, ele pensa na Igreja Católica (p. 125):

Todos nosotros somos aún miembros del *Imperium Romanum*, que, después de crueles errores, aceptó el Cristianismo *sua sponte*, por su libre voluntad, y ya no puede abandonarlo sin abandonarse también a sí propio y abandonar el humanismo.

Mas o *Imperium Romanum* ‘conocido en su grandeza natural y contemplado en el esplendor de su hermosura por Virgilio’⁷ decisivamente não

⁵ Idem, p. 102.

⁶ *Anima naturaliter christiana* é o título do penúltimo capítulo do livro de HAECKER (ver nota 4).

⁷ Idem, p. 125.

é esse que se quer identificado por completo com a doutrina católica, como afirma o autor, pois, quando Roma se converte ao cristianismo, o que realmente lhe restava de “sua grandeza natural” e do “esplendor de sua beleza”? Claro e evidente, como a história registra, é que Roma, então, já deixara de ser Roma. Ao menos aquela de Virgílio, de Horácio e de Ovídio, a Roma de César e de Cícero, aquela de Catulo e de Lucrécio, a de Plauto e de Terêncio... enfim, a Roma que possibilitou e por si própria exigiu a composição de uma obra em que valores genuínos e tradicionais da pátria pudessem expressar-se legitimamente, como na *Eneida*.

Na verdade, o que Haecker faz é reconhecer na obra de Virgílio, sobretudo em sua épica, autênticos valores humanos, dos quais se destaca a “piedade” de Enéias. Então, supondo-os — somente porque assim os quer — impróprios ao politeísmo, toma-os sempre por necessariamente cristãos⁸. Para esse autor, tudo se passa como se a própria sensibilidade humana fosse uma espécie de dádiva ou invenção do cristianismo e como se somente a partir do triunfo da religião católica a civilização romana pudesse conceber idéias ligadas à generosidade e harmonia na relação dos homens entre si mesmos e com as divindades. Mas falta a essa concepção razão e bom senso, pois, é claro, os sentimentos fundamentais do espírito humano são maiores do que os que se queiram exclusivamente cristãos e, não há como duvidar, anteriores a estes. Fato iniludível e significativo demais para deixar de ser lembrado: uma grande expressão histórica do humanismo é inteiramente “pagã”, a ponto de, no período do Renascimento, quando se quis reestruturar a sociedade ocidental redefinindo-lhe conseqüentemente todos os valores, terem-se buscado na Antiguidade greco-romana a inspiração e os modelos para a afirmação dos modernos ideais humanos.

Pietas é, pois, um sentimento que independe do mundo cristão para em si mesmo presumir grande disposição à benevolência, à comiseração, à bondade e à justiça. Assim, o tom de indignação com que o poeta expressa sua surpresa diante de tamanha ira divina para com Enéias, na última frase da invocação (*Tantaene animis caelestibus irae?*), reforça, por marcante contraste, a característica precípua do herói, ao denunciar a impiedade dos

⁸ Vale aqui destacar o seguinte comentário de André Bellessort (HENRI GOELZER et ANDRÉ BELLESSORT, *Virgile – Énéide livres I-VI*, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p. 261): ‘L’*Énéide* ne serait pas le grand poème de Rome et de la civilisation latine, si elle n’avait un intérêt universel. Nous n’en comprenons toutes les beautés et toute la majesté qu’en nous reportant aux Antiquités romaines et à l’Empire; mais, en dehors des circonstances historiques que nous pourrions ignorer, elle est du petit nombre de ces œuvres où, à moins de se renier, l’humanité se reconnaît et la nature avec elle, et où nous prenons un merveilleux plaisir à contempler le spectacle de nos propres misères. Elle nous procure, unies aux jouissances d’art les plus fines et les plus fortes, des émotions profondément humaines.’

próprios deuses imortais: a figura do varão ascende desse modo a uma natureza sobre-humana, capaz de cultivar em sua essência aquela qualidade que nem mesmo em ânimos celestes é constante (coisa que, vale lembrar, evitando possíveis preconceitos, não é nenhum privilégio dos deuses “pagãos”: no *Antigo Testamento*, também a ira de Deus se mostra imensa).

