UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

JAQUELINE VANSAN

POÉTICA E RETÓRICA NAS HEROIDES DE OVÍDIO:

UMA ANÁLISE DA EPÍSTOLA I "DE PENÉLOPE A ULISSES"

ARARAQUARA- SP

2016

JAQUELINE VANSAN

POÉTICA E RETÓRICA NAS HEROIDES DE OVÍDIO: UMA ANÁLISE DA EPÍSTOLA I "DE PENÉLOPE A ULISSES"

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp (Araraquara), como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia
Orientador: João Batista Toledo Prado
Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – SP

2016

Vansan, Jaqueline
Poética e Retórica nas Heroides de Ovídio: Uma análise da epístola I "De Penélope a Ulisses" / Jaqueline Vansan – 2016
168 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquista Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)
Orientador: João Batista Toledo Prado

1. Ovídio. 2. Heroides. 3. Retórica Clássica. 4. Poética Clássica. 5. Penélope. I. Título.

JAQUELINE VANSAN

POÉTICA E RETÓRICA NAS HEROIDES DE OVÍDIO:
UMA ANÁLISE DA EPÍSTOLA I "DE PENÉLOPE A ULISSES"

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp (Araraquara), como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Data da defesa 09/05/2016

MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA

Membro Titular e Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado (FCLAr/UNESP)
UNESP/Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Márcio Thamos (FCLAr/UNESP)
UNESP/Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Paulo Martins (FFLCH-USP-SP)
USP/São Paulo

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

A minha mãe, Regina, por todo incentivo e apoio desde as primeiras letras.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, pela confiança com que me acolheu e pela ajuda na condução da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira pelas valiosas sugestões feitas no exame de qualificação e por fornecer materiais que enriqueceram o trabalho.

Ao Prof. Dr. Márcio Thamos pelas importantes considerações realizadas durante o exame de qualificação, pela participação na banca de defesa e por me apresentar às *Heroides*.

Ao Prof. Dr. Paulo Martins pelas valiosas observações feitas durante a banca de defesa.

A todos os professores da FCLAr pela generosidade com que compartilharam seus conhecimentos.

A minha mãe, Regina, ao meu pai, Jair, e a minha irmã, Janaina, pelo suporte e carinho de sempre.

Às amigas Daniela Mippo, Glaucia Campos, Karina de Oliveira, Lilian Yoshimoto e Mariana Mendes que, desde a graduação, tornam a vida mais alegre.

Aos funcionários da seção técnica de pós-graduação pela atenção e ajuda em resolver os problemas burocráticos.

À CAPES pelo financiamento que proporcionou dedicação integral a essa pesquisa.

si poetica acusator, non alium uideo reum locupletiorem[1]

(Tácito, *Dialogus de oratoribus*, V, 2)

[1] se a poesia é acusada, não vejo réu mais perfeito. (Trad. Antônio M. Rezende e Júlia Avellar, 2014, p.52)

RESUMO

Públio Ovídio Nasão (43 a. C. - 17 d. C) foi um dos autores mais versáteis e prolíficos do período augustano da Literatura Latina, deixando-nos como legado uma obra que abarca desde elegias que cantam aventuras e decepções amorosas ou lamentam o exílio, a poemas didáticos ou de caráter etiológico. Em meio aos primeiros escritos do autor encontram-se as *Heroides*, coleção de 21 elegias epistolares, tradicionalmente dividida em duas séries: a primeira formada por correspondências nas quais heroínas lendárias remetem súplicas ou lamentos aos amados distantes; a segunda, por trocas de cartas entre célebres casais do mito. Escrito provavelmente entre 20 e 16 a.C., o conjunto de poemas destaca-se pela forma com que foi composta, na qual se juntam ao gênero epistolar, elementos e metro próprios da elegia amorosa romana e uma escrita que revela traços da retórica cultuada na época. E, se por um lado, não se pode afirmar categoricamente que Ovídio seja o pioneiro a valer-se de tal mescla de gêneros, uma vez que Propércio já havia utilizado o modo epistolar anteriormente no terceiro poema a integrar o livro IV de sua obra elegíaca, por outro lado, sabe-se que é pela arte ovidiana que o formato é largamente desenvolvido e ganha *status* de coleção, inovando, ainda, ao buscar na tradição literária a voz presente em cada uma das correspondências. Ao se levar em consideração a singularidade proporcionada por esse entrecruzamento de gêneros e estilo de escrita, tem-se um produtivo foco de estudo, uma vez que a forma possibilita a identificação de conceitos ligados tanto às poéticas e como aos estudos retóricos desenvolvidos na Antiguidade, e os respectivos efeitos que causam na tessitura poética das epístolas. Nesse sentido, o presente trabalho tem por objetivo, além de reunir informações sobre as *Heroides* e dos componentes de sua arquitetura literária, analisar os recursos retórico-poéticos que participam da construção da primeira epístola que integra a obra, "De Penélope a Ulisses", a fim de entender, por meio do próprio poema, a peculiaridade da construção da coleção de cartas e destacar a expressividade poética do texto.

Palavras-chave: Ovídio, *Heroides*, Epístola, Penélope, Poética Clássica, Retórica Clássica

ABSTRACT

Publius Ovidius Naso, more commonly known as Ovid (43 BCE–17 CE), was one of the most versatile and prolific writers of the Augustan period of Latin literature. His legacy ranges from elegies that talk about love adventures and disisllusions or lament exile to didatic or etiological poems. Among the first works of this writer are the *Heroides*, a collection of twenty-one poems in epistle form, traditionally divided into two series. The first consists of letters in which legendary heroines send their entreaties and laments to their distant loved ones, and the second of letters exchanged between famous mythical couples. Possibly written between 20 and 16 BCE, this collection of poems stands out for its composition, which combines the epistle form, elements and metrics characteristic of Roman love elegies, and a writing style that shows traces of the rhetoric celebrated at the time. And, if on one hand, it cannot be categorically said that Ovid is a pioneer in using this mix of genres, since Propertius had already used the epistle form in the third poem in Book IV of his elegiac work, on the other hand, it is widely known that it was through the art of Ovidius that the genre developed and gained a collection *status*. Ovid also brought new innovation to the epistolary genre by seeking in the literary tradition the voice present in each letter. A productive study can be made of the uniqueness of this crossing of writing genres and styles, since the form allows for the identification of concepts associated both with the poetics and with the rhetorical studies developed in antiquity, and the respective effects that they have on the poetic process of the epistles. Therefore, in addition to gathering information on the *Heroides* and the components of their literary architecture, this study aims to analyze the rhetorical-poetic resources that aided in writing the first epistle, "Penelope to Ulysses," in order to understand, through the poem itself, the peculiarity of the construction of this collection of letters, and to highlight the poetic expressiveness of the text.

Keywords: Ovid, *Heroides*, Epistle, Penelope, Classic Poetics, Classic Rhetoric

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Escrita por volta de 20 a 16 a.C. pelo poeta latino Ovídio, as ***Heroides***, ou ***Epistulae Heroidum*** – no original – constituem uma coleção de elegias de caráter epistolar, dividida em duas séries: na primeira, heroínas lendárias, como Penélope, Medeia, Ariadne, Dido, endereçam lamentos a seus amantes, que por infortúnios ou mesmo quebra de fidelidade, encontram-se afastados; já na segunda, ilustres casais do mito, como Páris e Helena, trocam correspondências amorosas (KNOX, 1995; CONTE, 1999).

Embora a obra não escape a críticas negativas, tais como a monotonia provocada pelo tema aparentemente único ou a influência excessiva dos exercícios retóricos nos textos (BRANDÃO *apud* VERGNA, 1975; VEGA, 1994), é inegável que os poemas das heroínas alcançam destaque na produção ovidiana por conta da particularidade com os quais são compostos.

Ao cantar o amor sob uma perspectiva feminina, Ovídio utiliza como meio para elaborar as epístolas, a métrica que, em Roma, no século I, costumava servir aos poetas que cantavam esse sentimento: o dístico elegíaco, estrofe formada por um verso de seis células métricas -ou pés- o hexâmetro, seguido de um verso de cinco pés, o pentâmetro (CARDOSO, 1984, p. 26).

Assim, mesclando epistolografia à elegia romana, o autor proclama ter criado, com as ***Heroides***, uma forma literária nova: *Vel tibi composita cantetur Epistula uoce/ ignotum hoc aliis ille nouati opus*[2] (*Ars Amatoria*, 3, 345-6)[3]. E, se por um lado, não se pode afirmar que o poeta tenha sido o criador dessa mescla de gêneros, uma vez que poetas como Catulo e Propércio já haviam se utilizado de tal forma textual (NÉRAUDAU, 2007, p. 12-13; FULKERSON, 2009, p. 80), por outro, sabe-se que a obra é a única coleção de cartas amorosas desse tipo, tornando o poeta sulmonense o principal desenvolvedor dessa espécie particular de poesia (FULKERSON, 2009, p. 80).

Somado ao entrecruzamento de gêneros, a coleção de cartas elegíacas também se distingue ao aproveitar como rico plano de fundo nas narrativas que a compõem elementos da tradição literária. Ovídio, no lugar de utilizar fontes puramente míticas, vai buscar em obras de autores já consagrados, os personagens e a matéria para escrever as ***Heroides***. Desse modo,

---

[2] Ou que para ti se cante uma Epístola com palavras bem trabalhadas, esse gênero, desconhecido pelos demais, que ele [Ovídio] inventou [renovou].

[3] Todas as traduções vernáculas de textos originais em língua estrangeira que frequentam este trabalho são de responsabilidade da autora, a menos quando se indica o contrário.

figuras que antes habitavam a épica, a tragédia ou a poesia alexandrina são transportadas para o distinto mundo elegíaco. Essa característica, como afirma Conte (1999, p.348), insere o leitor em um universo literário novo, que não é moderno ou antigo, nem exclusivamente épico, trágico ou elegíaco, mas baseado na coexistência desses códigos. A abordagem intertextual do mito, dessa forma, torna-se mais um fator diferencial e enriquecedor dessa obra epistolar ovidiana.

Outro elemento de estilo que exerce papel importante na constituição das epístolas das heroínas é a retórica. Vista, por vezes, como um expediente negativo (VEGA, 1994, p. 15), segundo acreditam os críticos (VEGA, 1994; KNOX, 1995), sua inserção, resultado dos exercícios escolares praticados na época de escolarização de Ovídio, as *suasoriae* e as *controuersias*, influenciam diretamente a estruturação das cartas, uma vez que, em geral, elas visam a persuadir ou a despertar a compaixão dos destinatários. Há quem acredite, porém, como o classicista alemão Albrecht (1997, p. 743), que mais do que uma técnica de convencimento, a retórica também se transforma, nas *Heroides*, em um elemento de representação artística. A *inuentio* retórica, nesse sentido, é responsável por inspirar a criação de imagens poéticas que trazem ao presente, de forma bastante sugestiva, a situação tanto de quem redige a epístola, como daquele que irá recebê-la, além de criar associações léxicas de grande poeticidade (ALBRECHT, 2014, p.135).

Dessa forma, motivada pelo caráter singular da composição das *Heroides* que une, a um só tempo, o gênero epistolar e elegíaco, elementos de referência literária, mitológica e de estilo retórico, a presente pesquisa pretende analisar o poema I ("De Penélope a Ulisses"), córpus que foi selecionado, devido ao caráter programático dessa epístola, uma vez que, ao iniciar a coleção, introduz também o tema que será tratado ao longo de todos os textos da obra, isto é, o abandono amoroso.

E tendo em vista que tanto as artes poéticas como as retóricas e gramáticas elaboradas na Antiguidade Clássica constituíam importantes disciplinas para as práticas letradas da época, responsáveis por ordenar a constituição do discurso e instruir os leitores na forma de receber o texto (MARTINS, 2009, p.23) e, sabendo que o entrecruzamento de gêneros e estilo das ***Heroides*** possibilitam a investigação desses elementos constitutivos do texto antigo, a análise dos poemas procurará apoiar-se na teoria retórica e poética estabelecida pelos autores da Grécia e Roma Antiga, principalmente naquilo que diz respeito à ornamentação. Almejando-se uma análise mais abrangente e completa, entretanto, a investigação não prescindirá de teorias modernas para o estudo e compreensão dos inúmeros artifícios utilizados na construção da expressividade poética dos textos.

Assim sendo, o primeiro capítulo será dedicado ao autor e a obra. Com relação ao autor, serão apresentados os dados costumeiros da biografia de Ovídio, sem deixar de mencionar, entretanto, os pontos controversos que envolvem vida do autor. Já a apresentação da bibliografia tem por objetivo dar destaque à versatilidade do sulmonense, questionando-se a classificação historiográfica de Ovídio como poeta menor (MARTINS, 2009b, p.57).

O segundo capítulo é dedicado às *Heroides* e procura discutir as questões envolvendo cronologia e autoria da coleção epistolar, a possível origem genérica da obra, bem como destacar e oferecer contrapontos à principal crítica negativa que lhe costumam dirigir. Acrescentar-se-, ainda, informações sobre a epistolografia e a elegia latina e a relação dessas espécies literárias com a coleção de cartas. Também se dá destaque as discussões sobre o estilo retórico que permeia toda a coleção de epistolas elegíacas.

O terceiro capítulo preocupa-se em elaborar uma síntese das teorias poéticas e do sistema retórico da Antiguidade, a fim de entender como se pensavam as práticas literárias na época. Abordam-se as questões da poética antiga segundo o pensamento de Aristóteles e Horácio e Longino, principais teorizadores da poesia antiga. Já a técnica retórica baseia-se nos estudos também de Aristóteles, de Cícero e de Quintiliano e recorre a estudiosos modernos do tema como Barthes, Reboul, Lausberg e Tringali. Oferece-se, além disso, uma pequena amostra da relação que poesia e retórica estabeleceram no âmbito da reflexão e produção dos diversos tipos de textos.

O quarto capítulo é reservado para a análise da carta I (“De Penélope a Ulisses”). Assim, após a apresentação do texto original, estabelecido por Bornecque (1989), da tradução de serviço, a qual tem o objetivo único de transpor o conteúdo de cada verso para a língua portuguesa, e da transcrição de uma tradução poética feita por Antonio Feliciano de Castilho, seguida de uma contextualização da história de Penélope e Ulisses, a qual usa como fonte a *Odisseia* de Homero, mesma obra da qual Ovídio utilizou para compor os personagens e fatos que integram a epístola em questão, segue a investigação da Penélope ovidiana e dos elementos retóricos e poéticos que regulam a construção da epístola. Também se levará em consideração, no uso desses recursos, o trabalho artístico com a linguagem, decorrente da articulação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, essência última da linguagem poética.

Por fim, pretende-se, com este trabalho, aprofundar-se no estudo das ***Heroides***, bem como em todos os elementos que participam de sua composição, tais como a epistolografia, a elegia romana e a retórica e entender como eles interagem na construção dessa obra singular.

Objetiva-se, também, destacar o trabalho artístico com a linguagem, evidenciando o trabalho do autor para alcançar o efeito poético do texto.

CAPÍTULO 1 – Ovídio

1.1 Ovídio e sua obra

Como alerta Albrecht (1997, p. 23-24), reconstruir o quadro histórico-literário da Antiguidade Clássica de Roma afigura-se como empreitada bastante delicada, visto que somente uma parcela do legado dessa época foi preservada até os dias atuais. Tanto a cronologia como os dados biográficos de autores ou grupo de autores e suas respectivas obras é incerta. Dessa forma, no intuito de reconstruir cenário em que as obras se assentam, muitas vezes, recorre-se a própria obra literária, que, por sua vez, assume compromisso exclusivo com a ficção, com os modelos que imita e o prazer estético, não com o real.

Tal fenômeno exacerba-se em Ovídio, pois, autor do que estudiosos (CONTE, 1999; ALBRECHT, 1997) consideram como poemas autobiográficos – que formam as obras ***Tristia*** e ***Epistulae ex ponto*** - pessoa e *persona* misturam-se definitivamente na reconstituição do quadro biográfico, o que, em última instância, acaba por sobrepujar o próprio monumento artístico edificado por Ovídio.

É com essa ressalva, portanto, que se apresenta a seguir uma breve reconstrução biográfica de Ovídio, que procura notificar rapidamente as limitações e incertezas que decorrem dessa mistura de realidade e ficção na construção da história ovidiana. Dá-se mais destaque, dessa forma, à obra do poeta, a qual comprova todo o engenho e versatilidade que se observa nas ***Heroides***, objeto de estudo da presente dissertação.

Públio Ovídio Nasão (*Publio Ovidius Naso*) é natural de Sulmo (atual Sulmona), cidade localizada no Vale Peligno, região hoje conhecida como Abruzzos, distante 140 quilômetros de Roma. Nascido em 43 a. C., pertencia a uma nobre família de linhagem equestre e, por vontade paterna, estava destinado a seguir carreira na política e na advocacia. Para cumprir essa ambição, é enviado a Roma junto de seu irmão, a fim de estudar nas melhores escolas de retórica, comandadas pelos afamados mestres Aurélio Fusco e Pórcio Latrão, locais em que já principia a demonstrar seu talento poético. Completa sua formação com viagens pela Grécia, Egito, Sicília e Ásia Menor, retornando a Roma logo em seguida, onde divide seu tempo entre exercer alguns cargos públicos menores e a literatura. Demonstrando grande talento para as artes, passa a se dedicar integralmente à poesia. Participou do círculo literário de M. Valério Messala Corvino, no qual entrou em contato com importantes literatos da época, como Tibulo. Fato de maior controvérsia na biografia de Ovídio, entretanto, refere-se à parcela final de sua vida. Segundo o que o próprio poeta

afirma, nos ***Tristia***, a partir de um decreto do imperador Augusto, ele foi mandado em exílio para Tomos, às margens do Ponto Euxino, como punição a duas faltas[4] nunca reveladas abertamente pelo poeta. Local que também lhe serviu de túmulo em 17 ou 18 d.C. A *relegatio* ovidiana é tratada, na maioria das vezes, como algo indubitável e, por conta dos mistérios que a cercam, torna-se objeto de incontáveis especulações. Estudiosos como Albrecht (1997) e Conte (1999) não hesitam em assumir a passagem, documentada pelos conhecidos poemas do exílio de Ovídio, como verdade; há, porém, os que defendam (MORA, 2002; BENITES, 2008) o fato obscuro da vida do poeta como recurso de fingimento poético.

Voltando-se para a produção poética do autor, dentro do que se convencionou classificar como práticas letradas de Roma, Ovídio pertence ao período de Augusto que, segundo Conte (1999, p. 249), compreende os escritos realizados entre a morte de Cesar até a morte de Augusto ou, mais especificamente, da morte de Cícero em 43 a.C. até a morte de Ovídio em 17 da nossa era. E sendo o mais novo de sua geração, pode viver "conscientemente na tradição literária latina" (ALBRECHT, 1997, p. 603), consolidada por seus predecessores, e embora nunca se afaste das releituras gregas, pode servir-se de todo um repertório genuinamente romano.

Considerado o poeta mais versátil de seu tempo (CARDOSO, 2011), Ovídio também é exaltado por sua acurada técnica. De acordo com Martins (2009b, p. 57) "sua precisão, sua inventividade e novidade, sua diversidade temática são elementos que imprimem a esse poeta uma importância impar na literatura ocidental".

Nem sempre, porém, a crítica foi muito generosa com a produção poética de Ovídio. Segundo Martins (2009b, p. 57), até a metade do século XX, o autor das ***Heroides*** foi considerado um poeta menor, pois, avaliado sob a perspectiva do pensamento literário romântico do século XIX e XX, calcada na ideia de originalidade e genialidade, era acusado, entre outros aspectos, de soar retórico em demasia.

Um exemplo desse tipo de julgamento é o que faz Leone (1967, p. 86-7), em seu manual **A literatura de Roma**[5]:

> Com Vergílio, Horácio, Tibulo e Propércio se inaugura e se encerra o maravilhoso período poético da idade de Augusto: o leitor superficial incluiria também um quinto poeta, Ovídio; mas dentro do esplendor vivíssimo da poesia ovidiana, se o observarmos bem, já estão os germes de uma crise poética e moral que prenuncia o novo período da literatura romana. O esplendor da poesia de Ovídio é ilusório: há

[4] Acredita-se que uma das causa sejam os poemas da ***Ars amatoria***, considerados imorais pelo imperador Augusto (CONTE, 1994, p.340)

[5] Uma análise detalhada dos problemas encontrados na avaliação que Leone faz de Ovídio é encontrada em BENITES, 2008, p. 14-15.

> apenas a forma, enquanto a substância já está vazia; contém a ênfase que não exalta e não comove mais. O ciclo da grande poesia romana está terminado. Públio Ovídio Nasão pode ser comparado com um grande advogado que ofusca com brilhante oratória, construindo sobre o vazio dos argumentos um discurso cheio de artifícios [...] sabia expor sob a forma a mais variada e colorida, o assunto mais comum, conseguindo expressá-lo de mil modos diversos com uma espontaneidade que parecia excepcional. De todos esses fatores provém o êxito que teve sua obra para os contemporâneos; mas deles também retiramos seus não poucos e leves defeitos artísticos (LEONE, 1967, p. 86-87).

Como afirma Conte (1999, p. 340) a cronologia precisa dos trabalhos da juventude de Ovídio é problemática. Acredita-se que a primeira publicação do poeta de Sulmona, por volta de I a.C. seja a versão em cinco livros dos ***Amores*** (**Amores**), a qual, mais tarde, será reduzida a três, justamente a edição que chegou até nossa época. A obra constitui-se de uma coleção de poemas elegíacos, com temática erótico-amorosa. Ovídio, dessa forma, expressando-se em primeira pessoa, desenvolve nessa obra os lugares comuns tradicionais do gênero, como: aventuras amorosas, encontros furtivos, querelas entre os amantes, cenas de ciúme, queixas contra a venalidade, caprichos, crueldade ou traições da *puella* (CONTE, 1999, 343). Segundo Paes (*in* OVÍDIO, 1997) com os *Amores*, Ovídio "retoma a tradição da elegia erótica romana, que tivera em Galo seu iniciador e em Catulo, Tibulo e Propércio seus mestres" (PAES *in* OVÍDIO, 1997, p. 18).

O sulmonense, porém, não só se prende à tradição elegíaca e justamente destaca-se pela versatilidade com a qual foi capaz de explorar esse tipo de poesia, ultrapassando e renovando os protocolos exigidos pelo gênero em Roma, conforme afirma Harrison (2006): "*the Ovidian elegiac output shows a remarkable and highly self conscious variety. Here as so often, Ovid´s works confounds and subverts conventional categories*[6]" (HARRISON, 2006:79). Fato comprovado, por exemplo, nas ***Heroides***, em que o poeta concede voz à mulher em detrimento à fala do homem normalmente presente nessa categoria de textos, ou na ***Ars amatoria*** e em ***Remedia amoris***, em que adiciona o elemento didático à elegia ou nas ***Tristia*** e nas ***Epistulae ex ponto***, em que usa o metro para expressar toda sua melancolia, ou até mesmo em ***Ibis,*** em que usa os versos elegíacos exclusivamente para a invectiva, como se verá a seguir.

Assim, simultâneo ao período de composição da primeira edição de ***Amores*** situa-se também a primeira série de epístolas (1-15) que integram as ***Heroides***, que em momento posterior, em torno de 4 - 8 d.C., será completada com a série de cartas duplas (16-21). Tendo

---

[6] "a produção elegíaca ovidiana mostra uma variedade notável e extremamente autoconsciente. Aqui, como tantas vezes, as obras de Ovídio confundem e subvertem as categorias convencionais" (Todas as traduções que não tiverem indicação contrária são de nossa autoria).

como foco as heroínas mitológicas, a obra, cercada de particularidades, por conter o objeto de estudo desta dissertação será analisada detalhadamente mais adiante.

Representando a incursão de Ovídio pelas artes dramáticas tem-se a tragédia ***Medea*** (**Medeia**). Escrita provavelmente entre 12 e 8 d.C., o texto original não resistiu até os dias atuais, contando apenas com o testemunho de outros autores, como o de Quintiliano (*Institutio Oratoria*, X., 1, 98): "*Ovidi Medea videtur mihi ostendere quantum ille vir praestare potuerit si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset*"[7].

Ars amatoria (**Arte de amar**), ***Remedia amoris*** (**Remédios do amor**) e ***De medicamine faciei feminae*** (**Produtos de beleza para o rosto da mulher)** formam o ciclo de poemas didáticos ovidianos (CONTE, 1999, p. 344). Assumindo a postura de *praeceptor amoris*, na ***Ars amatoria***, obra composta por três livros, dois dedicados aos homes e um as mulheres, Ovídio utiliza o dístico elegíaco, metro conveniente ao assunto tratado, a fim de fornecer a plateia masculina conselhos para conquistar uma mulher (livro I) e conservar seu amor (livro II), já ao público feminino dedica orientações de como manter-se encantador aos olhos de seus pretendentes (livro III). Para Cardoso (2011, p. 82) o conjunto de poemas didático-amorosos "é um valioso documento para o conhecimento de muitos aspectos da vida social da época de Augusto, afigurando-se, também, como curioso estudo da psicologia feminina". Trevizam (2014, p.102), por seu turno, aponta para a possibilidade de uma leitura metalinguística da ***Ars amatoria***, na qual, mais do que ensinar artimanhas amorosas ou retratar os costumes da época, Ovídio tenciona sistematizar a poética que rege a elegia erótica romana:

> Enfim, diante do maciço preenchimento dos versos da *Ars amatoria* com os temas do universo da elegia erótica romana, seria o caso de nos perguntarmos se o que, na verdade, ensina o *magister* autoidentificado como Nasão (livro III, v. 812) não corresponde aos parâmetros estruturadores daquela produção literária. Dito de outro modo, quando o público aprendia sobre os contornos do gênero da elegia erótica romana pela direta leitura de Propércio e Tibulo, por exemplo, de um lado não havia algo tão sistemático, já que o curso do *magister amoris* aqui em pauta agrupa com razoável organização elementos *antes dispersos* daquela poética – como os gestos do amante para manter a bela, assunto completo do livro II da obra. Além disso, como se trata, pelo menos nas partes "masculinas" do curso do amor, o livro I e o II, de descrever, através de ordens ou ensinamentos ao *discipulus*, algo muito semelhante à caracterização do amante típico da produção elegíaca canônica, o conjunto dos preceitos assim oferecidos passa a identificar-se (por que não?) com a "pintura" do caráter de uma personagem oriunda do imaginário da poesia amorosa pregressa (TREVIZAM, 2014, p. 102, grifos do autor).

[7] Parece-me que a Medeia de Ovídio mostra o quanto aquele autor poderia ser superior se tivesse preferido comandar a ser indulgente com seu engenho.

E se na ***Ars amatoria***, Ovídio ensina como captar o amor, em ***Remedia amoris***, também recorrendo à métrica elegíaca, o poeta toma o caminho inverso e instrui como livrar-se desse sentimento. Já em ***De medicamine faciei feminae***, da qual restaram apenas cem versos, o metro elegíaco é usado pelo sulmonense para doutrinar as mulheres em variadas técnicas de beleza.

Por volta de 2 e 8 d.C., Ovídio, abandonando a temática amorosa, dedica-se a escrever o que viria a ser considerada sua obra prima: as ***Metamorphoses*** (**Metamorfoses**). Composto de 15 livros, o poema reconta cerca de 250 episódios mitológicos que narram a origem de seres (mares, astros, fontes, plantas, animais) variados por meio de transmutações (CARDOSO, 2011, p.83). Elaborada em hexâmetros datílicos, o poema ***Metamorphoses*** constitui uma obra de difícil classificação em termos de gênero literário. Embora apresente métrica própria da épica, não possui unidade de lugar, tempo, personagem ou ação, aproximando-se mais, por esse motivo, da **Teogonia** de Hesíodo, dos **Aitia** de Calímaco e da literatura desenvolvida no período helenístico (ALBRECHT, 1997, p. 742; CARDOSO, 1984, p. 21; CONTE, 1999, p. 350).

Paralelo à composição das ***Metamorphoses***, Ovídio devota-se a produção dos ***Fasti*** (**Fastos**) (CONTE, 1999, p. 355). Seguindo a métrica elegíaca, a obra de viés cívico é uma elaboração poética das festividades do calendário romano, apresentadas por meio de dados astronômicos, mitos e explicações etiológicas (ALBRECHT, 1997, p. 737). O poema, entretanto, inicialmente planejado em doze livros, não foi acabado, contando apenas com seis meses (de Janeiro a Junho).

Os últimos trabalhos de Ovídio marcam uma mudança de tom em sua produção poética. Segundo Martins (2009b, p. 58) o poeta "deixa de lado a poesia erótico-amorosa de juventude e passa a realizar certa poesia da qual vazam os sentimentos mais maduros, associados ao lamento e à melancolia". Fazem parte dessa fase as séries de elegias em que o sulmonense lamenta um suposto exílio: os ***Tristia*** (**Tristes**) e as ***Epistulae ex ponto*** **(Cartas Pônticas)**. A primeira obra, composta por cinco livros, agrupa epístolas elegíacas sem destinatário explícito que retratam as amarguras decorrentes do banimento. A segunda, por seu turno, elaborada em quatro livros, versa sobre a mesma temática, porém seus destinatários são explícitos.

Faz parte da extensa e variada bibliografia de Ovídio, o poema de invectiva, ***Ibis*** (**Contra Íbis**), no qual, aos moldes de Calímaco, o poeta utiliza dos dísticos elegíacos para atacar alguém que prefere não nomear. Assim, se na elegia latina tradicional, a *puella* era objeto tanto de elogio como de vitupério, em ***Ibis***, o sulmoense, em uma ligação com a

tradição do iambo grego arcaico, centra a experiência elegíaca somente na injúria de seu oponente, anunciando, inclusive, no início do poema (*Ibis*, 1-10), que toda a natureza pacífica de sua produção elegíaca anterior desaparecerá para dar lugar exclusivo à invectiva (HARRISON, 2006, p.93), fato que evidencia as tentativas do poeta de variar o gênero elegíaco em Roma. A obra de Ovídio é supostamente completada pelo poema didático escrito em hexâmetros ***Halileutica*** (**Halilêutica**), que versa sobre a pesca.

CAPÍTULO 2 – *EPISTULAE HEROIDUM*

2.1 *Heroides*

As **Heroides** ou ***Epistulae Heroidum*** – como se crê o título original – reúne uma coleção de 21 poemas elegíacos de caráter epistolar, organizados em duas séries. A primeira delas, constituída pelos poemas de 1 a 15, contém correspondências escritas por mulheres lendárias (ou, no caso exclusivo de Safo, histórica), endereçadas a seus amantes ausentes. A segunda série, que vai do poema 16 ao 21, é formada de epístolas duplas, nas quais há a troca de mensagens entre três casais míticos: Páris e Helena, Hero e Leandro, Acôncio e Cídipe.

Para compor a soma de poemas, como assinala Fulkerson (2009, p. 78), Ovídio vale-se de múltiplas fontes, principalmente provenientes da épica e tragédia gregas, algumas de fato reconhecidas como tal, outras não[8], como indicado a seguir:

1	"Penélope a Ulisses"	***Odisseia*** de Homero
2	"Fílis a Demofonte"	***Aetia*** de Calímaco (?)
3	"Briseida a Aquiles"	***Odisseia*** de Homero
4	"Fedra a Hipólito"	***Hipólito*** de Eurípedes
5	"Enone a Paris"	***Cypria***[9] (?)
6	"Hipsípile a Jasão"	***Argonáutica*** de Apolônio
7	"Dido a Eneias"	***Eneida*** de Virgílio
8	"Hermione a Orestes"	***Hermione***[10] de Sófocles (?)
9	"Dejanira a Hercules"	***Tarquínias***[11] de Sófocles
10	"Ariadne a Teseu"	"Poema 64" de Catulo
11	"Cânace a Macareu"	***Éolo***[12] de Eurípedes

[8] Assinalaram-se com sinal de interrogação (?) as fontes que Fulkerson (2009) reputa duvidosas.

[9] ***Cypria*** é tradicionalmente conhecido como um poema pertencente ao ciclo épico troiano que trata dos acontecimentor anteriores à guerra de Troia, isto é, retrata os fatos que antecedem os narrados pela **Ilíada** homérica (ALBRECHT, 2014, p. 102).

[10] Pelos fragmentos que restaram da peça **Hermione** de Sófocles, sabe-se que Hermione é recuperada por Orestes, antes de ele expiar o assassinato da mãe Clitemnestra (ALBRECHT, 2014, p. 106).

[11] Segundo Albrecht (p. 107), na peça **Tarquínia** de Sófocles, sabe-se que Dejanira toma diversas vezes a palavra, fato que pode ter inspirado Ovídio na composição da carta IX.

[12] De acordo com Albrecht (2014, p. 111), a peça **Éolo** de Eurípedes foi perdida.

12 “Medeia a Jasão”	***Medeia*** de Eurípides, ***Argonautica*** de Apolonio
13 “Laodamia a Protesilau”	***Protesilau***[13] de Eurípedes (?)
14 “Hipermestra a Linceu”	***As Suplicantes*** de Ésquilo (?)
15 “Safo a Fáon”	Poesia de Safo (?) Comédias atenienses (?)
16-17 Páris e Helena	***Cypria*** (?)
18-19 Leandro e Hero	Um poema helenístico perdido (?)
20-21 Acôncio e Cídipe	***Aetia*** de Calímaco

Há, entretanto suspeitas relativas à autoria de algumas das epístolas. Vega (1994, p. 347), amparando-se em diversos estudos, afirma que recaem dúvidas sobre a carta IX, “De Dejanira a Hércules”, a carta XII, “De Medeia a Jasão” e, a XV, cuja enunciadora é Safo. Fulkerson (2009, p. 79), por sua vez, registra que as maiores suspeitas incidem sobre a epístola relativa à poetisa da ilha de Lesbos, uma vez que a carta-poema não aparece no mesmo lugar que ocupa atualmente, ou seja, como a décima quinta carta, em nenhum nos manuscritos que existem, bem como sobre as epístolas duplas, pelo fato de possuírem tradição manuscrita diferente das epístolas que compõem a primeira série das ***Heroides***, isto é, as cartas duplas não se inserem no mesmo manuscrito destinado à primeira série de espístolas**.** Tanto Knox (1995, p. 12-13), como Conte (1999, p. 346-347) reforçam o questionamento que envolve a epístola de Safo e a segunda série de cartas. O classicista italiano (1999, p.347), além disso, reproduzindo as suposições de Lachmann, lembra também que é possível considerar ilegítimas todas as epístolas que Ovídio não menciona explicitamente em ***Amores***[14] II, 18,19-26:

quod licet, aut artes teneri profitemur Amoris
hei mihi, praeceptis urgeor ipse meis,
aut quod Penelope uerbis reddatur Vlixi
scribimus et lacrimis, Phylli relicta, tuas,
quod Paris et Macareus et quod male gratus Iason
Hippolytique parens Hippolytusque legant,
quodque tenens strictum Dido miserabilis ensem
dicat et Aoniae Lesbis amata lyrae.[15]

[13] **Protesilau** é também uma peça perdida de Eurípedes. Nela, o falecido Protesilau, com o consentimento das divindades infernais, voltou para junto de sua cônjuge, por um curto período de tempo. Porém, Laodamia, não suportando a segunda separação, o segue na morte. (ALBRECHT, 2014, p. 114).

[14] Todos os trechos de poemas dos Amores em língua original utilizados neste trabalho foram retirados da seguinte edição: OVIDE**. Les amours d’ Ovide**. Trad. P.H. Martinon. Paris: Fontemoing, 1897.

[15] Já que é isso que me é consentido, que eu professe as artes meigas do Amor
(pobre de mim, os meus próprios preceitos me atormentam!);
Ou uma carta para Penélope enviar a Ulisses,

Nota-se, de acordo com esse critério, que somente nove ou dez dos 21 poemas epistolares poderiam ser considerados verdadeiramente escritos por Ovídio, nomeadamente, as cartas de Penélope, Fílis, Enone, Cânace, Hipisípile, e/ou Medeia (visto que os versos de ***Amores*** se referiram a Jasão), Ariadne, Fedra, Dido e a tão controversa carta de Safo. Conte (1999, p. 347) adverte, todavia, que há um consenso entre os críticos em reconhecer a possibilidade de Ovídio não ter mencionado propositalmente todos os poemas da coleção de epístolas nos ***Amores***. Ele também declara, além disso, que há uma falta de argumentos consistentes que comprovem os ataques à autenticidade dos textos que compõem as ***Heroides***. (cf. CONTE, 1999, p.347)

Fulkerson (2009. p. 79), por fim, aludindo aos estudiosos que tendem a minimizar a discussão acerca da problemática que envolve a verdadeira autoria dos poemas, afirma que a questão da autenticidade tende a não importar muito para o entendimento da obra, uma vez que as epístolas podem ser lidas plausivelmente como uma coleção e, seja quem for o escritor, ele foi capaz de encaixar as falsificações de uma forma bastante eficiente. Dessa forma, assim como sugere a estudiosa norte-americana, embora seja preciso estar consciente de que a autoria de todos os poemas ainda não foi estabelecida, por razões de simplicidade atribuir-se-á, a partir de agora, a Ovídio autoria de todo o córpus das ***Heroides*** (cf. FULKERSON, 2009, p. 79).

A cronologia precisa da publicação da coleção de epístolas também é alvo de especulações. Para Bornecque (1989, p. viii), é possível que as ***Heroides*** sejam a primeira obra de Ovídio, datando em torno de 20 a 16 a.C., o aparecimento da primeira série de cartas (1 - 15) e, por volta de 8 d.C., o provável acréscimo da segunda série (16 - 21). Vega (1994, p. 11) e Knox (1995, p. 5-6), baseando-se nos mesmos versos de ***Amores*** (2.18.19-26) utilizados na tentativa de comprovar a autenticidade das epístolas e na menção da obra epistolar na ***Ars amatoria*** (III, 343-346), propõem que os poemas iniciais das ***Heroides*** antecederia, ao menos, a segunda edição dos ***Amores***. Knox (1995, p. 6), porém, assim como Bornecque (1989, p. viii), também acredita na possibilidade de as cartas das heroínas constituírem a primeira obra do poeta sulmonense, em 16 a.C., uma vez a segunda edição dos ***Amores*** contou somente com a eliminação de alguns poemas e o rearranjo do restante.

Isso é o que hei de escrever, e as tuas lágrimas, ó Fílis, por teres sido abandonada,
E cartas para lerem Páris e Macareu e outra para ler o mal-agradecido Jasão
E o pai de Hipólito e Hipólito,
E as palavras que a infeliz Dido, de espada em punho,
Há de proferir e as que há de proferir a poeta de Lesbos, a dedilhar a lira Aônia.
(Trad. Carlos Ascenso André, 2014, p.166)

Segundo o que apura Fulkerson (2009, p. 79), enfim, a maioria dos estudiosos acredita na teoria que situa as cartas únicas entre as duas edições dos ***Amores***, tendo sido escritas por volta de 20 e 13 a.C. Já as epístolas duplas são geralmente datadas à mesma época do presumido exílio de Ovídio, em 8 d.C., por serem sintática e metricamente mais semelhantes à poesia tardia do autor sulmonense (cf. FULKERSON, 2009, p. 79).