Ainda com relação à última frase da invocação, é possível notar um efeito da expressão bastante relevante, conquanto um tanto sutil e pouco perceptível a uma primeira leitura: o nome do herói que, como já foi dito, só ocorrerá explicitamente bem mais à frente no texto, insinua-se ali de modo oblíquo, evocado por recurso sub-reptício.

Ao procurar distinguir a poesia da prosa, Fernando PESSOA, em seus escritos de teoria literária, faz a seguinte consideração⁹ (19--):

A pausa de fim de verso é independente do sentido, e é tão nítida como se ali houvesse pontuação. Erram pois contra toda a substância da poesia os que lêem ou dizem versos, correndo-os de um para outro quando não há pontuação no fim de uma linha. O discurso poético é exposto em linhas precisamente para que se faça uma pausa, artificial embora, onde a linha termina. A poesia é assim a prosa feita música, ou a prosa cantada; o artifício da música é conjugado com a naturalidade da palavra.

Seria essa uma espécie de definição externa do verso como unidade rítmica do poema, que o delimita objetivamente por uma pausa final obrigatória. A noção complementar que se lhe pode apor seria uma espécie de definição interna do verso como unidade rítmica do poema, que o delimita, objetivamente também, por uma contigüidade fônica obrigatória. A poética em qualquer língua impõe como prosódia regular que todo verso seja lido de modo a preservar-se a continuidade seqüencial de sílabas, isto é, do início ao fim, sem interrupções, como se fora uma única e longa palavra. A própria cesura, que de ordinário os tratados de métrica insistem em definir como uma “pausa interna”, nada tem a ver com a inserção objetiva, vale dizer, fisicamente mensurável, de rápidos períodos de silêncio entrecortando a leitura do verso, senão com possíveis inflexões significativas na prosódia, relacionáveis à estruturação sintático-semântica do enunciado, que apenas de um ponto de vista subjetivo poderiam eventualmente ser identificadas como breves interrupções da prolação e assumir — portanto no nível supra-segmental — um *valor* de pausa¹⁰ (coisa bem diferente do que ocorre com a pausa de

⁹ *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, 19--, p. 77.

¹⁰ Como, por exemplo, no caso — nada raro — da ordinária cesura após um verbo que, iniciando o hexâmetro, fecha uma frase anteriormente esboçada.

fim de verso, que é em si mesma reconhecível como suspensão momentânea da emissão de voz). Do contrário, a minuciosa observância da métrica pelos poetas pareceria um trabalho insano, por sua completa inutilidade; e mesmo o moderno verso livre seria perfeitamente injustificável uma vez que não cumprisse sua função poética fundamental de unidade rítmica.

Assim, na conjugação fônica das palavras, decorrente da leitura do décimo primeiro hexâmetro, configura-se sugestivamente o arranjo silábico “aenean”, a partir do encontro *tantaene animis*. Uma vez percebido, é difícil deixar de relacioná-lo ao acusativo grego do nome “Enéias”, Ἀινείαν, transliterado, em latim, *Aenean*, justamente a forma adotada em toda a obra¹¹.

Com a escansão do hexâmetro, isto é, pela descrição metalingüística de sua prosódia, é possível notar que haveria uma nítida diferença de pronúncia entre a forma grega transliterada e aquela outra, que subjaz à estrutura frasal. No acusativo do nome próprio, a vogal temática *-a-*, que compõe a desinência *-an*, seria sempre longa (*Aeneān*), enquanto naquela outra forma, que só pode emergir da contigüidade fônica das palavras entretecidas pelo verso, o que figura em ponto análogo é, na verdade, um *-a-* breve (*aeneān*). Além disso, nota-se também a ocorrência da sinalefa, espécie de contração de duas sílabas em uma, que, na pronúncia, causaria a assimilação do *-e* final de *tantaene* ao *a-* inicial de *animis*, conforme a análise métrica reproduzida abaixo, o que não aconteceria à sílaba interna da palavra considerada num contexto de manifestação, por assim dizer, convencional:

ĩmpũľě | rĩt. || Tān | **tāen(e)** **ānĩ** | mĩs || cāe | lēstĩbũs | ĩrāe?

Apesar de não constituir exatamente, como se vê, a forma do acusativo para o nome do herói, uma tal configuração fônica seria decerto suficiente para evocá-lo por semelhança; tanto mais quando se sabe que a forma vernácula equivalente, seguindo as palavras de tema em *-a-*, trazia na desinência *-am* do acusativo um *-a-* breve. Assim, em Tito Lívio, por exemplo, autor contemporâneo a Virgílio, encontra-se sempre a forma correspondente *Aeneām* para o acusativo¹². De todo modo, há que se notar, ao menos do ponto de vista gráfico, a remissão é absolutamente perfeita.