Dentro da produção literária de Ovídio, as ***Heroides*** sobressaem pelo tratamento de gênero que envolve tanto epistolografia, como elegia. O próprio poeta anuncia ter criado um gênero novo: *uel tibi composita cantetur Epistula uoce, ignotum hoc aliis ille nouauit opus*[16] (***Ars amatoria***, III, v. 345-346). Conforme Vega (1994, p. 13) e Conte (1999, p. 347) afirmam, não há, de fato, um modelo anterior às ***Heroides*** de uma coleção de epístolas com temática amorosa. Todavia, não se pode estabelecer Ovídio como o pioneiro no uso de tal mescla de gêneros. Como lembra Kenney (1989, p.466) a carta, embora não constituísse um gênero propriamente dito, como forma literária, "era tão velha quanto Platão e havia sido naturalizada na poesia latina por Luciano e Horácio". Além disso, como possível antecedente da forma epistolar amorosa usada por Ovídio para compor as ***Heroides***, tanto Knox (1995, p.17) como Conte (1999, p. 347) apontam a elegia IV, 3 de Propércio, um poema em forma de carta, na qual uma mulher chamada Aretusa escreve a seu amado Licotas, um soldado que se encontrava em distante campanha militar. Ainda segundo Knox (1995, p.17), os versos iniciais, desenhados por Propércio em sua elegia, tornam-se traço constante nas cartas elaboradas por Ovídio, fato que corrobora a apropriação do autor do ***Cynthia monobiblos*** nas ***Heroides***, como se pode constatar da comparação a seguir:

Propércio (IV, 3, 1-6)[17]

Haec Aretusa suo mittit mandata Lycotae,
cum toties absis, si potes esse meus.
si qua tamen tibi lecturo pars oblita derit,
haec erit e lacrimis facta litura meis:
aut si qua incerto fallet te littera tractu,
signa meae, dextrae iam morientis erunt.[18]

---

[16] Ou que para ti se cante uma Epístola com palavras bem trabalhadas, esse gênero, desconhecido pelos demais, que ele [Ovídio] inventou [renovou].

[17] Todos os textos latinos de Propércio aqui citados foram retirados da seguinte edição: PROPÉRCIO. **Elegias de Sexto Propércio**. Organização e Tradução: Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Autêntica, 2014.

[18] Manda Aretusa esta missiva ao seu Licotas,
se em tanta ausência ainda fores meu.
Se alguma parte do que leres vem borrada,
serão rasuras feitas pelas lágrimas;
se o traço incerto de uma letra te confunde,
é sinal de que a destra desfalece.

Ovídio (***Heroides***[19], III, 1-4)

> *Quam legis, a rapta Briseide littera venit,*
> *vix bene barbarica Graeca notata manu.*
> *Quascumque aspicies, lacrimae fecere lituras;*
> *sed tamen et lacrimae pondera vocis habent.*[20]

Néraudau (2007, p. 12-13) acrescenta que, embora o poeta de Sulmona não possa reivindicar a criação do gênero – pois, além de Propércio, Catulo já teria anteriormente praticado essa forma no poema 68, em que escreve uma carta em dísticos elegíacos para seu amigo Mânlio, e no 32, no qual reproduz um bilhete erótico a uma amante com quem quer se encontrar – ele torna-se ímpar ao escolher as missivistas:

> Enquanto Mânlio existiu de fato, os pseudônimos de Aretusa e de Lícotas sem dúvida dissimulavam um casal verdadeiro ou um casal fictício que simbolizava os casais romanos separados pela guerra, os destinatários d'*As Heroides* são personagens de fábula. Nenhuma carta fictícia, que falasse de amor e fosse escrita por uma heroína de fábula, parece ter sido concebida por um poeta alexandrino.

O grupo de remetentes ao qual Ovídio concede voz é também apontado por Fulkerson (2009, p. 80) como traço diferencial dos poemas que integram as ***Heroides***. De acordo com a estudiosa, embora possivelmente existissem exemplos de coleções de epístolas ficcionais anteriores a Ovídio, a maioria delas era formada por cartas que simulavam correspondências entre figuras históricas e tinham a intenção de parecer genuínas, isto é, não necessitavam do esforço do leitor para ver além da aparência de sinceridade que expressavam (cf. FULKERSON, 2009, p. 80). As **Heroides**, por seu turno, ao valerem-se do mito como pano de fundo, possibilitam ao leitor conhecedor das referências mitológicas a identificação de diversos jogos poéticos nas situações desenhadas por Ovídio, o que amplia, dessa forma, a experiência de leitura.

(Trad. Guilherme Gontijo Flores, 2014, p.277)

[19] Todos os trechos latinos das *Heroides* aqui citados estão presentes na seguinte edição: OVIDE. **Héroïdes**. Texte établi par H. Bornecque et traduit par M. Prévost. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

[20] A carta que lês, vem da raptada Briseida,
anotada em grego, com muito esforço, por mão estrangeira.
As lágrimas causaram cada um dos borrões que tu verás;
mas, em todos os casos, as lágrimas têm o peso da voz.

Em última instância, Fulkerson (2009, p. 80) e Vega (1994, p. 13) chamam a atenção para os sentidos de “renovação” ou “adaptação”, e não somente o de “invenção”, que o verbo latino *nouauit*, presente no já citado verso da **Arte de Amar**, pode encerrar, termos que apontam para a ideia da inovação elegíaca gerada pelo texto. Conforme a primeira estudiosa, Ovídio parece estar requerendo, como muitos autores latinos faziam, ser o cultor de uma forma literária em Roma, para algo que antes era somente conhecido na Grécia (cf. FULKERSON, 2009, p.80). Para a segunda, a renovação é resultado do amálgama literário criado pelo poeta sulmonense, pois, assim como acontece na elegia erótica latina, as epístolas das heroínas configuram-se como um mosaico de elementos provenientes tanto da tradição literária (tradição epistolar, lírica grega, poesia helenística e elegia amorosa), como de exercícios retóricos praticados na época de Augusto (cf. VEGA, 1994, p.13).

A estudiosa espanhola acredita, ademais, que as ***Heroides*** devem sua existência, sobretudo, aos ***Amores***, porquanto realizam, em forma de epístolas elegíacas, os códigos poéticos desenvolvidos na obra anterior. Nessa perspectiva e partindo de uma experiência literária nova, Ovídio busca personagens na épica ou da tragédia e os faz viver em um mundo elegíaco, antes povoado somente por caracteres mundanos (cf. VEGA, 1994, p. 14).

O conjunto de epístolas elegíacas, entretanto, não escapa a um julgamento mais severo por parte de alguns críticos, os quais acusam as ***Heroides*** de encerrar certa invariabilidade. Brandão (*apud* VERGNA, 1975), embora reconheça o valor da coleção de cartas, considera ser uma falha a repetição temática desenvolvida nos poemas: “as ***Heroides*** padecem de um defeito perdoável para a época: todas as cartas giram em torno de um mesmo assunto, o que lhes traz certa monotonia. São gemidos poéticos” (BRANDÃO, *apud* VERGNA, 1975, VII). Vega (1994, p.15) informa sobre a vertente que condena o influxo dos exercícios retóricos, praticados nas escolas de oratória à época de Ovídio, como prejudicial à versatilidade da obra epistolar. E Conte (1999, p. 348-349), por sua vez, além do assunto fixo, baseado nos lamentos das heroínas, vê como fator restritivo, e consequentemente causador da ausência de variedade, o uso do gênero epistolar, que não admite muitas mudanças, ainda que considere, como se verá mais adiante, as particularidades com que Ovídio manipula esse tipo textual.

Na visão de Fulkerson (2009, p. 79) não se pode culpar aquele que lê as ***Heroides*** pela primeira vez por avaliar a obra como repetitiva, pois, basicamente, os textos que a compõem podem ser divididos em dois grupos temáticos que, consequentemente, apresentam características em comum. O primeiro grupo, formado pelas cartas duplas e a epístola de Fedra, Hermione, Cânace e Hipermestra, tem como objetivo iniciar ou fortalecer um relacionamento amoroso, enquanto, o segundo, do qual fazem parte as cartas de Penélope,

Fílis, Briseida, Enone, Hipsípile, Dido, Dejanira, Ariadne, Medeia, Laodamia e Safo, possui como assunto básico a discussão de um relacionamento que aparentemente chegou ao fim (FULKERSON, 2009, p.79), tendo, portanto, um tom de lamento mais evidente do que o primeiro grupo. Dessa forma, como indica a estudiosa, embora existam diferenças que podem ser facilmente notadas entre cada uma das cartas – no segundo grupo, por exemplo, as heroínas encontram-se em situações distintas, como Penélope, que espera a volta do marido ou Dido, que foi irremediavelmente abandonada por Enéias – uma vez que Ovídio retrata as heroínas em posturas parecidas, como o abandono, a solidão ou a sedução, elas tendem a dizer coisas similares, fato que pode causar a sensação de leitura repetitiva àquele que lê a obra pela primeira vez (cf. FULKERSON, 2009, p.79).

Em defesa dessa característica desabonadora, entretanto, a especialista norte-americana relata que há, atualmente, um consenso entre estudiosos em considerar a repetição temática como característica principal da coleção de epístolas das heroínas (cf. FULKERSON, 2009, p. 80). Ela também opina que o leitor é estimulado a deleitar-se com as variações que se descortinam a partir de um tema básico e a descobrir os padrões seguidos ao longo do córpus: "*The primary effect of the similarities is to encourage the reader to consider what kinds of patterns emerge throughout a reading of the corpus*[21]" (FULKERSON, 2009, p. 80).

Reforçando esse ponto de vista e discordando da acusação do monotematismo das ***Heroides***, Vega (1994, p. 10) defende que Ovídio aborda, na verdade, por meio dos lamentos das personagens mitológicas, diversas nuances de um mesmo sentimento:

> Ovídio centra sua atenção na mente humana, no campo do sentimento, e faz um estudo da variação, das múltiplas reações de cada indivíduo diante de uma situação universal como é o amor frustrado ou o abandono e diante de diversas situações de zelo, despeito saudade, etc. que daí são derivadas. É, portanto, uma obra que se deve ler com toda atenção para apreciar, em toda sua amplitude, o sucesso de Ovídio em um campo que ele era mestre: o virtuosismo da variação.

Nessa perspectiva, não se acompanham meramente os queixumes de uma Medeia (epístola XII) abandonada, mas o crescente sentimento de vingança derivado da traição, subentendido no verso 212 que encerra a epístola XII (*Nescio quid certe mens mea maius agit*[22]). Testemunha-se o desespero de Cânace, ao longo da epístola XI, diante do arrependimento da relação incestuosa com o irmão e da crueldade da pena que lhe foi imposta

[21] O efeito primário das similaridades é encorajar o leitor a refletir sobre quais tipos de padrões emergem ao longo da leitura do córpus.

[22] Não sei ao certo que algo maior minha mente incita.

pelo pai. Ou, ainda, a resignação que leva a altiva Briseida, na epístola III, a aceitar a condição miserável em que se encontra e sugerir viver entre escravas para estar perto de seu querido Aquiles (v. 75-76: *Nos humiles famulaeque tuae data pensa trahemus/et minuent plenos stamina nostra colos*[23]). Ovídio, portanto, concede voz às heroínas míticas e faz uma verdadeira sondagem psicológica de seus caracteres, além de explorar todas as possibilidades que o gênero elegíaco oferece.

Outro elemento constitutivo das cartas das heroínas que vale ser destacado é o uso da matéria mitológica. Como informa Kenney (1989, 466), diversamente do que ocorre na ***Ars Amatoria*** e nos ***Remedia amoris***, nos quais os mitos e lendas serviam como exemplos narrativos, nas ***Heroides*** o material é extraído integralmente dessa esfera. A obra, nesse sentido, pode ser vista, não apenas como poesia importante por si só, mas também como precursora da obra-prima de Ovídio, as ***Metamorphoses***.

Conforme concebe Volk (2010, p. 56-57), todavia, enquanto no *carmen perpetuum* (***Metamorphose****s*) o principal interesse do poeta reside na capacidade narrativa que o encadeamento de mitos proporciona, nas ***Heroides***, cujo caráter epistolar ancora a escrita no momento presente, as histórias mitológicas são contadas por meio de *flashbacks* de acontecimentos recentes e alusões a eventos futuros.

Outra novidade é a abordagem intertextual do mito nas ***Heroides***. Diferente do processo de imitação ou alusão, desenvolvido habitualmente nos textos que abordavam esse assunto na poesia latina, Ovídio não recria suas heroínas por meio do material disponível na tradição, mas trabalha com os caracteres já delineados na literatura de autores precedentes (KNOX, 1995, p. 18-19). Os poemas epistolares, nesse sentido, como observa Fulkerson (2009, p. 81), são notadamente intertextuais, dado que o entendimento *lato* das cartas estaria ligado ao conhecimento das diferentes versões dos mitos na forma como foram contados pelos autores que serviram de modelo.

Ainda de acordo com Fulkerson (2009, p. 82), a prática do poeta sulmonense, em geral, consistia em combinar as diversas contradições e versões diferentes do mito com a matriz literária selecionada, fato que acabava por modificar substancialmente a história. Há uma sofisticada relação entre modelo e construção do sentido dos textos: "*depending how you read the letters and whose version of the story you believe, you get a different sense of what*

[23] Nós, humildes e tuas criadas, fiaremos arremessando as agulhas/ e nossos fios diminuirão nas rocas cheias.

the outcome of each individual story is likely to be[24]" (FULKERSON, 2009, p. 82). Nesse sentido, por exemplo, o suicídio de Fílis, heroína-autora da II epístola, pode ser entendido não como o ato de uma mulher desesperada por conta do abandono que sofreu, mas como uma ação tragicamente precipitada, pois se a amante de Demonfonte o tivesse esperado por um pouco mais de tempo, talvez ainda desfrutasse da felicidade conjugal[25] (FULKERSON, 2009, p. 82). Soma-se a isso, ademais, o interesse ovidiano em centrar-se somente nas partes infelizes da experiência amorosa, particularmente as que diziam respeito às mulheres (FULKERSON, 2009, p.81), e em utilizar o mito como meio para falar sobre as relações e experiências humanas (GRAF, 2006, p.112).

2.2 As *Heroides* e a epistolografia

De acordo com Albrecht (p.511), em sua origem, as cartas eram escritas no interior de tábuas cobertas com cera. Mais tarde, porém, elas passaram a ser registradas em papiro, que eram enrolados, amarrados e selados. O envio da mensagem ficava a cargo de mensageiros particulares ou de pessoas próximas aos envolvidos na troca da correspondência.

Em termos estruturais, ao contrário da prática moderna, o remetente vinha expresso antes do destinatário e as saudações localizavam-se no início e não no fim da missiva: "*C. Iulius Caesar M. Tulio Ciceroni s(alutem) p(luriman) s(icit)*" (ALBRECHT, 1996, p.511). A abertura tradicional da carta romana era: S.V.B.E.E.V. (*si uales, bene est, ego ualeo*). E, se houvesse um vocativo, ele não viria em primeiro, mas em segundo lugar, como ocorre no início do *Ato dos apóstolos (I, 1)*: "Em meu livro anterior, Teófilo, escrevi [...]" (ALBRECHT, 1997, p.511). No fim da correspondência, acrescentava-se *uale* ou um cumprimento similar (ALBRECHT, 1996, p.511).

---

[24] Dependendo de como as epístolas são lidas e em qual versão da história se acredita, depreende-se uma interpretação diferente do resultado provável de cada uma das cartas.

[25] Segundo Commelin (2011, p.264), Fílis enamorou-se de Demofonte, filho de Teseu e Fedra, quando o herói aportou-se em Dáulis, cidade onde o pai da moça, Licurgo, reinava. Após alguns meses de união, Demofonte foi obrigado a voltar a Atenas pelos negócios de seu reino, prometendo a Fílis que logo voltaria. Porém, ao passar o prazo estabelecido para sua chegada, a jovem apaixaonada é tomada por desespero e, sentindo-se abandonada, comete suicídio. Os deuses, apiedados de Fílis, transformaram-na em amendoeira. Alguns dias depois, quando Demofonte pode voltar a Dáulis, a amendoeira floriu, como se a jovem tivesse se alegrado com a volta do amado.

Por conta do tom pessoal que lhe é próprio, essa forma textual tornou-se um importante veículo artístico para poetas e prosadores latinos, que se valiam da versatilidade que formato epistolar proporcionava para tratar dos mais diferentes assuntos:

> *With increasing interest in the personal element, the letter gained in importance. Its unassuming form could be adapted to the most diverse contents. Particular periods elevated it to literary status and employed it for the most varied purposes. Although epistolary literature in its turn became highly stylized, and thus largely sacrificed the air of spontaneity (which had been its most attracting quality), it remained an important vehicle for personal poetry and personal prose at Rome.* [26](ALBRECHT, 1996, p. 511)

Muitos, portanto, foram os autores romanos que concederam caráter epistolar a seus textos. A correspondência de Cícero, por exemplo, é composta por 864 cartas divididas em quatro coleções, cuja variedade de assuntos, que vão desde comentários pessoais sobre os mais diferentes temas até documentos oficiais, ajuda a entender a arte desse importante orador romano. Sêneca, por sua vez, utilizava o gênero como meio para meditações filosóficas e como um esforço de autoaperfeiçoamento. A coleção de cartas de Plínio é um espelho de si próprio e da sociedade em que vivia (ALBRECHT, 1996, p. 513). Entre os autores do período augustano, entretanto, o gênero epistolar adquire forma poética:

> *Horace shaped the moralizing letter as a genre in hexameters, continuing on a higher plane his satires. In parallel with Propertius' Arethusa epistle, Ovid created the elegiac form of the* ***Heroides****, a collection of letters revealing an encyclopedia of the feminine heart. His letters from exile discovered nostalgia for Rome as a theme, although they also pursued a practical end* [27] *(ALBRECHT, 1996, p. 513)*

As cartas, dessa forma, ganharam *status* de literatura, tornando-se discutível, inclusive, de acordo com a natureza privada ou pública e o grau de elaboração do texto que apresentavam a forma de nomeá-la/ classificá-la. Deissmann (*apud* MARTIN e GAILLARD, 1990, p. 455), em 1911, fixou a diferença entre carta (*Brief*) e epístola (*Epistel*). A primeira

---

[26] Com o aumento no interesse no elemento pessoal, a carta ganhou importância. A sua forma simples pode ser adaptada para os mais diversos conteúdos. Períodos específicos elevaram-na ao status literário e empregaram-na para diversos fins. Embora a literatura epistolar, por seu turno, tornou-se altamente estilizada e, portanto, tenha tido seu aspecto de espontaneidade sacrificado (o qual havia sido sua qualidade mais atraente), ela manteve-se como um importante veículo para a poesia e prosa pessoal em Roma.

[27] Horácio configurou as cartas moralizantes como um gênero em hexâmetros, continuando em um plano superior as suas sátiras. Paralelamente a epístola de Aretusa de Propércio, Ovídio criou a forma elegíaca com as *Heroides*, uma coleção de cartas que se revela uma enciclopédia do coração feminino. Suas cartas do exílio exploraram a nostalgia de Roma como tema, embora esses textos também tenham perseguido um fim prático.

tem essencialmente duas características: ela não tem preocupações estéticas, não se enquadra no estatuto de arte e é motivada pela comunicação envolvendo dois seres (um *eu* que fala a um *tu*). Já a epístola caracteriza-se pela sua aspiração artística, é destinada a um público coletivo e plural por meio de um destinatário único e, em larga medida, ficcional. No intuito de tornar seu conceito mais preciso, Deissmann (*apud* BRAREN, 1999, p. 40) estabelece que a diferença entre carta e epístola é como entre natureza e arte ("*Epistel und Brief unterscheiden sich wie Kunst und Natur*[28]"), ou, em outros termos, como explica Braren (1999, p. 40)" a carta faz parte da vida e a epístola é testemunho de arte". Essa distinção, embora facilite o entendimento, não fixa as bases do gênero epistolar, pois, como o próprio crítico alemão (*apud* BRAREN, 1999, p. 40), ressalta os liames entre carta e epístola nem sempre são muito claros, podendo existir tipos mistos de missivas (*Mischgattungen*[29]). Mantendo a classificação tradicional, entretanto, Scarpat (*apud* Braren, 199, p. 40) pressupõe a existência de duas categorias: as cartas públicas (*publicae*) e as particulares (*priuate*).

Sabe-se, porém, que a composição das cartas consideradas literárias, segundo Albrecht (p.512), realizava-se por meio do jogo tanto com os elementos da carta tradicional romana, como a teoria antiga das missivas. Dessa forma, torna-se importante entender como os antigos pensavam e as sistematizações existentes para o gênero epistolar.