Contudo, em princípio poderia parecer um tanto imprópria a forma do acusativo figurando de maneira independente, fora de um contexto sintático definido que a pudesse justificar. Sendo assim, o nominativo se apresentaria

¹¹ Os nomes de origem grega adaptam-se em geral à declinação latina, adotando-lhe as desinências próprias. No entanto, ao lado dessas, mantêm-se muitas vezes as formas helênicas, empregadas sobretudo pelos poetas.

¹² Cf. principalmente o início do Livro I de sua História de Roma, *Ab Vrbe Condita*.

como mais adequado e natural, já que é o caso designativo por excelência, conforme atestam as inscrições em geral, usado sempre que se pretende apenas referir objetivamente, do modo mais “neutro” possível, isto é, daquele de cujo contexto frasal só é lícito inferir um verbo de ligação como *esse*. E é, na verdade, esse possível estranhamento inicial quanto ao caso em que o nome do varão se insinua que, ao resolver-se da maneira mais significativa, confirma e reforça o efeito de sentido dessa ocorrência furtiva no verso. Em relação a ela, pois, deve-se notar que, em sendo admitida como suficiente para aludir ao nome do varão (conforme a descrição apresentada):

- 1) O acusativo *Aenean*, à maneira de um aposto, estaria em perfeita consonância sintática com *uirum*, que figura no verso imediatamente anterior, na expressão *insignem pietate uirum*, termo complementar de *impulerit*. Esse verbo, aparecendo no mesmo hexâmetro em que se observa a ocorrência dissimulada do nome do varão, teria, dada a grande proximidade sintática, um poder de atração natural sobre aquele termo, sugerindo por si próprio a relação apositiva dos nomes *uirum* e *Aenean*, que assim se colocariam sob sua regência: “o varão insigne pela piedade, [Enéias]”.
- 2) O acusativo *Aenean*, poderia ser perfeitamente considerado uma frase em si, com sentido completo, à maneira de um “acusativo de exclamação”, como costumam referir-se as gramáticas a esse recurso previsto pela língua latina para a expressão de um sentimento urgente e profundo. Assim, a exclamação *Aenean!*, dentro do contexto frasal *Tantaene animis caelestibus irae?*, soaria como uma espécie de lamento pelos padecimentos do herói, causados pela ira de Juno: “[oh, Enéias!]”.

Mantendo-se a leitura dentro desse mesmo espírito lúdico que busca perceber outros sentidos ou acréscimos de significação além da estrutura frasal mais aparente, isto é, dando seqüência à investigação das “palavras sob as palavras” no verso latino — estudo a que o próprio Ferdinand de Saussure entregou-se apaixonadamente em determinado momento de sua carreira como pesquisador da linguagem (embora procurasse estabelecer um outro padrão de análise)¹³ —, encontra-se, no hexâmetro final da invocação, ainda outra subocorrência sugestiva, que se pode considerar ligada àquela primeira, uma espécie de didascália nas entrelinhas.

¹³ Cf. JEAN STAROBINSKI, *As palavras sob as palavras: os anagramas de Ferdinand de Saussure*, trad. Carlos Vogt, São Paulo, Perspectiva, 1974.

A partir do recorte fônico do verso, que projeta a forma “aenean”, identificável com o acusativo do nome do herói, configura-se, na seqüência, uma nova forma — “imis” —, que é, também do ponto de vista gráfico, perfeitamente comparável ao ablativo *imis* do substantivo latino, neutro, plural, de tema em -o-, cujo nominativo se apresenta *ima*¹⁴ e pode traduzir-se por “o fundo”. Aí — embora mais uma vez deva-se ressaltar a clara diferença entre uma vogal breve (aquele -i- interno à palavra *an̄imis*) e outra longa (como se daria normalmente o i- na sílaba inicial de *īmis*) — a equivalência alusiva, dentro do jogo poético das analogias fônicas, pode ser novamente reconhecida. Assim, em *Tant/aenean/imis/*, insinuar-se-ia, além da exclamação do nome do herói, também uma indicação subliminar contígua, chamando a atenção do ouvinte-leitor para o “lugar” em que se dá aquela ocorrência no verso: “[no fundo]”.