Braren (1990, p. 40-41), no intuito de sistematizar a Epistolografia na Antiguidade Clássica toma como ponto de partida afirmações como a de Artêmio, editor de cartas de Aristóteles, a qual admite que as cartas sejam parte de um diálogo, e também a de Cícero, na qual o autor trata as epístolas como "*conloquia absentium*" (CÍCERO, *Filípicas*, II, 7,4), definições que dão a ideia de que em textos epistolares "é muito comum o eu dirigir-se a um tu, como, na conversa, o locutor ao alocutado". Para Braren (1990, p.41), em suma:

> [...] o extraordinário de um texto epistolográfico são as marcas que estabelecem a ligação entre o próprio autor da carta e o missivista, o enunciador natural em primeira pessoa, seja em qualquer nível que ocorrer. Procuramos conhecer os sinais de identificação reveladores da personalidade, da ideologia ou da filosofia do *eu* que fala. No caso da Antiguidade Clássica, o texto é tudo ou quase tudo que temos. Fornece-nos o material de investigação que será tanto mais vivo quando melhor estabelecer a comunicação, principal requisito do discurso epistolográfico (quer a comunicação seja efetuada com o endereçado, quer seja com o leitor).

Dessa forma, levando em consideração a natureza do gênero, segundo Braren (1990, p.40), é imperativo que as cartas ou epístolas tragam um emissor e um destinatário expressos,

[28] Epístola e Carta diferem entre si como Arte e Natureza.

[29] Literalmente "espécies mistas" ou "mistura de gêneros".

ainda que anônimos ou coletivos, que instaurem a situação epistolar. Para a estudiosa, o circuito epistolográfico, que envolve uma relação *eu-tu*, baseia-se no seguinte roteiro:

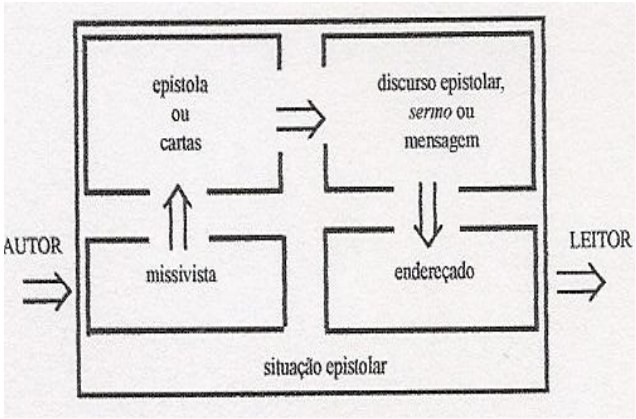


Figura 1: Roteiro esquemático da situação epistolográfica (in: BRAREN, 1990, p. 40).

Tal circuito que descreve a situação epistolar é explicado pela estudiosa (1990, p. 40) da seguinte maneira:

> O autor, que é o sujeito empírico produtor do texto, pode ser único, impessoal, múltiplo ou anônimo. O missivista é o enunciador autorizado, explícito, que se materializa, cria tempo e espaço mediante um discurso. Do mesmo modo, o endereçado pode ser a figura explicita ou implícita do discurso (BRAREN, 1990. p.40).

Outra norma importante, ligada ao caráter dialógico do gênero, segundo informa Muhana (2000, p 331-332), é a exigência de réplica. A epístola, sob esse ponto de vista, só teria sentido no movimento da troca de correspondências, na alternância contínua entre remetente e destinatário. Nunca poderia equivaler, portanto, a um monólogo:

> A epístola implica interlocutores com o mesmo direito e dever à escrita. [...] A carta exige prosseguimento alternado e sucessivo das escritas. O destinatário é sempre o próximo remetente. Pelo contrário, o ato de não escrever, equivale ao de silenciar, relegaria o correspondente ao papel de um monologante insensato: como o de alguém que falasse para ninguém. Nenhuma carta, portanto, pode ser entendida como um solilóquio (MUHANA, 2000, p. 331-332).

Muahana (2000), além disso, inserindo a epístola no contexto da antiga oratória, frisa que o autor possui apenas a escolha e combinação de palavras para mostrar ao leitor seu pensamento, dentro de determinada perspectiva, uma vez que, como Cícero já havia declarado, a carta é um "*dialogus per absentiam*" e, por isso, não pode contar com os recursos

da *actio* nem da *pronunciatio* "para atenuar ou realçar os elementos que mostram a feição própria das coisas" (MUHANA, 200, p. 331).

Sêneca, nas ***Epistulae ad Lucilium***, também alude ao fato de as cartas fazerem parte de uma comunicação alternada entre as partes:

> *Exigis a me frequentiores epistulas. Rationes conferamus: soluendonon eris. Conuenerat quidem ut tua priora essent: tu scriberes, ego rescriberem. Sed non ero difficilis: bene credi tibi scio. Itaque in anticessum dabonec faciam quod Cicero, uir disertissimus, facere Atticum iubet, ut etiam'si rem nullam habebit, quod in buccam uenerit scribat'*[30] *(*SÊNECA, Epistulae ad Lucilium, XX, 118).

Diversamente ao diálogo, porém, as correspondências contavam com algumas regras para serem compostas. O tratado grego sobre o estilo ***Peri hermeneias*** ("Sobre o estilo"), surgido provavelmente entre os séculos I a.C. e I d.C e de autoria atribuída tradicionalmente a Demétrio de Falero (350-283 a.C.), é constantemente citado quando se trata do gênero epistolar (FREITAS, 2011, p. 15-16). Estruturalmente, o tratado apresenta uma introdução, que compreende os parágrafos 1-35, na qual o autor discorre acerca dos colos, comas e períodos; seguida de uma definição de quatro tipos de estilo (§ 36-37) e um desenvolvimento que detalha tais *kharakteres*, dividido em quatro capítulos: o primeiro referente ao estilo grandioso ou magnífico (§ 36-127); o segundo dedicado ao estilo elegante ou refinado (§ 128-189); o terceiro destinado ao estilo plano ou simples (§ 190-239) e o quarto reservado ao estilo veemente (§ 240-304) (CHIRON *apud* FREITAS, 2011, p. 21).

Os comentários a respeito do gênero epistolar inserem-se no terceiro capítulo, visto que essa variedade de texto, por aproximar-se do diálogo, pede simplicidade na escrita. Demétrio, entretanto, considera as missivas algo mais elaborado que um diálogo, atividade que tem por princípio o improviso. As cartas são, na verdade, uma espécie de presente ao destinatário:

> E uma vez que também o tipo epistolar requer simplicidade, também a seu respeito falaremos. Ártemon, o editor das cartas de Aristóteles, disse que se deve, do mesmo modo, escrever diálogo e cartas, pois a carta deve ser como uma das duas partes do diálogo. Talvez tenha razão, mas não totalmente. A carta deve de algum modo ser mais elaborada do que o diálogo. Esse imita uma fala improvisada; já ela é escrita e

[30] Exiges de mim epístolas com mais frequência. Confiramos cálculos: você não estará isento de dívidas. Havia sido combinado, na verdade, que a tua carta estaria em primeiro: se tu escrevesses, eu responderia. Mas não serei severo: eu sei que posso confiar em ti. E, desse modo, oferecerei pagamento adiantado, não farei como Cícero, homem eloquentíssimo, ordenou Ático a fazer: que, mesmo se não tivesse nenhum assunto, escrevesse para ele aquilo que viesse a boca.

> enviada, de certa maneira, como um presente.[31] (DEMÉTRIO, *Peri hermeneias*, III, 223-224).

Segundo o autor do ***Peri hermeneias***, além disso: "Disjunções frequentes, como as do diálogo, também não são convenientes em cartas. Pois, na escrita, a disjunção acarreta falta de clareza, e seu caráter mimético não é familiar à escrita como o é ao debate" (DEMÉTRIO, *Peri hermeneias*, III, 226). No entanto, o remetente deve, como em um colóquio, deixar que a carta manifeste seu caráter, sendo, inclusive o gênero mais apropriado para se notar a índole do autor: "É, de fato, possível notar o caráter do escritor em qualquer discurso, porém em nenhum outro como na carta." (DEMÉTRIO, *Peri hermeneias*, III, 227).

Quanto à extensão e ao estilo, Demétrio *(Peri hermeneias*, III, 228) informa que as epístolas não devem apresentar um texto muito longo, nem expressões muito empoladas. A sintaxe, por seu turno deve ser mais livre, não sendo apropriados, aos textos das missivas, períodos tão elaborados como os de um discurso judicial (DEMÉTRIO, *Peri hermeneias*, III, 229).

Demétrio *(Peri hermeneias*, III, 231) também adverte que nem todos os temas são apropriados a uma epístola. Cabe a ela somente "ser uma breve mostra de amizade e uma exposição sobre algum assunto simples e com palavras simples" (DEMÉTRIO, *Peri hermeneias*, III, 231).

Em um período mais tardio, o tratado *De conscribendis epistolis*, concebido por Vives em 1534, o qual, sem se pautar por estilos[32] ou gêneros[33] oratórios, havia sido utilizado por literatos anteriores e anuía com o sistema dual ciceroniano, classificando as epístolas entre

---

[31] Todas as traduções do tratado ***Peri hermeneias*** de Demétrio aqui utilizadas foram realizadas por Gustavo Araújo de Freitas e estão disponíveis em: FREITAS, G. A. ***Sobre o Estilo* de Demétrio**: Um olhar crítico sobre a Literatura Grega (Tradução e estudo introdutório do tratado). 2011.177f.Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)- Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2011.

[32] Muhana (2000, p. 333), ao analisar o percurso histórico da arte epistolar, apresenta autores que costumavam apoiar-se na teoria dos estilos oratórios para explicar o discurso presente nas correspondências. Petrarca, por exemplo, baseando-se nas cartas de Cícero a Ático e na teoria dos três estilos presentes na *Retórica a Herênio*, o qual classifica os discursos em graves, temperados ou humildes, costumava discriminar suas próprias cartas como possuidoras de "estilo temperado, familiar e plano, sem grandes torneios inventivos e elocutivos, de argumentos ou de figuras de linguagem". Pierre Fabri, no manual de retórica *Le grand et vrai art de pleine rhétorique* (1921), também valendo-se da teoria dos três estilos oratórios, categoriza as missivas em elevadas ou graves; medianas ou familiares e baixas e humildes (*apud* MUHANA, 2000, p.334).

[33] Erasmo de Roterdã, no manual *De conscribendis epistolis opus* (1522), apóia-se nos gêneros oratórios aristotélicos para dividir as espécies de epístolas em demonstrativas, deliberativas e judiciárias (*apud* MUHANA, 2000, p. 335).

severas ou familiares[34], dando atenção especial à última categoria (cf. MUHANA, 2000, p. 336).

Segundo Muhana (2000), entretanto, se por um lado a retórica é abandonada na discriminação dos tipos epistolares, por outro, Vives as mantém presentes nas regras internas de composição da missiva, na medida em que "se vale das próprias partes que regem os discursos oratórios (invenção, disposição e elocução)" (MUHANA, 2000, p. 336).

Assim, no que diz respeito à invenção, deve-se observar a relação entre remetente e destinatário: "há que se considerar que é e para quem está escrevendo e sobre que assunto, pois as mesmas coisas não serão ditas a diferentes pessoas" (MUHANA, 2000, p. 336). Uma vez que o vínculo entre as partes envolvidas na correspondência esteja bem definido – seja ele de amizade ou inimizade – o escritor tem por meta principal mostrar "como verazes e benévolas suas palavras" (MUHANA, 2000, p. 336).

A elocução, por sua vez, seguindo a lógica do diálogo entre ausentes, deve perseguir uma simplicidade, capaz de simular a naturalidade própria de um colóquio, visto esse ser o meio de as palavras do remetente parecerem autênticas: "Ausente do seu 'curioso leitor', o único modo de o escritor se mostrar verdadeiro é utilizar uma linguagem cuja aparência de simplicidade cause o efeito de naturalidade e nunca de artifício [...]" (MUHANA, 2000, p. 337). Como consequência, segundo Muhana (2000), Vives destaca a importância de se evitar o uso de uma linguagem ornamentada: "a dicção das cartas familiares há de ter por principal adorno a simplicidade, e seu maior ornamento – o único ornamento que a verdade tolera – será a ausência de ornamentos" (MUHANA, 2000, p. 337).

Decorre disso que o gênero do discurso conveniente às epistolas é o *sermo familiaris*. Muhana (2000, p. 337-338), reproduzindo os estudos de Santos (1999) sobre as Epístolas morais de Lucílio, evidencia como o filósofo latino Sêneca, que vincula o discurso filosófico ao epistolar[35], defende "a ausência de ostentação do discurso (o aparente descuido cuidadoso com as palavras) que afiança que as coisas ditas são verdadeiras, o que afiança também que o autor, com sincera amizade, deseja ensinar o leitor" (MUHANA, 2000, p.338).

Antes do *De conscribendis epistolis* de Vives, porém, em 1135 o tratado *Rationes dictandi* já tentava estabelecer os princípios de escritura das missivas. Atribuída a certo

---

[34] Cícero, em carta endereçada a Cúrio (*Ad Familiares*, II, 4), classifica as epístolas em familiares e severas. As "familiares", que receberam maior atenção dos eruditos dos séculos XVI e XVII, diziam respeito àquelas enviadas a amigos a fim de cumprimentá-los, contar novidades, deleitar e ensinar algo (*apud* MUHANA, 2000, p. 333).

[35] *Qualis sermo meus esset [...] tales esse epistula meas uolo* (SÊNECA, *Epistulae Morales ad Lucilium*, 75, 1) ("Qual seria minha conversa (*sermo*) [...], tais quero que sejam minhas epístolas" [Trad. Marcos Martinho dos Santos, 1999, p. 49])

Anônimo de Bologna, a obra, que define carta ou epístola como "[...] um discurso composto de partes distintas e coerentes, significando plenamente os sentimentos de seu remetente" (*Rationes dictandi*, III, 1), divide a estrutura desse tipo textual em cinco partes:

1) Saudação (*Salutio*): lugar no qual se expressa uma saudação amigável que seja compatível com a posição social das pessoas envolvidas;
2) Captação da benevolência (*Captatio benevolentiae*): diz respeito a determinado arranjo de palavras capaz de influenciar com eficácia a mente do destinatário;
3) Narração (*Narratio*): é a exposição ordenada dos fatos que se encontram em questão;
4) Petição (*Petitio*): lugar em que se faz um pedido;
5) Conclusão (*Conclusio*): encerramento da missiva.

De acordo com o autor do ***Rationis Dictandi***, entretanto, nem todas essas partes são obrigatórias em uma missiva. Uma carta pode ser considerada completa somente com a inclusão da saudação seguida da narração ou, ainda, quando é constituída exclusivamente pela petição, entretanto, a saudação ou a conclusão sozinha não são suficientes para compor uma epístola (cf. ANÔNIMO DE BOLONHA, *Rationis Dictandi*, X).

As correspondências, em síntese, a partir de reflexões desenvolvidas na Antiguidade Clássica e por preceptivas desenvolvidas em épocas posteriores, definem-se como "diálogo entre ausentes" e, como tal, movimentam a máquina retórica a fim de alcançar a naturalidade inerente a uma conversa, utilizando, para isso, uma linguagem livre de ornamentos. Exigem, além disso, a existência de um destinatário e de um remetente – mesmo que anônimos ou coletivos – que alternem papéis, uma vez que a resposta é de fundamental importância no contexto das correspondências.

Ao analisar as ***Heroides*** sob o ângulo da epistolografia e da problemática de considerarem-se e/ou discriminarem-se os escritos, que seguem as regras próprias do gênero, em literários (epístolas) ou não literários (cartas), como o fez Deissman (*apud* MARTIN e GAILLARD, 1990, p. 455), a coleção de textos presentes na obra ovidiana inserir-se-ia na primeira definição e receberia, portanto, a denominação de *epístolas*, levando-se em conta a intenção indiscutivelmente poética do livro. O próprio Ovídio, no já citado verso 346 da ***Ars amatoria*** (*composita* [...]/ *Epistula uoce, ignotum hoc aliis ille nouauit opus*), prefere utilizar o termo *epistula*, em detrimento, por exemplo, de *littera*, para referir-se ao conjunto de correspondências das heroínas.

E, embora essa questão classificatória do gênero epistolar não esteja totalmente resolvida nem consolidada, tendo em vista a índole heterogênea e o padrão inexato dessa

categoria textual, a divisão que leva em conta o grau de elaboração artística é particularmente proveitosa para as ***Heroides***, na medida em que explica e valida as liberdades a que Ovídio sujeita o gênero, como exemplo, a linguagem figurada e o uso da métrica, para obter os efeitos desejados.

Em consonância com o fundamento do gênero epistolar, que se caracteriza pela existência de um "eu" e um "tu" que estabelecem um diálogo à distância, o "*dialogus per absentiam*", as epístolas das heroínas simulam esse tipo de comunicação entre casais de cada relato mitológico, que se encontram fisicamente apartados, ou entre mulheres lendárias e seus amados distantes, e, assim como convém ao gênero, ao longo do corpo textual deixam marcadas:

a) a identificação do remetente e, por vezes, do destinatário, nos versos iniciais nos poemas:

Heroides, I, 1:

Haec tua Penelope lento tibi mittit, Ulixe
nil mihi recribas attinet: ipse veni! [36]

Heroides, II, 1-2

Hospita, Demophoon, tua te Rhodopeia Phylis
ultra promissum tempus abesse queror [37]

Heroides, III, 1-2

Quam legis, a rapta Briseide littera uenit,
uix bene barbarica Graeca notata manu.[38]

---

[36] Tua Penélope envia-te esta missiva, vagaroso Ulisses
Não me respondas, contudo; vem em pessoa!

[37] Eu, Fílis, tua Rodopeia hospitaleira, queixo-me contigo, Demofoonte,
Por estar ausente além do tempo prometido

[38] A carta que lês, vem da raptada Briseida,
anotada em grego com muito esforço por mão estrangeira.

b) a ausência e a distância do amado:

Heroides, X, 5-6

Quae legis, ex illo, Theseu, tibi litore mitto
unde tuam sine me uela tulere ratem,[39]

Heroides, XV, 11-12

arva Phaon celebrat diversa Typhoidos Aetnae;
me calor Aetnaeo minor igne tenet.[40]

As figuras dos remetentes e destinatários das ***Heroides***, contudo, são considerados o aspecto diferencial e inovador dessa obra ovidiana (NÉRAUDAU, 2007; FULKERSON, 2009). Tal fato fica evidente ao se traçar um paralelo entre as epístolas das heroínas e composições posteriores do próprio Ovídio, nas quais o poeta latino volta a compor utilizando essa categoria textual: os poemas do ciclo de exílio, contidos nos ***Tristia*** e nas ***Epistulae ex Ponto***, esta também denominada, em seu título, como um conjunto de epístolas (***Epistulae ex Ponto***).

Embora as epístolas elegíacas das heroínas e as cartas do exílio estejam ligadas pela métrica e pelo tom lamentoso originado, no primeiro caso, pelo abandono ou ausência do amado, ou, no segundo caso, pelo afastamento forçado da pátria, os conjuntos de missivas diferem, justamente, quanto à constituição de seus remetentes e destinatários e, evidentemente, o assunto.

Assim, com relação aos envolvidos na situação epistolar, enquanto os poemas epistolares dos ***Tristia*** e das ***Epistulae ex Ponto*** são frutos de correspondências, sejam elas reais ou fingidas, entre o próprio Ovídio e destinatários anônimos (no caso dos ***Tristia***) ou destinatários com alguma evidência histórica, como Bruto, Cota Máximo e Ático (no caso das ***Epistulae ex Ponto***) e retratam ou tencionam retratar um fato real, as ***Heroides*** lidam com um material puramente ficcional, tanto as personagens que remetem quanto os endereçados, como, ainda, a intriga que motiva a epístola alicerça-se em mitos retratados na literatura

---

[39] O que lês, Teseu, envio-te daquelas praias
de onde as velas levaram teu barco sem mim,

[40] Fáon frequenta os afastados campos do Etna de Tifeu;
o calor que me possui é menor do que o fogo do Etna.

desenvolvida em momento anterior. Nas ***Heroides***, portanto, Ovídio parte de gêneros como a épica ou a tragédia para alcançar o gênero epistolar, sem fazer uso de nenhuma ponte com a realidade.

Vale lembrar, entretanto, que a preferência pelo desenvolvimento de temas mitológicos das epístolas é muitas vezes, associada aos exercícios realizados por Ovídio nas escolas de retórica (VEGA,1994; KNOX, 2000). Assim, o influxo de exercícios como *ethopeia*, discurso no qual o estudante deveria imaginar-e na pele de uma figura histórica ou mitológica e discursar de modo apropriado sobre determinado momento, como por exemplo, Niobe depois da morte dos filhos (KNOX, 2000, p. 16), foram fundamentais para a construção das epístolas ficcionais, como se verá mais adiante.

As ***Heroides***, ademais, apresenta alteração no postulado do gênero, na primeira série de cartas (I-XV), quando se pensa no preceito reputado como necessário e obrigatório para o estabelecimento da situação epistolar, qual seja, a existência de uma resposta ou o prosseguimento alternado e sucessivo de correspondências, alcançado por meio da troca de funções entre remetente e destinatário, ao se levar em consideração a primeira série de cartas (poemas 1 a 15). Segundo Kenney (1982), "diferente das cartas autênticas, as ***Heroides*** são obras de arte independentes, que não necessitavam, nem davam lugar a uma resposta" (KENNEY, 1982, p. 466).

Já a constituição linguística das epístolas das heroínas também difere da esperada em uma correspondência. Se, nas cartas autênticas, o gênero discursivo adequado é o *sermo* (conversa), e, portanto, livre de métrica e de ornamentação, nas ***Heroides***, por se tratar de uma obra de poesia, há evidentemente a presença da métrica – todas as epístolas são compostas empregando-se dísticos elegíacos – e da linguagem figurada, como pode ser visto nos primeiros versos da epístola VII, "De Dido a Eneias", nos quais a rainha de Cartago compara o conteúdo de sua carta ao canto funesto do cisne:

Heroides, VII, 1-4:

Accipe, Dardanide, moriturae carmen Elissae;
quae legis a nobis ultima uerba legi.
Sic ubi fata uocant, udis abiectus in herbis
ad vada Maenandri concinit albus olor[41].

[41] Aceita, Dardânida, o poema da agonizante Elissa;
o que lês são as últimas palavras que são escritas de nós.
Assim, quando os fados chamam, abandonado na úmida relva
junto dos vaus do Menandro, canta o branco cisne.

Ou nos versos em que Fedra, autora da quarta epístola, confidencia a Hipólito o sofrimento causado pela paixão que nutre pelo casto jovem, comparando o sentimento com a sensação do touro ao toque do primeiro jugo ou à do cavalo selvagem quando retirado da manada:

Heroides, IV, 19-24

venit amor grauius, quo serius – urimur intus;
urimur, et caecum pectora uulnus habent.
scilicet ut teneros laedunt iuga prima iuvencos,
frenaque vix patitur de grege captus equus,
sic male vixque subit primos rude pectus amores,
sarcinaque haec animo non sedet apta meo[42].

A estrutura do gênero epistolar, da forma como há pouco se explanou, também implica singularidades na forma de tratamento dos mitos retratados. Segundo Conte (1999, p. 348-349), cada carta das ***Heroides*** situa-se em um momento fértil, porém, fixo de um *continuum* narrativo. Tal *continuum* está assegurado pelos modelos literários ou textos mitológicos já amplamente conhecidos. Ainda conforme o estudioso italiano, de acordo com os critérios da verossimilhança, a pessoa que escreve a carta está autorizada somente a se referir a atos passados, fator que poderia ser limitante para o desenvolvimento da obra. Ovídio, no entanto, valendo-se de uma ironia trágica e, com isso, inserindo-se nas vozes das heroínas, consegue amplificar o espaço narrativo sem ferir as regras do gênero:

> *By dividing the person´s voice in two, without violating the rules of the epistolary form, he can secretly introduce his own voice and thus broaden the heroin´s confined perspective into a synoptic view of the myth, into narrative of her own that is synthetic yet complete.*[43] *(CONTE, 1999, p.349)*

Contando com a colaboração do leitor para preencher as lacunas restantes, o poeta sulmonense consegue alcançar efeitos notáveis a partir da relação entre o tempo do modelo,

---

[42] Porque é mais tardio, o amor vem mais forte- queimo-me interiormente;
queimo-se, e o peito tem uma uma ferida invisível.
evidentemente, assim como os primeiros jugos ferem os fágeis novilhos,
e com custo o cavalo capturado da tropa suporta as rédeas,
o coração rude suporta mal e com custo os primeirros amores,
e este fardo não toma assento adequado em meu ânimo.

[43] Dividindo a voz da personagem em dois, sem violar as regras do formato epistolar, ele [Ovídio] pode introduzir secretamente sua própria voz e, assim, ampliar a perspectiva restrita da heroína em uma visão sinóptica do mito, dentro da narrativa da própria heroína, que é sintética, mas completa.

ou seja, a duração própria da história, e o tempo exigido pela carta, isto é aquele que o leitor imagina que a heroína levou para escrevê-la (CONTE, 1999, p. 349). Como mostra Albrecht (2014, p.114), por exemplo, na carta XIII "De Laodamia e Protesilau", que remete ao mito do casal que, com a permissão das divindades infernais, se encontra por um curto período de tempo após a morte do esposo: "*Ovídio inserta en su texto elementos indicativos de futuro, como la imagem de cera que, aún en vida de su marido, ordena elaborar Laodamía – visible signo da ilusión em que vive*[44]".

Para Fulkerson (2009, p. 86), quando os poemas das heroínas são lidos como epístolas, adiciona-se-lhes uma nova camada de significado. Assim como Conte (1999, p. 349) distingue a intervenção da voz ovidiana em cada epístola, Fulkerson (2009, p. 86) considera a existência de dois diferentes autores, Ovídio e a escritora mítica, e dois diferentes propósitos: revisitar uma história famosa, adicionando-lhe alguma mudança e observar o efeito que a epístola causa. Nesse sentido, pode-se acompanhar no interior do texto tanto Ovídio competindo com seus predecessores, como as escritoras das correspondências em uma batalha para mudar suas próprias histórias.

A autora de *The Heroides: Female Elegy?* pondera também sobre os dois leitores potenciais das epístolas ovidianas, isto é, o personagem mítico para quem a carta é endereçada e o leitor empírico, isto é, aquele que constrói hipóteses sobre o leitor a quem a carta é endereçada (cf. FULKERSON, 2009, p. 86). É notável que tal dualidade é capaz de proporcionar efeitos significativos, como o de colocar o leitor empírico na posição de *bisbilhoteiro* e torná-lo, por ler algo que não lhe diz respeito, parte da história. Com isso, acrescenta Fulkerson (2009, p. 86), Ovídio também cria um "triângulo de ironia dramática", em que o leitor empírico sabe mais – por isso, sente-se superior – à pessoa envolvida na história. Como exemplo, a estudiosa cita a carta de Hero a Leandro, na qual a heroína implora por uma visita do amado, ação que o leitor sabe que nunca se realizará, por conta de sabê-lo já morto, afogado nas águas do Helesponto (cf. FULKERSON, 2009, p.86).

2.3 As *Heroides* e o gênero elegíaco

Como interpreta Conte (1999, p. 321), a afirmação de Quintiliano, nas ***Institutio Oratoria***, já indica o grau de relevância atingida pelo gênero elegíaco em Roma: *"Elegia quoque Graecos prouocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime uidetur auctor*

[44] Ovídio insere em seu texto elementos indicativos do futuro, como a imagem de cera que, ainda em vida do mariso, Laodamia ordena elaborar: signo visível da ilusão em que vive.

Tibullus. Sunt qui Propertium malint Ouidius utroque lascivior, sicut durior Gallus[45]*"* (QUINTILIANO, X, 1, 93).

A mesma passagem ainda revela os autores latinos mais representativos a cultivarem esse tipo de poesia: Tibulo, Propércio, Ovídio e Galo (CONTE, 1999, p. 349). Tais autores, segundo Veyne (1985), "decidiram-se a cantar na primeira pessoa, com seu verdadeiro nome, episódios amorosos e a relacionar esses diversos episódios a uma só heroína, designada por um nome mitológico (...)" (VEYNE, 1985, p.9). A elegia latina, portanto, diferentemente da desenvolvida na Grécia, compreende principalmente a poesia amorosa de caráter pessoal, escrita em dístico elegíacos, desenvolvida no primeiro século antes da era cristã (CONTE, 1999, p. 349).

Segundo classicista italiano (1999), entretanto, determinar a origem e formação do gênero é tarefa delicada (cf. CONTE, 1999, p.349). De acordo com Martins (2009, p.51), se modernamente a palavra elegia está relacionada a um poema lírico de tom plangente, a uma poesia de lamento, de desilusões existenciais, como bem exemplificam os versos do poema intitulado "Elegia" de Drummond: "Ganhei (perdi) meu dia/ e baixa a coisa fria/Também chamada noite, e o frio ao frio/em bruma se entrelaçam, num suspiro", na Antiguidade, para além de questões temáticas, como a matéria amorosa que praticamente domina a produção elegíaca do período de Augusto, o gênero elegíaco caracterizava-se por possuir uma forma fixa: o dístico elegíaco.

Formado, evidentemente, por estrofes de dois versos, o dístico elegíaco compõe-se de um hexâmetro, seguido de um penâmetro (também chamado hexâmetro catalético ou "manco"), ambos datílicos, como se pode observar pelo esquema abaixo:

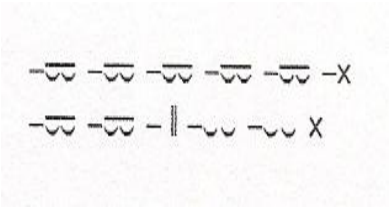


Figura 2: Esquema métrico do dístico elegíaco (*in* VOLK, 2010, p.35)

De modo distinto do verso em língua portuguesa, o latino estrutura-se a partir "de sílabas longas e breves, unidas em torno de um esquema métrico predeterminado, denominado pé", cuja "sequência, associada à cesura, atribui ao verso certo ritmo" (MARTINS, 2009, p. 52). Como é possível observar no modelo exibido na representação

[45] "Também desafiamos os gregos na Elegia, cujo autor Tibulo parece-me o mais polido e elegante. Há aqueles que preferem Propércio, Ovídio é mais lascivo que os dois, assim como Galo é mais severo".

gráfica há pouco reproduzida aqui, o primeiro verso do dístico elegíaco é formado por um hexâmetro, verso de seis pés dátilos, unidade formada por uma sílaba longa e duas breves. Porém, à exceção do quinto pé, que será sempre datílico, e do último, formado por apenas duas sílabas e cuja última é ancípite (breve ou longa), o que formará, conforme o caso, um troqueu ou um espondeu, as demais unidades do hexâmetro (os quatro primeiros pés) podem ser sempre substituídas por espondeus, formados por duas sílabas longas, uma vez que, prosodicamente, uma sílaba longa equivale a duas breves. Já o segundo verso do metro elegíaco é um pentâmetro, composto por cinco pés métricos, divididos em dois hemistíquios por uma cesura pentemímera. O primeiro hemistíquio é constituído por dois pés dátilos ou dois espondeus, seguidos por uma sílaba longa, já o segundo, por dois dátilos, seguidos por uma sílaba longa ou breve (ANTHON, 1850, p.158).

Conforme Kenney (1989, p. 448), a estrofe elegíaca surgiu na Grécia como forma plenamente desenvolvida no século VII a.C. E era usada, pelo que se sabe, tanto em inscrições, como em poemas feitos para serem recitados ao som do *aulos* (*tibia*, em latim), espécie de flauta de tom agudo. Horácio, em sua ***Ars Poetica*** (75-8), assinala o desconhecimento do responsável pela criação dessa forma poética, mas estabelece o dístico elegíaco como apropriado a lamentos e a epigramas votivos:

> O lamento, em tempo antigo, exprimia-se em versos desiguais que foram unidos; depois, neles, se incluiu a satisfação de promessas atendidas. Sobre quem, no entanto, pela primeira vez criou as singelas elegias, discutem os gramáticos e ainda o litígio está em tribunal. (HORÁCIO, *Ars Poetica*, 75-8/ Trad. Rosado Fernandes).

Sabe-se, entretanto, que, amparando-se nesse metro, "poetas gregos de temperamentos e gostos tão diferentes como Calino, Tirteu e Mimnermo" (KENNEY, 1982, p. 448) cantaram vários assuntos. Segundo Cardoso (1984, p. 10):

> As elegias de Calino e Tirteu abordam fatos militares. As de Sólon, Fócilides, Teógnis e Xenofanes de Colofão são sentenciosas, eivadas de ensinamentos morais. Simonides de Céos introduz a lamentação na elegia, daí ter sido ele considerado o criador da elegia trenética. Mimnermo a orienta para uma outra linha, utilizando-a como veículo da expressão do sentimento amoroso.

Para Cardoso (1984, p.19), entretanto, é a elegia alexandrina cultivada por Filetas e por Calímaco que é efetivamente apropriada por aquela desenvolvida em Roma. A referência ao trabalho desses poetas gregos aparece tanto em Quintiliano (***Insitutio Oratoria***, X, 1, 58): "*tunc et elegiam uacabit in manus sumere, cuius princeps habetur Callimachus, secundas*

confessione plurimorum Philetas occupauit"[46], como nos próprios elegíacos romanos, o que se pode constatar, por exemplo, em Propércio (III, 1, 1-2): "*Callimachi Manes et Coi sacra Philetae/ in uestrum, quaeso, me sinite ire nemus*"[47], e em Ovídio (***Tristia***, I, 6, 1-2) "*Nec tantum Clario est Lyde dilecta poetae, nec tantum Coo Bittis amata suo est*"[48].

De Filetas de Cós restaram poucos fragmentos poéticos, fato que impede conhecer a extensão e o grau de subjetividade de seus poemas o que, consequentemente, provoca discussões sobre sua verdadeira apropriação em relação à elegia romana (FLORES, 2006, 181). De Calímaco, a partir de fragmentos restantes de sua obra e do testemunho de Teócrito e Apolônio sobre sua poesia perdida, sabe-se que era um poeta multifacetado. Compunha em prosa e verso de metros variados, como hexâmetros e dísticos elegíacos e metros iâmbicos. Sua produção literária compreendia hinos, epigramas, invectivas, o poema hexamétrico **Hecale** e os quatro livros elegíacos, atualmente fragmentários, dos **Aetia** (ACOSTA-HUGHES, 2009, p.237). Para os elegíacos romanos, Calímaco era o exemplo de "poeta que soube dominar o gênero e os procedimentos preceptivos a ele inerentes: a ironia, a leveza e a sutileza entre outros" (MARTINS, 2009b, p. 35).

Entre os latinos, o precursor mais importante para o desenvolvimento da elegia em Roma foi a poesia neotérica de Catulo. De acordo com Conte (1999, p.324), é principalmente por meio dos textos desse poeta que os elegíacos herdam o sentimento de rebelião moral, o gosto pelo *otium* e por uma vida afastada dos compromissos cívicos e políticos, além do empenho em cultivar sentimentos privados e fazer deles objeto de poesia. O poeta da época de Júlio César, cuja obra, intitulada *Carmina*, consiste em uma coleção de 116 poemas, valendo-se de metros variados, foi o primeiro a utilizar alguns dos seus textos para cantar, em primeira pessoa, sobre a conturbada paixão e as diversas situações felizes e infelizes vividas ao lado de sua amada Lésbia. Para Volk (2010, p.44), o fato de Catulo ter criado um ciclo de poemas que tem como cerne seu relacionamento com uma só mulher, ora tratada como uma deusa, ora tratada como perversa, mas por quem ele sente-se perdidamente atraído, não sendo capaz de ver-se livre do amor que sente, em conjunto com a atenção dada aos dolorosos sentimentos provocados por essa paixão, foram todos elementos que forneceram inspiração cabal para a construção do código que vigorou da elegia amorosa subsequentemente.

---

[46] E, então, estará livre para dedicar-se ao trabalho com a elegia, na qual Calímaco é considerado o primeiro e Filetas ocupou o segundo [lugar] na opinião de muitos.

[47] Calímaco e teus Manes, cultos de Filetas/ de Cós, deixai-me entrar em vosso bosque! (Trad. Guilherme Gontijo Flores, 2014, p.195).

[48] Nem Lide foi tão amada do poeta de Claros [Antímaco], nem Bátide foi tão amada por seu [poeta] de Cós.

Conforme Conte (1999, p. 324), ademais, o poema 68, no qual o eu lírico, em uma espécie de carta, compara sua amante à Laodamia, misturando o amor com o aparato mitológico, pode ser apontado, mais especificamente, como gérmen da elegia erótica romana. Também os poemas 65 e 66, o primeiro uma apresentação ao segundo, que se configura como uma espécie de "tradução" da elegia "A Trança de Berenice" de Calímaco, são apontados como antecedentes do gênero elegíaco romano (FLORES, 2014, p. 13).

E é justamente o poema 85 de Catulo que parece sintetizar a postura e os tormentos de amor assumidos e desenvolvidos pelos poetas elegíacos da geração posterior:

> *Odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris.*
> *Nescio, sed fieri sentio et excrucior.*[49]

Depois de Catulo, portanto, "a elegia toma grande impulso em Roma e passa a ser, na época de Augusto, a forma preferida pela qual se expressa a poesia de amor" (CARDOSO, 1984, p. 26). O gênero, propriamente dito, é inaugurado por Cornélio Galo com seu livro **Amores**, em que retrata sua paixão por Lícores. E, embora tenham restado apenas poucos fragmentos da obra, acredita-se, como diz Albrecht (1997, p. 692), que o autor foi o responsável por conceder o caráter particular à elegia romana, à medida que fixa a ideia da total entrega do amante à amada (*seruitium amoris*) e da obediência absoluta do enamorado (*obsequium*).

Os grandes nomes responsáveis pela continuação e consolidação da tradição elegíaco-amorosa latina foram Tibulo, Propércio e Ovídio. O primeiro, tendo sua obra reunida nos três livros que compõem o *Corpus Tibullianum*, canta, em um estilo refinado, seus amores por Délia, Nêmesis e Márato, apresentando como características marcantes o tom melancólico, a ausência da amada, a negação do heroísmo e a valorização do campo. Já Propércio, ao contrário, situando-se em uma paisagem predominantemente citadina, dedica-se à sua tumultuosa paixão por Cíntia em poemas carregados de erudição mitológica. E, finalmente, Ovídio, sendo o último dos poetas do gênero, e podendo desfrutar do legado de seus antecessores, foi o responsável por ampliar a temática elegíaca (ALBRECHT, 1997).

A elegia em Roma, como se vê, adquire contornos próprios e segue uma poética parcialmente rígida, a qual Flores (2014, p. 14) resume da seguinte forma:

---

[49] Odeio e amo. Talvez queiras saber "como?"
Não sei. Só sei que sinto e crucifico-me.
(Trad. João Angelo Oliva Neto,1996, p.150)

a) Uma poesia subjetiva complexa e mais longa do que um epigrama;
b) Uma temática prioritariamente amorosa, mas não exclusivista;
c) O uso mais ou menos frequente da mitologia como argumento ilustrativo e alusivo da própria subjetividade expressa nos poemas;
d) Uma boa dose de humor e de tópicos derivados da comédia romana.

Traço marcante da elegia erótica romana, o caráter pessoal dos poemas foi tomado, inclusive, como expressão do verdadeiro e, aquilo que os poetas cantavam, utilizando seu verdadeiro nome, por vezes, serviu de base para reconstrução biográfica ou para especulações sobre a vida amorosa dos autores. Porém, deve-se atentar que a sinceridade dos elegíacos faz parte, sobretudo, do postulado do gênero, o qual, como explica Allen (1950, p.147), baseia-se somente na relação entre o artista, sua própria arte e seu público.