Por fim, é também relevante notar que, ainda no hexâmetro 11, há uma grande insistência no ditongo *ae* (*impulerit. Tantaene animis caelestibus irae?*), que tem em si o poder latente de provocar a associação mnemônica com o nome do herói, a partir da analogia fônica com a primeira sílaba deste. Por outro lado, não é demais observar, essa associação analógica não se dá, na leitura, de maneira gratuita, forçando-se a interpretação, mas é despertada com toda a naturalidade pelo próprio contexto semântico, pois, nesse passo, o da invocação, embora não se lhe mencione diretamente o nome, Enéias é a principal referência. E o efeito torna-se ainda mais expressivo quando se verifica que uma tal freqüência do ditongo *ae* num mesmo verso é bastante rara em toda a obra. Para poder avaliar o reforço significativo que traz àquela menção sub-reptícia ao nome do varão, basta notar que dos 756 hexâmetros que compõem o Canto I, em apenas outros quatro encontram-se três ocorrências do ditongo *ae*, conforme abaixo se destacam:

- | | |
|-----|---|
| 99 | <i>saeuos ubi Aeacidiae</i> telo iacet Hector, ubi ingens |
| 128 | Disiectam <i>Aeneae</i> toto uidet <i>aequore</i> classem, |
| 157 | Defessi <i>Aeneadae quae</i> proxima litora cursu |
| 605 | <i>praemia</i> digna ferant. <i>Quae</i> te tam <i>laeta</i> tulerunt |

E é notável ainda, com relação a esses quatro versos, que também eles mantêm uma relação direta com Enéias, quer seja do ponto de vista referencial, quer do ponto de vista enunciativo: os hexâmetros 128 e 157 remetem explicitamente ao nome do varão (*Aeneae classem*, “a frota de Enéias”, no primeiro, e *Defessi Aeneadae*, “Os Enéiadas exaustos”, no segundo), e os

¹⁴ Embora nos dicionários registre-se também a forma singular *imum*, em Virgílio, esse vocábulo ocorre normalmente seguindo o comportamento dos termos *pluralia tantum*.

de número 99 e 605 pertencem, por sua vez, a falas proferidas pelo próprio herói — discursos diretos, portanto —, que se encaixam dentro da narrativa (a primeira quando, numa espécie de solilóquio, Enéias se lamenta pela própria sorte, em meio a uma terrível tempestade, e a segunda, quando se dirige, comovido e cheio de gratidão, à rainha de Cartago).

Para encerrar, seguem os quatro versos da invocação da *Eneida*, acompanhados de uma proposta de tradução e notas:

Musa, mihi causas memora, quo numine laeso
 quidue dolens regina deum tot uoluerit casus
 insignem pietate uirum, tot adire labores
 impulerit. Tantaene animis caelestibus irae ?
 Ó Musa¹⁵, agora as causas me recorda:
 a rainha dos deuses¹⁶ que sentiu?
 Em que se lhe ofendeu a divindade
 para impor ao varão piedoso¹⁷ e ilustre
 tantos esforços e perigos tantos?
 Quanta ira em espíritos celestes!

TITLE. *Tell me the reasons, Muse: a reading of the Aeneid's invocation*

ABSTRACT. This paper brings an analysis of the four verses that constitute the invocation of Virgil's epic work, the hexametres from 8 to 11. The essay attempts to show certain aspects concerning the poetical expressiveness, mainly those regarding the notable attribute of Aeneas, his *pietas* (a term we could hardly translate properly in our modern languages). We focus on this matter in a way that is definitely unlike the standpoint adopted by tradition. Afterwards, in the last verse, the heros' name is revealed in an unexpected, surreptitious mention we could realize under the words.

KEYWORDS: Virgil; *Aeneid*; first Book; invocation; *pietas*; Aeneas.

¹⁵ *Musa*: uma das nove filhas de Júpiter e Mnemósine, deusa da memória, responsáveis por toda a inspiração do engenho humano. Tradicionalmente é Calíope a musa da poesia épica.

¹⁶ *A rainha dos deuses*: Juno, esposa e irmã de Júpiter.

¹⁷ *O varão piedoso*: expressão que se refere a Enéias e à virtude que melhor o caracteriza, sua “*pietas*”.