Segundo Allen (1950, p. 146), portanto, a personalidade de um poeta, na medida em que é um artista, varia conforme o estilo em que se propõe a escrever. A sinceridade dos elegíacos é, dessa forma, um conceito artístico baseado na ideia de "*fides*", cuja definição construída na Antiguidade Clássica, advinda da retórica, engloba ao mesmo tempo a noção de "sinceridade" e "poder de persuasão":

> *His fides, the impression of sincerity resulting from persuasiveness, is, according to this doctrine, a product of style. Sincerity, then, as we find it in ancient criticism, involves a relation between the artist and the public; it is established by the style of the work of art. The personality of the artist, except as it appears to the public in the work of art, is irrelevant to the question of sincerity*[50]. (ALLEN, 1950, p. 147)

Na elegia romana, portanto, no lugar de falar de si, o poeta assume "uma *persona* emblemática para se tornar socialmente reconhecível e atrair o interesse dos seus leitores para um jogo de máscaras" (PAES *in* OVÍDIO, 1997, p.19). O conceito clássico de "*fides*" requer, dessa forma, como diz Allen (1950, p. 153), que se tomem os elegíacos simplesmente como poetas, concentrando-se no efeito que o estilo deles almeja produzir. A sinceridade que se deve procurar, em suma, reside, apenas, na coerência entre o estilo escolhido pelo poeta e o estado emocional cantado na elegia (ALLEN, 1950, p.153).

Como afirma Veyne (1985, p. 136) e como faz pensar a última característica da elegia assinalada por Flores aqui citado (2014, p. 14), é ingênuo afirmar, além disso, que o sofrimento de amor retratado pelo poeta tinha como objetivo último provocar compaixão no público do gênero. Segundo o historiador francês (1985, p. 136) "a elegia é mentira divertida,

[50]Sua *fides*, a impressão de sinceridadde resulta do poder de persuasão, é, de acordo com essa doutrina, um produto do estilo. Sinceridade, então, como a encontramos na crítica antiga, implica na relação entre o artista e o público; ela é estabelecida pelo estilo da obra de arte. A personalidade do artista, exceto como aparece para o público na obra de arte, é irrelevante para a questão da sinceridade.

tudo nela é simulacro humorístico", o ouvinte/leitor romano, ao contrário de sofrer junto com o poeta-amante, divertia-se com sua situação degradante, que não combinava com os costumes da época, além do mais, como lembra Paes (*in* OVÍDIO, 1997, p.19), fingir ser escravo de amor em uma sociedade escravocrata era uma situação cômica.

Essa inclinação humorística da elegia erótica romana é vista, ainda, por meio de afinidades entre o gênero e a Comédia Nova. Como mostra Day (1984, p.93), é possível encontrar referências, em Propércio e Ovídio, que indicam grande admiração desses autores por Menandro e pela peça ***Taís*** do mesmo comediógrafo grego:

Propércio, III, 21, 27-28:

persequar au sutudium linguae, Demosthenis arma,
libaboque tuos, docte Menandre, sales;[51]

Propércio, IV, 5, 41- 44:

nec te Medeae delectente proba sequacis
(nempe tulit fastus ausa rogare prior),
sed potius mundi Thais pretiosa Menandri,
Cum ferit astutos comica moecha Getas.[52]

Ovídio, ***Amores***, I, 15, 17-18:

dum falax servus, durus pater, ímproba Lena
uiuent, et meretrix blanda, Menandros erit.[53]

Ovídio, ***Ars amatoria***, III, 331-332:

nota sit et Sappho (quid enim lascivus illa?)
cuique pater uafri luditur arte Getae.[54]

---

[51] eu seguirei a língua, arma de Demóstenes,
e o sal, sutil Menandro, dos teus livros
(Trad. Gulherme Gontijo Flores, 2014, p.253)

[52] Não imites fiel Medeia em suas críticas
(ousou ser a primeira e desprezam-na),
mas somente a Taís do elegante Menandro:
a puta cômica fisgou os Getas.
(Trad. Guilherme Gontijo Flores, 2014, p. 289)

[53] enquanto um escravo manhoso, um pai severo, uma alcoviteira desavergonhada
viverem, e a doce cortesã, há de viver Menandro.
(Trad. Carlos Ascenso André, 2011, p. 134)

[54] conhece, também, Safo (pois que é que existe mais lascivo que ela?)
e aquele que põe um pai a ridículo, vitima dos ardis do manhoso geta.
(Trad. Carlos Ascenso André, 2011, p. 346)

Ovídio, ***Ars amatoria***, III, 604:

ut sis liberior Thaide, finge metus.[55]

A conduta severa que regia a tradicional sociedade romana também exigia, além disso, que a ficção elegíaca se desenvolvesse em um ambiente particular. Em um lugar no qual a mulher, na condição de esposa, "não passa de um de um elementos da casa, que compreende igualmente os filhos, os libertos, os clientes e os escravos" (VEYNE, 2009, p. 48) e para o homem, como cidadão que se esforçava para atingir a imagem de *vir bonus* seria inimaginável o desenvolvimento de uma paixão subjugadora, capaz de transformar-se em escravidão voluntária. Dessa forma, para desenvolver livremente sua poesia, os elegíacos passam a criar no que Veyne (1985) chamou de "*demi-monde*" (ou má-sociedade), habitado por cortesãs, libertas venais, animadas viúvas ou adúlteras e mulheres livres das obrigações matrimoniais, que poderiam amar livremente em todos os sentidos e assumir o papel de *domina*, subjugando o homem enamorado.

Segundo Flores (2014, p. 15), a elegia romana é, ainda, "caracterizada como uma obra de juventude", uma vez que os arroubos apaixonados são mais adequados à personalidade impulsiva dessa faixa etária. Nos ***Amores*** (I, 9, 3-4), Ovídio, ao comparar os amantes aos soldados, põe em evidência essa característica elegíaca:

Quae bello est habilis, Veneris quoque conuenit aetas.
Turpe senex miles, turpe senilis amor.[56]

Ainda conforme Flores (2014, p. 15), a poesia elegíaca, portanto, não pode ser considerada parte de um gênero elevado, é, na verdade "uma antípoda da épica ou da tragédia, e sua representação do mundo estaria muito mais 'baixa' do que a das obras que aspiram ao sublime". No entanto, também não se pode considerá-la um gênero propriamente baixo, dado sua linguagem livre de expressões indecentes e representações de imagens obscenas. O lugar que ocupa é intermediário:

---

[55] para seres mais livre que Taís, simula receio
(Trad. Carlos Ascenso André, 2011, p.356)

[56] A idade apropriada para a guerra é, também, a que convém aos prazeres de Vênus;
É uma vergonha um velho soldado, é uma vergonha o amor num velho.
(Trad. Carlos Ascenso André, 2011)

> Trata-se de poesia refinada, que pode fazer uso de arcaísmos, artificialidade literária, mas que ao mesmo tempo não deve subir demais, nem ser levada muito a sério. Assim ele representa uma série de expressões da fala familiar (*sermo familiaris*) tal como síncopes da escrita adaptadas à fala, uso de diminutivos carinhosos, palavras que não entrariam na épica, etc.; mas nunca chega perto de uma poesia "marginal", ou coisa parecida, pois se mantém sempre como uma poesia aristocrática, um jogo literário de uma elite cultural e monetária. (FLORES, 2014, p. 15)

Por último, há que se destacar que, como poesia sistematizada e afeita a um conjunto de preceitos que é, a elegia erótica romana devia seguir certas determinações genéricas, apresentando o amor à luz de certos lugares comuns. Alguns deles, apresentados por Flores (2014, p. 15-16), são:

Morbus amoris: amor é visto como uma doença da alma, capaz de tirar do indivíduo sua própria razão, fazendo-o viver a margem da civilidade:

Propércio, I, 1, 1-6:

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante Cupidinibus.
Tum mihi constantis deiecit limina fastus
et caput impositis pressit Amor pedibus,
donec me docuit castas odisse paellas
improbus, et nullo uiuere consilio.[57]

Seruitium amoris: o homem apaixonado deixa-se escravizar por seu amor, por sua amada, representada ao mesmo tempo como *puella* ("garota", "moça") e *domina* ("senhora", "dona"):

Tibulo, II, 4, 1-5:

Sic mihi seruitium uideo dominamque paratam:
iam mihi, libertas illa paterna, uale;
seruitium sed triste datur, teneorque catenis
et numquam misero uincla remittit Amor,
et, seu quid merui seu quid peccauimus, urit; [58]

---

[57] Cíntia, a primeira, me prende com seus olhinhos,
um coitado intocado por Cupidos.
Então Amor tirou-me a altivez do olhar
e esmagou minha testa com seus pés
até que me ensinou sem pejo a odiar
moça casta e a viver em desatino.
(Trad. Guilherme Gontijo Flores, 2014, p.33)

[58] Sim, vejo que me foram preparadas a escravidão e uma senhora:
já para mim, antiga liberdade de meus pais, adeus;
mas uma dura escravidão me é decretada, sou mantido em correntes,
e Amor nunca afrouxa os grilhões a este infeliz,
e, ou porque mereci ou porque errei, ele me queima;
(Trad. João Batista Toledo Prado)

Exclusus amator/ paraklausithyron: o amante, subordinado aos caprichos da *domina*, gasta as noites cantando ante a porta que o separa da amada:

Ovídio, ***Amores***, I, 6, 1-4:

Ianitor – indigum! – durareligate catena,
Difficilem moto cardine pande forem!
Qud precor, exiguum est- aditu fac ianua parvo
Obliquum capiat semiadaperte latus.[59]

Diues amator: o elegíaco aflige-se com a presença de rivais representados como mais ricos e mais velhos, capazes de seduzir as jovens amadas com presentes, enquanto ele tem somente poesia para oferecer:

Tibulo, I, 9, 53-58:

At te qui puerum donis corrumpere es ausus
rideat adsiduis uxor inulta dolis,
et, cum furtiuo iuuenem lassauerit usu,
tecum interposita languida ueste cubet.
Semper sint externa tuo uestigia lecto
et pateat cupidis semper aperta domus;[60]

Foedus et fides: o poeta elegíaco exige a fidelidade de sua amada, mesmo sem haver uma ligação oficial entre eles:

Ovídio, ***Amores***, I, 4, 1-2/38-40

Vir tuus este epulas nobis aditurus easdem-
Ultima coena tuo sit, precor, illa uiro!
(...)
Oscula praecipue nulla dedisse uelis!
Oscula si dederis, fiam manifestus amator
Et dicam "mea sunt!" iniciamque manum.[61]

---

[59] Porteiro, oh, coisa indigna!, acorrentado por cruéis grilhões,
Faz mover sobre os gonzos e franqueia-me essa porta teimosa.
O que te peço pouco é: faz com que, por uma fresta estreita, a porta
Meio aberta me deixe, de esguelha, passar o corpo.
(Trad. Carlos Ascenso André, 2011, p.113)

[60] E tu, que ousaste corromper meu menino com presentes, que
tua esposa zombe de ti impunemente com traições sucessivas,
e, quando tiver fatigado um jovem com o prazer furtivo,
extenuada, deite-se contigo com a túnica posta entre vós.
Que sempre haja manchas de um outro em teu leito
e tua casa sempre se mantenha aberta aos amantes;
(Trad. João Batista Toledo Prado)

[61] O teu marido há de estar presente no mesmo banquete que nós;
Seja essa a última ceia para teu marido, é a praga que lhe rogo,
(...)
Beijos, acima de tudo, é o que em caso algum lhe hás de dar;
Se lhe deres beijos, assumirei às claras que sou teu amante
E direi "são meus"; e deitar-te-ei a mão.

Magister amoris: poeta elegíaco comporta-se como alguém capaz de ensinar sobre as diferentes faces do sentimento amoroso. Ovídio, com sua *Arte de amar*, é quem melhor desenvolve esse tópico:

Ovídio, ***Ars Amatoria***. I, 1-4:

Siquis in hoc artem populo non nouit amandi,
Hoc legat et lecto carmine docutus amet.
Arte citae ueloque rates remoque muentur,
Arte leues currus: arte reguendus amor [62]

Militia amoris: poeta, longe das atribulações militares, presta-se somente às batalhas amorosas:

Ovídio, ***Amores***, I, 9, 1-2:

Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido;
Attice, crede mihi, militat omnis amans.[63]

Recusatio: no lugar de dedicar-se a poesia elevada, como a épica, o poeta dedica-se, ou é obrigado pelos deuses, a escrever poemas amorosos:

Ovídio, ***Amores***, I, 1, 1-4:

Arma graui numero uiolentaque bella parabam
Edere, matéria conueiente mordis.
Dicitur atque unum surrupuisse pedem.[64]

A consolidação de lugares comuns, entretanto, não impede a existência de variação entre os autores elegíacos. Como prova para essa afirmação, Flores (2014, p. 15-16) cita, por exemplo, o poema 1.16 de Propércio que inverte o paradigma do *exclusus amotor* e do

---

(Trad. Carlos Ascenso André, 2011, p.109-110)

[62] Se alguém das nossas gentes não conhece a arte de amar,
Leia este canto; e depois de o ter lido, entregue-se, com sabedoria, ao amor
E a arte e as velas e os remos que fazem mover as naus,
É a arte que faz mover, ligeira a quadriga. E a arte que deve reger o Amor.
(Trad. Carlos Ascenso André, 2011, p.263)

[63] Amantes são soldados – tem Cupido
Seu próprio acampamento militar-
Ático, eu juro, amantes são soldados.
(Trad. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira, 2008, p.34)

[64] Armas, grandíloquo, e cruéis duelos,
Com tema condizente ao metro usado,
eu pensava escrever.

Versos iguais seguiam-se. Cupido
-dizem-, todo risonho me tirou
um pedaço de verso.
(Trad. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira, 2008, p.27)

paraklausithyron, ao trazer, como eu lírico, a porta que reclama de sua dura missão de separar sua dona lasciva dos amantes inoportunos. O estudioso (FLORES, 2014, p.16) aponta também o possível antecedente properciano das ***Heroides***, a carta de Aretusa a Licotas, poema elegíaco epistolar conduzido por voz feminina, como peça de inovação elegíaca. Nesse sentido, também a obra composta por Ovídio pode ser considerada original dentro desse tipo de composição genérica.

Os elementos fundamentais da elegia erótica romana – métrica, temática amorosa, mitologia, o caráter pessoal, para citar alguns – estão presentes nas ***Heroides***. O uso que Ovídio faz deles, porém, atualiza o gênero e destaca a coleção de cartas tanto da produção elegíaca latina, como da do próprio autor. Em resumo, pode-se dizer que os versos elegíacos, no lugar de estruturar poemas, são utilizados como veículo para a escritura de cartas; o eu lírico não é mais o poeta, mas sim, heroínas lendárias; consequentemente, o uso do mito não é alusivo, mas torna-se elemento principal e primordial da composição; os sofrimentos de amor, entretanto, permanecem universais.

Como demanda o gênero elegíaco, ademais, a coleção de cartas que integram as *Heroides* é escrita em primeira pessoa. Ovídio, porém, no lugar de usar seu próprio nome para cantar as peripécias amorosas de um homem subjugado a uma cruel *domina*, assume *personae* femininas, retiradas da tradição mítico-literária, e permite às mulheres expressarem seus lamentos de paixão frustrada, fazendo-as viver no mundo elegíaco (VEGA, 1994, p.14). Há, dessa forma, uma mudança de perspectiva na forma de agir dessas personagens, que antes habitavam uma esfera elevada da literatura: para Grimal (1991), "Penélope, Ariadne, Laodamia pensam e sentem como cortesãs – mas porque o amor das cortesãs é o que melhor permite chegar à plenitude e à verdadeira paixão" (GRIMAL, 1991, p.163).

Conte (1999, p. 347), por seu turno, salienta a presença dos motivos tradicionais da elegia romana presentes na coleção de epístolas das ***Heroides***, tais como o sofrimento pela distância do amado; recriminações; lamentos; súplicas; suspeitas de infidelidade, acusação de traição, entre outras. Há, portanto, o desenvolvimento de elementos da tópica elegíaca ao longo das epístolas, como mostra Verducci (1985, p. 103), ao analisar a terceira epístola da coleção, "De Briseida a Aquiles", e interpretar a versão ovidiana da personagem presente na **Ilíada** de Homero como uma paródia da ambivalência do amor subserviente de um escravo ("*ambivalence of a slave's subservient love*"), ou seja, como expressão do *seruitium amoris*.

Observa-se, portanto, que Hipsípile, Fedra, Cânace, Medeia e as outras heroínas míticas que povoam as ***Heroides*** não adotam a postura impiedosa e tirânica da mulher retratada pela elegia tradicional. São elas, na verdade, que suplicam pela companhia do

amado. O papel de traiçoeiro, de insensível, na coleção epistolar, por sua vez, é destinado ao homem, como é possível perceber na segunda epístola da coleção ("De Fílis a Demofonte"), na qual a heroína Fílis, embora admita ter cometido um crime (*scelus*), delega a Demofonte o papel de criminoso (*scelerate*), por conta da traição que o herói cometeu:

Heroides, II, 27-30

Dic mihi, quid feci, nisi non sapienter amaui?
Crimine te potui demeruisse meo.
Unum in me scelus est, quod te, scelerate, recepi;
Sed scelus hoc meriti pondus et instar habet.[65]

Fulkerson (2009, p.84), vê, inclusive, essa troca de papeis, isto é, a mulher rastejando-se e rebaixando-se pelo amor do homem, como uma espécie de subversão da elegia amorosa latina. Comparando a primeira série de epístolas das ***Heroides*** com os poemas do "ciclo de Sulpícia", presentes no terceiro livro de elegias Tibulo e atribuídos à Sulpícia, poetisa que canta sua paixão por um homem chamado Cerinto, a classicista acredita que ambas as obras provocam o reconhecimento certeiro de que as normas seguidas pela elegia amorosa tradicional (tradadas, inclusive, com uma dose de humor) são uma inversão do mundo real romano (cf. FULKERSON, 2009, p. 84-85) . A coleção de poemas epistolares das heroínas seria, portanto, uma produção que se mostra mais "realista", quando comparadas a outras obras elegíacas ovidianas:

> *Both the Sulpicia poems and the womem of the single Heroides, then, redress the gender (im)balance, reminding their readers that elegy has got it wrong: it is not normal for men to have to beg women to love them, since men hold all of the cards. Part of the reason the women of single letters (and so Ovid) are so often read as naïve and sincere despite the sophistication of their textual pedigrees is simply that the abandonment of women by men is a much more regular occurrence than the other way around. In this way, too, and despite their essential literariness, the Heroides stake a claim to 'realism' that other elegiac poetry cannot.*[66]

---

[65] Diz-me o que fiz, exceto ter amado não sabiamente?
Fui capaz de ter te merecido por meu crime.
Um só crime há em mim, que te recebi, celerado;
Mas esse crime tem peso e o aspecto de mérito.

[66] Os poemas de Sulpícia e as mulheres da primeira série de epístolas das *Heroides*, então, compensam o (des)equilíbrio do gênero, lembrando os leitores de que a elegia compreendeu errado: não é normal para o homem implorar pelo amor de uma mulher, uma vez que ele detém todo o poder. Parte do motivo pelo qual as mulheres das epístolas únicas (e também Ovídio) são frequentemente lidas como ingênuas e sinceras, apesar da sofisticação de suas fontes literárias, é simplesmente porque o abandono da mulher pelo homem é muito mais recorrente do que o contrário. Nesse sentido, também, e não obstante a literalidade principal da obra, as Heroides reivindicam o "realismo" que as outras poesias elegíacas não podem.

Já Conte (1999, p. 347) e Volk (2010, p.41), porém, enfatizam a possibilidade de os poemas das heroínas aproximarem-se da elegia vista em sua forma original, ou seja, como poesia de tristeza e lamento, uma vez que o conteúdo gira em torno do sofrimento de mulheres lendárias que, distantes de seus amados, estão condenadas a uma existência de abandono, humilhação e inferioridade. O estudioso italiano (1999), destaca a presença frequente de termos-chave do vocabulário elegíaco como *queri* e *querimonia* ("queixar-se", "queixa"), como chave dessa interpretação (cf. CONTE, 1999, p. 347). Como se vê no exemplo:

Heroides, III, 5-6

Si mihi pauca queri de te dominoque viroque
Fas est, de domino pauca uiroque querar.[67]

Volk (2010, p.41), chama a atenção para as palavras de Safo (*Heroides*, XV, 7) que relacionam o uso do verso elegíaco com a condição em que as heroínas se encontram: *Flendus amor meus est; elegia flebile Carmen*[68]. O fato, porém, não invalida a importância do conteúdo amoroso das ***Heroides*** como condição para o uso dos dísticos elegíacos (VOLK, 2010, p.41).

Para Harisson (2009, p. 83), a combinação do pano de fundo mitológico e os elementos eróticos presentes nos poemas epistolares das ***Heroides*** tem uma ligação significativa com o debate entre elegia e tragédia, desenvolvido no terceiro livro dos ***Amores***. Já na visão de Schiesaro (2009, p.72), as epístolas das heroínas, ao explorarem o potencial expressivo do tema amoroso por meio da repetição, acabam por ser uma síntese da elegia erótica romana: "*The whole of* ***Heroides*** *stands as a (serial) remake of the elegiac experience of Catullus and Tibullus, of Propertius and even Ovid himself* [69]". Verifica-se, portanto, que a análise da composição das ***Heroides*** dá origem a variados pontos de vista que comprovam a singularidade dessa obra de Ovídio.

---

[67] Se for justo queixar-me um pouco de ti, senhor e marido,
Queixar-me-ei um pouco do senhor e do marido.

[68] meu amor está chorando; a elegia é um poema de lágrimas

[69] O conjunto das ***Heroides*** configura-se como uma retrospectiva (serial) da experiência elegíaca de Catulo e Tibulo, de Propércio e, até mesmo, do próprio Ovídio.

2.4 As *Heroides* e Retórica

Como endossam vários estudiosos, a retórica emerge como importante elemento de estilo na escrita das duas séries de epístolas das ***Heroides***. Ovídio, em sua *persona* elegíaca, chega a situar a disciplina organizadora de discursos, inclusive, como favorável ao jogo amoroso. Knox (1995, p. 25), nesse sentido, recorda o trecho do primeiro livro da ***Ars amatoria***, no qual o poeta sulmonense instiga seus jovens leitores a estudar retórica, não para obter sucesso nos tribunais, mas para vencer a batalha travada na conquista do sexo oposto. Descrevendo, ainda, o estilo apropriado a uma carta de amor, lembra o mesmo Ovídio:

Ars amatoria, I, 457-468

Disce bonas artes, moneo, Romana iuventus,
non tantum trepidos ut tueare reos;
quam populus iudex grauis lectusque senatus,
tam dabit eloquio uicta puella manus.
sed lateant uires, nec sis in fronte disertus;
effugiante uoces uerba molesta tuae.
quis, nisi mentis inops, tenerae declamant amicae?
saepe ualens odii littera causa fuit.
sit tibi credibilis sermo consuetaque uerba,
blanda tamen, praesens ut uideare loqui.[70]

Tais orientações aplicam preceitos familiares à retórica para propor ao amante, que, para ele ser convincente, também deve ser atraente. Segundo Knox (1995, p.25), Ovídio ensina, então, que é preciso esconder as artimanhas da fala eloquente, evitando o uso de uma dicção afetada (*uerba molesta*). Com relação à epístola, mostra que o fim desejado para o escrito é o plausível (*credibilis sermo*), alcançado por meio do uso de uma linguagem familiar (*consueta uerba*). O estudioso acredita que as cartas das heroínas aderem, em grande medida, a esses preceitos. Evita, por exemplo, arcaísmos, mas não se furta, por outro lado, em misturar a linguagem familiar, ou prosaica, com a poética. Acomoda, além disso, expressões épicas ou

[70] Aprende as boas artes, esse é o meu conselho, ó juventude de Roma,
e não apenas para defender réus temerosos;
tal como o povo e o juiz severo e os eleitos do senado,
assim também a mulher, vencida, há de render as mãos a tua eloquência.
Deixa, porém, a força a bom recato e não mostres um ar confiante;
arreda da tua conversa palavras enfadonhas.
Se não for falho de juízo, quem se põe a discursar diante de uma amante delicada?
Muitas vezes uma carta foi sério motivo de má vontade.
Usa linguagem credível e palavras comuns,
embora delicadas, de forma a parecer que estás ali a falar, em pessoa
(Trad. Carlos Ascenso André, 2011, p. 282-283)

trágicas, fonte dos personagens que habitam as ***Heroides***, ao estilo elegíaco (cf. KNOX, 1995, p.25-27).

Todavia, a fortuna crítica de Ovídio também vincula o estilo praticado na escrita das ***Heroides*** à educação oratória a que o poeta foi submetido, que tinha por base as *declamationes* (KNOX, 1995, p. 15).

Diversamente do que ocorria no período Republicano, no qual o papel social da oratória e, consequentemente, da retórica era crucial, uma vez que o domínio da *ars dicendi* – a arte do discurso público – sistematizada em manuais que instruíam o estudante a compor discursos judiciais e senatoriais, com ênfase no conteúdo abordado, era fator fundamental para persuadir um júri a julgar um caso passado ou uma assembleia política a tomar uma decisão importante para o futuro da urbe, a partir do último quartel do século I a.C., como mostra Fantham (2009, p.26), com a ascensão do regime autocrático do Império, a disciplina confina-se nas escolas de oratória e o treinamento destinado aos jovens romanos sofre uma dupla mudança: desloca-se da esfera pública, cuidadosamente monitorada, para a privada e passa a preocupar-se principalmente com o estilo ao invés do conteúdo. Consequentemente, o sucesso do orador não era mais medido, segundo Hardie (2006, p.36), pela habilidade em convencer a audiência de um tribunal ou debate político, e, sim, pela quantidade de aplausos que o orador recebia. E as performances verbais passaram a acontecer em dois espaços restritos: nos salões de declamação das escolas de retórica e nos salões de recitação pública. A cultura literária, com isso, retorna a seu modo predominantemente oral e busca o impacto imediato da plateia. Há, dessa forma, uma confluência entre orador e poeta (HARDIE, 2006, p. 36).

Como informa Fantham (2009, p.27), o treinamento básico em argumentação, assim como os exercícios de paráfrase e de composição de pequenas narrativas e fábulas ou prosopopeias, continuava. Entretanto, um interesse na prosa rítmica e nas declamações, isto é, na prática de improvisação de discursos a partir de temas pessoais ou históricos tornava-se predominante na época em que Ovídio deixava a infância.

O poeta sulmonense, assim como muitos jovens de elite na época de Augusto, recebe treinamento retórico na escola de Arélio Fusco, um dos mais afamados mestres dessa disciplina no período. O velho Sêneca, nas **Controvérsias**, obra que figura como um testemunho das escolas de oratória do período augustano (HARDIE, 2006, p. 36), traz algumas considerações sobre o aluno Ovídio, tendo por base uma controvérsia, encenada pelo poeta em frente a seu mestre. Com base nesse texto, cujo assunto girava em torno de um tema paralelo à poesia ovidiana, a lealdade conjugal diante do rigor paterno (HARDIE, 2006, p 37),

o autor da ***Heroides*** foi considerado por Sêneca um bom orador, com talento refinado (*comptum*), conveniente (*decens*) e agradável (*amabile*), pecando somente por não discorrer sobre os lugares comuns em uma ordem fixa. O autor das **Controvérsias** acrescenta também que, já nesse tempo, o discurso de Ovídio poderia ser considerado como poesia livre de metro (SÊNECA, *Controversiae*, II, 2, 8-12).

Segundo Hardie (2006, p. 37) e Fantham (2009, p. 28) a obra de Sêneca também distingue o influxo das declamações na poesia de Ovídio, que costumava imitar trechos de orações de outro grande preceptor de oratória da época, por quem tinha grande admiração, o ilustre Pórcio Latrão, mestre que era detentor de um estilo mais ornamentado que o rival Arélio Fusco. Uma dessas ressonâncias apontadas por Sêneca tem lugar no episódio das ***Metamorphoses*** que retrata a contenda entre Ájax e Ulisses para decidir quem herdaria as armas de Aquiles:

Sêneca, *Controuersiae*, II, 2, 8

> *Adeo autem studiose Latronem audit. ut multas illius sententias in versus suos transtulerit. In armorum iudicio dixerat Latro: mittamus arma in hostis et petamus. Naso dixit:*
>
> *Arma viri fortis medios mittantur in hostis;*
> *inde iubete peti*[71].

Outro exemplo citado por Sêneca (*Controersiae*, II, 2,8) vem dos ***Amores*** (I, 2, 11-12), em que Ovídio adapta uma das lições proferidas por Latrão: "*Non uides, ut immota fax torpeat, ut exagitata reddat ignes? mollit uiros otium, ferrum situ carpitur, (animum) desidia dedocet*[72]" nos versos "*uidi ego iactatas mota face crescere flamas/ET rursus nullo concutiente mori*[73]".

As reminiscências presentes nas ***Controuersiae*** (II, 2, 12), além disso, dão conta da preferência de Ovídio pelas suasórias (*suasoria*e) - tipo de discurso persuasivo endereçado a

---

[71] No entanto, ouviu Latrão com tanto entusiasmo que transcreveu em versos muitas sentenças do mestre. Sobre o julgamento das armas, Latrão havia dito: lancemos as armas aos inimigos e procuremos. Nasão disse:

Que as armas do valoroso herói sejam jogadas aos inimigos;
ordena que procures ali.

[72] Não vês que a tocha entorpece imóvel e que o fogo, quando excitado, revive? O ócio amolece o homem, o ferro é consumido pela ferrugem, a preguiça faz a mente esquecer o que foi aprendido.

[73] Bem vi eu, quando se brandiam as tochas, atiçarem-se as chamas já ateadas/e que, pelo contrário, quando ninguém as agitava, morriam (Trad. Carlos Ascenso André, 2011, p. 106).

uma personagem mítica ou histórica, com intuito de convencê-la a tomar partido em um ponto específico de uma ação - uma vez que não lhe agradava construir argumentações e de que raramente declamava controvérsias (*controuersiae*) – espécie de debate sobre um caso hipotético – fazendo-o somente quando tinham caráter moral. Sêneca, por fim, comparando a prosa desenvolvida por Ovídio nas escolas de oratória à poesia do autor, mostra que aquela possuía um vocabulário mais contido em relação aos poemas, nos quais, por sua vez, o poeta tanto era consciente de seus próprios vícios, como se divertia com eles. Como comprova a seguinte anedota reproduzida por Sêneca (*Controuersiae*, II, 2, 12): um dia, os amigos de Ovídio propuseram-se a indicar três versos da obra poeta que poderiam ser suprimidos. Ovídio, por sua vez, reservou-se no direito de indicar os três versos de sua obra que gostaria de salvar. Ao compararem os resultados, tanto o sulmonense como seus amigos haviam escrito as mesmas linhas[74], mostrando que o poeta, dotado de muito talento, sabia avaliar seus excessos.

De acordo com Volk (2010, p.67), o treinamento recebido por Ovídio nas escolas de oratória aparece ao longo de todas as suas obras, porém, é nas ***Heroides*** que essa característica fica mais evidente. Dessa forma, na primeira série de epístolas, a estudiosa (2010, p. 67) aponta o influxo tanto das suasórias, pelo fato de as mulheres míticas esforçarem-se por persuadir seus amantes a retornar ou agir de maneira favorável ao relacionamento, como das etopeias (*ethopoeiae*), exercício em que o estudante assume a personalidade de um personagem mítico ou histórico que se encontra em uma situação extraordinária e produz um discurso mantendo a personalidade do orador, visto que nas ***Heroides*** o poeta sulmonense desenvolve cuidadosamente o caráter de cada uma das escritoras e a expressão apropriada para cada uma das epístolas.

Na série de cartas duplas, especialistas como Vega (1994, p.15) e Kenney (1996, p.2) constatam, além da interferência da etopeia, o influxo das controvérsias como fundamental para a construção das epístolas, uma vez que configuram trocas de correspondências entre casais míticos.

Para Fulkerson (2009, p.80), entretanto, o tratamento dado por Ovídio a esses temas originalmente retóricos abordados nas epístolas das heroínas é diferente. Em primeiro lugar, é evidente o fato de o sulmonense escrever em poesia em vez de prosa. Em segundo, há também o fato de os poemas concentrarem-se em uma pequena porção da experiência humana

[74] Um desses versos, segundo Sêneca (CONTROUERSIA, II, 2, 12), era "*semibovemque virum semivirumque bovem*" (Ars amatoria, II, 24); o outro, "*et gelidum Borean egelidumque Notum*"(Amores II, 11, 10).

em lugar de discorrer sobre temas mais amplos, como ocorria nos discursos resultantes dos exercícios retóricos. As mudanças, porém, de acordo com a mesma estudiosa (2009, p. 80), não excluem totalmente a retórica dos poemas epistolares, pois as próprias remetentes retratadas nas ***Heroides*** estruturam seus argumentos com cuidadosa atenção no intuito de persuadir o público.

Deve-se registrar que há, entretanto, quem também condene e refute o rótulo retórico que as cartas das heroínas recebem da crítica. Schiesaro (2006, p. 71) considera que a insistente identificação dos textos da obra epistolar com os exercícios-padrão da declamação romana não só subestima a rica e variada tessitura dos poemas, como também presume uma visão tendenciosa das próprias etopeias. Para o estudioso, ademais, a acusação de retoricidade excessiva só poderia ser levantada contra as ***Heroides***, se a coleção de poemas não tivesse a repetição como princípio de organização. Tal característica pode, até mesmo, ser estimada como notável, quando se leva em consideração que a base programática da elegia é a singularidade da paixão amorosa, tomada a partir de um ponto de vista altamente individualizado (cf. SCHIESARO, 2006, p. 71).

Sem negar a presença da retórica, porém indo além na ideia da disciplina como simples reflexo da educação de Ovídio, Von Albrecht (1997, p. 743) vê nas **Heroides** a transformação da técnica de persuasão devido a sua inserção num meio de representação que é artística, uma vez que da argumentação desenvolvida na epístola emerge um retrato vivo de cada remetente:

> Em cada uma das cartas das heroínas a retórica aborda a representação do caráter; como consequência, argumenta-se, mas sem que seja imaginável um resultado prático. Nasce delas, pelo contrário, um retrato vivo da escritora. A retórica converte-se em um meio de representação artística. (ALBRECHT, 1997, p. 743)

A *inuentio* retórica, nesse sentido, é responsável por inspirar a criação de imagens poéticas que trazem ao presente, de forma bastante sugestiva, a situação tanto de quem redige a epístola, como daquele que irá recebê-la, além de criar associações léxicas de grande poeticidade (ALBRECHT, 2014, p.135).

O ponto de vista analítico sustentado neste trabalho, portanto, é o de que a retórica é parte do estilo ovidiano que, como afirma Vega (1994, p. 14), se notabiliza pela versatilidade alcançada por meio da manipulação de todos os registros e tons possíveis.

CAPÍTULO 3- RETÓRICA E POÉTICA ANTIGA

Tendo em vista a importância das poéticas e retóricas para entender as produções literárias da Antiguidade, uma vez que é nesses escritos que se reflete e sistematiza a prática da poesia e da prosa desenvolvida na época, o presente capítulo pretende reunir informações retiradas de manuais que versam sobre assuntos tais como a **Poética** e **Retórica** de Aristóteles, a **Arte poética** ou **Epistola aos Pisões** de Horácio, o tratado **Do Sublime** de Longino, além de ponderações de Cícero e Quintiliano e de estudiosos modernos, como Barthes e Tringali. Pretende, além disso, relacionar essas duas instâncias – a retórica e a poética – e mostrar que, ao contrário do que parece, há afinidade e contribuições entre elas, fato de que os próprios poemas espistolares das **Heroides** dão testemunho.

3.1 A Poética Clássica

Quando se trata do estudo da poética, Aristóteles é sempre referência primeira. Desde sua redescoberta, no século XVI por meio de uma edição latina realizada com base no original grego, a **Poética** aristotélica tornou-se objeto de inúmeras traduções, comentários e estudos (BRANDÃO, 2005, p. 1) e passou a ocupar lugar central nos estudos de literatura e estética em geral.

Acredita-se que, originalmente, a obra constituía-se de dois livros: o primeiro e único a chegar até os dias atuais trata das definições e procedimentos construtivos da tragédia e da epopeia; já o segundo, hoje perdido, propunha-se a tratar da comédia e da sátira. No entanto, de acordo com Santoro (2007, p.3) a recepção que a Poética recebeu no Renascimento italiano, época em que a pintura e a escultura alcançaram status social análogo ao das artes poéticas, ampliou-se e passou a servir de meio para a reflexão das demais expressões artísticas. Para Santoro (2007, p. 3), portanto, a obra de Aristóteles é de fundamental importância para o pensamento da estética ocidental:

> A Poética de Aristóteles muitas vezes chegou a determinar os cânones de vários estilos, principalmente os de inspiração clássica: classicismos e neoclassicismos diversos. E mesmo quando se queria contestar alguma tradição ou escola artística, a Poética serviu, quando não era o modelo a seguir, de modelo a contestar, como, por exemplo, ao se criticar o naturalismo, ou o figurativismo, ou as famosas prescrições de unidade (de tempo, de espaço, de ação) na dramaturgia. Assim, se Aristóteles não pensou as artes tal como as entendemos hoje, em contrapartida ele foi decisivo para o que entendemos hoje como arte. (SANTORO, 2007, p.3)

Aristóteles, assim como em momento anterior Sócrates e Platão, concebe a poesia como a arte da imitação (*mimesis*): "A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações[75]" (ARISTÓTELES, *Poética*, I, 2)[76]. Diferentemente do autor de *Górgias* e *A República* e do mestre ateniense, entretanto, para quem a imitação era o afastamento da verdade, o lugar da falsidade e da ilusão e, portanto, prejudicial à educação dos jovens (SANTORO, 2007, p.5-6), Aristóteles julga-a como algo intrínseco à natureza do homem e, como tal, configura-se como algo aprazível: "imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado" (ARISTÓTELES, *Poética*, IV, 13). São, pois, a tendência do homem à imitação e sua disposição inata à melodia e ritmo, do qual são parte o metro e o verso, as causas que levam o homem a produzir poesia. Para além do âmbito das artes, entretanto, Santoro (2006, p.75-76) compreende a *mimesis* aristotélica como:

> [...] o lugar da semelhança e da verossimilhança, o lugar do reconhecimento e da representação. A função mimética, em Aristóteles nem é exclusividade das artes poéticas, ela se apresenta, também, por exemplo, na linguagem humana em sua função de representar as coisas. Tal função, a de adequar o nome ou o signo em geral à coisa significada é a função mimética ou representativa da linguagem, lugar em que pode acontecer o verdadeiro ou o falso (SANTORO, 2006, p. 75-76).

Segundo Spina (1995, p. 89), na poesia "a imitação (*mimese*) é uma operação de representação da natureza (*physis*), entendida como o homem em ação, não em termos de simples cópia ou transcrição, mas como ampliação e universalização das suas possibilidades". Imita-se o homem agindo (*praxis*) conforme suas próprias vontades e paixões (*pathos*) e seguindo seu intelecto (*dianoia*), formando-se, assim, sua expressão moral (*ethos*).

A imitação, na concepção de Aristóteles, opera por meios, objetos e modos. Tais critérios também distinguem as espécies de poesia – epopeia, tragédia, comédia, ditirambo, aulética e citarística – tendo em vista que cada uma delas dispõe de modo distinto aqueles fundamentos. O filósofo de Estagira assinala como principais meios das artes poéticas o ritmo, a linguagem e a harmonia utilizados em conjunto ou separadamente:

---

[75] Todas as traduções da **Poética** de Aristóteles citadas neste trabalho são de Eudoro de Souza presentes na seguinte edição: ARISTÓTELES. **Poética**. 7. ed. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndice de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

[76] Diferente do que se estabeleceu como norma para este trabalho, isto é, inserir no corpo do texto citações em língua original e tradução no rodapé, para as obras em grego, optou-se pela citação direta da tradução, uma vez que algumas das obras consultadas não eram versões bilíngues.

> Por exemplo, só de harmonia e ritmo usam a aulética e a citarística e quaisquer outras artes congêneres, como a siríngica; com o ritmo e sem harmonia, imita a arte dos dançarinos, porque também estes por ritmos gesticulados, imitam caracteres, afetos e ações. [...]
> Poesias há, contudo, que usam de todos os meios sobreditos; isto é, de ritmo, canto e metro, como a poesia dos ditirambos e dos momos, a tragédia e a comédia — só com uma diferença: as duas primeiras servem-se juntamente dos três meios, e as outras, de cada um por sua vez. (ARISTÓTELES, *Poética*, I, 3;6)

A concepção aristotélica, entretanto, não admite o simples uso do metro como característica suficiente para conferir o *status* de poesia e poeta. De acordo com essa ideia, mesmo se obras médicas ou históricas fossem escritas seguindo leis métricas rígidas, não poderiam ser consideradas parte do âmbito da poesia, uma vez que não realizam imitação:

> nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação: aquele merece o nome "poeta", e este, o de "fisiólogo" mais que o poeta. Pelo mesmo motivo, se alguém fizer obra de imitação, ainda que misture versos de todas as espécies [...], nem por isso se lhe deve recusar o nome de poeta (ARISTÓTELES, *Poética*, I, 5).

Com relação aos modos de imitação, Aristóteles (*Poética*, III, 10) determina ser possível imitar os mesmos objetos em iguais situações por meio de uma narrativa simples ou pela introdução de uma terceira pessoa, como faz Homero em sua epopeia, ou, ainda, fazendo agir as próprias personagens, como nos dramas de Sófocles.

Já os objetos de imitação são representados pelos homens melhores, piores, ou iguais a nós, já que os indivíduos se diferenciam pelos vícios ou virtudes que praticam, pela elevada ou baixa índole que apresentam (ARISTÓTELES, *Poética*, II, 7). O estagirita vale-se dos caracteres que povoam as peças teatrais para definir o conceito. Cabia, assim, à tragédia representar os homens de índole elevada e à comédia, os de índole baixa.

Sustentando o processo mimético, entretanto, está outro conceito-chave na **Poética** de Aristóteles, a verossimilhança. Conforme o pensamento do filósofo, o poeta não tem compromisso em retratar a realidade, e, sim, em representar o que poderia ter acontecido, o que é possível e necessário (cf. ARISTÓTELES, *Poética*, IX, 50). Esse aspecto alça o poeta a um lugar privilegiado junto aos filósofos, dado que ambos são capazes de tratar assuntos sob uma perspectiva universal:

> [...] não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser histórias, se fossem em verso o que eram em prosa), - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam

> suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por "referir-se ao universal" entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa à poesia, ainda que de nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu. (ARISTÓTELES, *Poética*, IX, 50)

O poeta, dessa forma, valendo-se de referentes externos, poderá imitar de acordo com três possibilidades: ou como as coisas são ou eram, ou como os outros dizem que são ou parecem ser ou como deveriam ser. Aristóteles (*Poética*, XXV, 164), todavia, não exclui totalmente ou condena a ocorrência do impossível na poesia, desde que atinja a finalidade própria da arte e o resultado da composição resulte em algo impressionante, caso contrário o literato incorrerá em erro poético.

O artista, como se vê, diferentemente do historiador, não está comprometido com a verdade, mas sim com o possível e necessário. Assim é preferível que um poema narre algo impossível, porém persuasivo do que a realidade não persuasiva (ARISTÓTELES, *Poética*, XXV, 177).

Para Aristóteles, portanto, o poeta, subordinado à imitação e à verossimilhança, mais do que um criador de versos é um construtor de enredos:

> [...] o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas que realmente acontecem sejam, por natureza, verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta ser o autor delas (ARISTÓTELES, *Poética*, IX, 54).

O enredo, por sua vez, explicado por Aristóteles no contexto da tragédia, é considerado o elemento mais importante da arte dramática e compreende a ação completa da narrativa, com princípio meio e fim perfeitamente articulados e coerentes entre si, contendo uma extensão ideal, isto é, "que permite que nas ações uma após a outra sucedidas, conforme a verossimilhança e a necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade" (ARISTÓTELES, *Poética*, VII, 45).

Unidade e completude são, para Aristóteles, características fundamentais que devem ser observadas pelo poeta na composição do belo artístico. Os acontecimentos narrados devem constituir um todo e sua sucessão deve seguir uma relação baseada em uma causalidade interna da obra:

> Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas una seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se

> devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja não altera esse todo. (ARISTÓTELES, Poética, VIII, 49).

No que concerne ao conteúdo, o poeta está autorizado tanto a manipular fábulas ou mitos inventados, como tradicionais, ou seja, aquelas conhecidas popularmente. O trabalho imitativo, entretanto, desobriga o poeta a tratar a fábula tradicional com fidelidade. Segundo Aristóteles, porém, se por um lado "não é necessário seguir à risca os mitos tradicionais donde são extraídas as nossas tragédias; pois seria ridícula fidelidade tal [...]" (ARISTÓTELES, Poética, IX, 53), por outro também não se pode alterá-los, fazendo com que, por exemplo, "Clitemnestra não seja assassinada pelo filho, e Erífila por Alcmêon" (ARISTÓTELES, Poética, XIV, 78). Cabe ao poeta, nesse caso, encontrar e usar artisticamente os dados da tradição e arranjá-los a favor de uma composição verossímil e, consequentemente, bela, que atinja o papel fundamental da arte.

A verossimilhança e a necessidade, para Aristóteles, estendem-se também para a composição dos caracteres que povoam uma obra literária. Os personagens, no entender do filósofo, devem ser bons, possuir caráter adequado, devem ser constantes e não podem ser chocantes. Ademais "as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de ação para ação" (ARSTÓTELES, *Poética*, XV, 88).

Ainda que trate o assunto com maior propriedade na *Retórica*, Aristóteles também ressalta a importância do trabalho com o pensamento para a produção literária na *Poética*. Para o estagirita tudo aquilo que é expresso pela linguagem pertence ao domínio do pensamento, do qual fazem parte "o demonstrar e o refutar, suscitar emoções (como a piedade, o terror, a ira e outras que tais) e ainda o majorar e o minorar o valor das coisas" (ARISTÓTELES, *Poética*, XIX, 112). Porém, ao contrário de um orador, que deve fazer com que tais efeitos provenham do próprio discurso, o poeta dispõe das ações, sem interpretação explícita para expô-los.

Outro importante objeto de estudo da poética aristotélica diz respeito à elocução poética. Segundo o estagirita, a linguagem nas obras literárias deve ser vista em toda sua variedade. Nas artes dramáticas, por exemplo, compete à habilidade do próprio ator em exprimir uma ordem, uma súplica, uma ameaça, uma interrogação, uma resposta, entre outras falas que compõem um drama (ARISTÓTELES, *Poética*, XIX, 113). O filósofo determina, ainda, que a maior qualidade da elocução nas artes literárias é a clareza, que se afasta da linguagem vulgar e não contenha baixezas. Desse modo, é dever do bom poeta, evitar o uso

exclusivo do trivial da linguagem, procurando o vocábulo ornamental ou recorrendo a termos estrangeiros, além de recorrer ao uso da metáfora[77] (ARISTÓTELES, *Poética*, XXII, 136-137).

Também o poeta latino Horácio (*Quintus Horatius Flaccus* – 65-8 a.C) empreendeu esforços em refletir e estabelecer preceitos norteadores da arte de bem escrever literatura. Afigurando-se como importante material para o entendimento da poética clássica, a ***Epistola ad Pisones (Epístola aos Pisões)*** ou ***Ars Poetica (Arte Poética)***, conforme ficou conhecida a partir da forma como a chamou Quintiliano em fins do séc. I de nossa era (*Institutio Oratoria*, *Praefatio* 1, 2), é uma obra escrita em forma de epístola e expressa, por meio de versos hexâmetros, principalmente:

> ideias, tiradas ou não de autores precedentes e tenta provar que para fazer poesia não deve pensar o aprendiz de poeta que a poesia é uma actividade de amador, que o poeta nasce por geração espontânea, nem confiar em demasia no talento, nas aptidões naturais do poeta. Para que alcance o seu fim educativo e estético, tem o poeta de possuir talento e arte, e para melhorar o seu critério literário deve submeter-se a trabalho aturado nunca desprezando a opinião dos críticos. Só assim, com uma vigilância perfeita, poderá o poeta criar poesia verdadeiramente digna deste nome. (ROSADO FERNANDES, 1984, p. 29).

Dedicada ao cônsul Lúcio Pisão e seus filhos, acredita-se, segundo indicam as anotações de Porfirião, escoliasta de Horácio, que os principais pressupostos apresentados pela arte poética do escritor latino, cuja data de composição mais aceita pela tradição situa-se entre 14-13 a. C., tenham sido retirados da obra de Neoptólemo de Pário, da qual restaram apenas fragmentos, que, no entanto, são capazes de revelar a posição estética do poeta e teorizador da poesia originário da Trôade, posição que se situa "entre o neoterismo alexandrino e a escola mais tradicionalista e equilibrada de Aristóteles, mas apresentando-se preponderantemente com uma feição peripatética" (ROSADO FERNANDES, 1984, p. 31). De acordo com Rosado Fernandes (1984, p. 32-33), porém, embora seja possível distinguir a apropriação dessas variadas escolas na obra do poeta latino, sejam elas assimiladas por Horácio ou por intermédio da obra de Neoptólemo de Pário ou mesmo de maneira direta, o que predomina na *Arte Poética* horaciana é o gênio do próprio autor que condensa os preceitos das diversas fontes, reunindo "ideais e estilos provenientes de sua experiência e talento criador e formando um poema que obedece aos princípios que defende" (ROSADO FERNANDES, 1984, 33).

---

[77] Na definição de Aristóteles "A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia" (*Poética*, XXI, 128).

O poema horaciano, como declara Rosado Fernandes (1984, p. 33), ainda que manifeste o esforço do autor latino na construção de uma obra una, devido à forma com a qual foi concebido, não segue a estrutura fixa de um manual de retórica. Por esse motivo, várias foram as tentativas de estabelecer um plano para a epístola. O último deles, considerado o mais racional pelo estudioso português (1984), é o de Brink, cuja sistematização tripartida leva em consideração a interferência e estrutura das prováveis fontes do poema de Horácio – como a obra de Neoptólemo de Pário e a Retória e Poética de Aristóteles – e que estabelece a seguinte estrutura para a obra:

> *Introdução*, 1-40 (corresponde a Arist. *Poética*, 7-8), em que o poeta insiste sobre a unidade da concepção poética, *praeceptum*, que será válido para todo o poema; *1ª parte*, sobre a ordem e o estilo, 40-118 [...]; *2ª parte*, sobre os grandes gêneros da poesia, 119-294 [...]*; 3ª parte*, dedicada ao poeta e à crítica poética, 295-475 [...]. (ROSADO FERNANDES, 1984, p. 35-36, grifos do autor).

Assim, a primeira lição observada pela arte poética latina é a da unidade. De acordo com Horácio, para atingir o belo, o artista, mais do que valorizar individualmente cada parte de sua obra, precisa cuidar da soma delas, a fim de construir um todo congruente e simples. Para ilustrar tal conceito, o poeta latino clama à imaginação, propondo uma pintura monstruosa:

> *Humano capiti ceruicem pictor equinam*
> *iungere si uelit et uarias inducere plumas*
> *undique conlatis membris, ut turpiter atrum*
> *desinat in piscem mulier formosa superne,*
> *spectatum admissi, risum teneatis, amici?*
> *Credite, Pisones, isti tabulae fore librum*
> *persimilem, cuius, uelut aegri somnia, uanae*
> *fingentur species, ut nec pes nec caput uni*
> *reddatur formae*[78].
> (HORÁCIO, *Ars Poetica*, 1-9)[79]

Para Rosado Fernandes (1984, p. 50), ao descrever um ser híbrido, Horácio vincula seu pensamento ao de Aristóteles, na defesa de uma obra verossímil. Lembra, todavia, que a

[78] Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda a ordem aplicar plumas variegadas, de forma a que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espetáculo vos levassem? Pois crede-me, Pisões, em tudo a este quadro se assemelharia o livro, cujas ideias vãs se concebem quais sonhos de doente, de tal modo que nem pés nem cabeça pudessem constituir uma só forma. (Trad. R. M. Rosado Fernandes, 1984, p.51).

[79] Os trechos latinos da **Arte Poética** de Horácio citads neste trabalho foram retirados da seguinte edição: HORÁCIO. Arte Poética. Tradução, introdução e comentários: R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.

assertiva do poeta latino não condena a presença de seres fantásticos, como quimeras e centauros, em uma obra literária, como fatores deturpadores da verossimilhança, uma vez que tais criaturas são próprias do mito. A metáfora do poeta latino refere-se, na realidade, à estrutura da poesia, que tem de ser una e simples, formando um todo (cf. ROSADO FERNANDES, 1984, p. 50-51).

Após discorrer sobre a importância da unidade de uma obra poética, Horácio, como determina o esquema de Brink citado por Rosado Fernandes (1984, p. 35-36), ocupa-se da ordem e do estilo que devem ser obedecidos pelo bom escritor. Dessa forma, seguido do alerta que aconselha o poeta a tratar de um assunto sobre o qual tenha pleno domínio ("*Cui lecta potenter erit res,/nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.*" [80] [Horácio, *Ars poetica*, 40-41]), o poeta latino destaca a importância da seleção e encadeamento dos episódios a serem retratados na obra de arte para a obtenção do efeito pretendido. A *ordo* do poema, como diz Rosado Fernandes (1984, p. 87-88), nesse caso, equivale a uma das características da *dispostio* retórica. Segundo Horácio:

> *Ordinis haec uirtus erit et uenus, aut ego fallor,*
> *ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,*
> *pleraque differat et praesens in tempus omittat,*
> *hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.* [81]
> (HORÁCIO, *Ars Poetica*, 42-45)

Também a seleção e organização de palavras tornam-se objeto de reflexão para Horácio. Para o poeta latino (*Ars Poetica*, 46-71), o arranjo cuidadoso e sutil dos vocábulos é ação fundamental a ser observada por aquele que deseja escrever boa literatura. Além disso, renovar o sentido das palavras pela escolha cuidadosa de sua colocação em um verso, criar palavras novas e reviver antigas também são procedimentos válidos para a construção de um poema, visto a própria linguagem ser comandada por tais convenções:

> *In uerbis etiam tenuis cautusque serendis*
> *dixeris egregie, notum si callida uerbum*
> *reddiderit iunctura nouum. Si forte necesse est*
> *indiciis monstrare recentibus abdita rerum, et*
> *fingere cinctutis non exaudita Cethegis*

[80] A quem escolher assunto de acordo com as suas possibilidades nunca faltará eloquência nem tão-pouco ordem luzida (Trad. Rosado Fernandes, 1984, p. 57)

[81] A virtude e beleza da ordem consistirão – ou eu me engano – em que se diga imediatamente o que tem que ser dito, pondo muitos pormenores de lado e omitindo-os de momento: que o autor do poema prometido, ora escolha esse aspecto, ora despreze aquele. (Trad. Rosado Fernandes, 1984, p. 57- 59).

[...]
Licuit semperque licebit
signatum praesente nota producere nomen.
[...]
Multa renascentur quae iam cecidere, cadentque
quae nunc sunt in honore uocabula, si uolet usus,
quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi.[82]
(HORÁCIO, *Ars Poetica*, 46-50; 58-59; 70-72)

Rosado Fernandes (1984, p. 59-60), chama a atenção, nessa passagem, para a expressão *callida iunctura*, presente nos versos latinos 47-48 ("[...] *notum si* ***callida*** *uerbum/reddiderit* ***inunctura*** *nouum*[83]", grifo nosso). Ancorado pelo ponto de vista de Rostagni, o tradutor português da ***Ars Poetica*** afirma que, nesse ponto, Horácio refere-se à metáfora, ou seja, a possibilidade de transformar o sentido de uma palavra, por meio de engenhosa combinação, ao utilizá-la em um contexto diferente do que lhe é próprio. Recurso, como já enfatizado por Aristóteles, capital à linguagem poética.

Se, em sua **Poética**, Aristóteles já considerava o metro como dado classificatório dos poemas, Horácio, por sua vez, observa a necessidade da adequação desse recurso ao assunto sobre o qual o poema se propõe a tratar. A questão, como observa Rosado Fernandes, ainda em concordância com Rostagni (1984, p. 64-65), trata da elaboração dos *coniuncta uerba*, isto é, da construção da frase ou período, em contraposição aos *singula uerba*, matéria dos versos 46 a 72, que como visto, diz respeito à seleção e arranjo dos vocábulos, e leva em consideração o ritmo desenhado por meio do metro, que deve, por sua vez, ser adequado ao tema poético retratado. Dessa maneira, segundo o autor da ***Epistula ad Pisones,*** os versos sobre feitos heroicos ou infortúnios de guerra devem apresentar-se no mesmo metro utilizado por Homero em seus épicos: o hexâmetro datílico; já a estrofe elegíaca fica reservada para os agradecimentos, os cantos lamentosos e assuntos considerados leves; e o metro iâmbico, por sua vez, ajusta-se aos assuntos arrebatados da sátira e, ainda, à comédia e à tragédia, uma vez que se é apropriado para a reprodução de diálogos (cf. HORÁCIO, *Ars Poetica*, 73-85).

A composição de personagens e a escolha do tema também integram as questões observadas pela ***Ars Poetica*** horaciana. Dessa forma, para Horácio, a composição dos

---

[82] No arranjo das palavras deverás também ser subtil e cauteloso e magnificamente dirás se, por engenhosa combinação, transformares em novidades as palavras mais correntes. Se porventura for necessário dar a conhecer coisas ignoradas, com vocábulos recém-criados, e formar palavras nunca ouvidas pelos Cetegos cintados podes fazê-los [...]. Foi lícito e lícito sempre será lançar um vocábulo cunhado com o selo da modernidade [...]. Muitos vocábulos já desaparecidos, voltarão à vida, e muitos outros, agora em moda, desaparecerão, se o uso assim quiser, pois só a ele pertencem a soberania e o direito e a legislação da língua. (Trad. Rosado Fernandes, p.59-60; 63; 65).

[83] "por engenhosa combinação, transformares em novidade as palavras mais correntes" (Trad. Rosado Fernandes, 1984, p. 59).

caracteres, assim como apregoa a obra aristotélica, deve ser norteada pela coerência. O poeta latino preconiza a necessidade de se obedecer à verossimilhança e adaptar os personagens à situação à qual são apresentados, caso se escolha compor caracteres novos, ou, então, seguir a tradição, caso a intenção seja retratá-la: "*Aut famam sequere aut sibi conuenientia finge/ scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem, /impiger, iracundus, inexorabilis, acer*[84]" (HORÁCIO, *Ars Poetica*, 119-121).

Com relação ao tema desenvolvido por uma obra poética, seguir a tradição, assim como um bom modelo, apropriando-se deles de uma forma criativa, segundo o autor do manual latino, torna-se um artifício bastante proveitoso e, até mesmo, preferível:

> *Difficile est proprie communia dicere, tuque*
> *rectius Iliacum carmen deducis in actus*
> *quam si proferres ignota indictaque primus.*
> *Publica materies priuati iuris erit, si*
> *non circa uilem patulumque moraberis orbem,*
> *nec uerbo uerbum curabis reddere fidus*
> *interpres nec desilies imitator in artum,*
> *unde pedem proferre pudor uetet aut operis lex.*[85]
> (HORÁCIO, *Ars Poetica*, 128-135)

Ademais, nos versos supracitados, como observa Rosado Fernandes (1984), Horácio, amparando-se direta ou indiretamente no ideal de Aristóteles, orienta os aprendizes de poeta a "seguir de preferência o exemplo de Homero, que reduz suas obras a uma acção una, sem pretender obter essa unidade pela apresentação monótona de uma só personagem, ou de um só episódio [...]" (ROSADO FERNANDES, 1984, p. 75). Por outro lado, o tratamento do tema não deve abraçar ou prometer algo excessivamente ambicioso, isto é, não se deve começar a se narrar o fato desde seus primórdios, detalhando-o com descrições que mais se prestam à história do que à obra poética em si:

> *Nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim:*
> *"Fortunam Priami cantabo et nobile bellum".*
> *Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?*
> *[...]*
> *Nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri,*
> *nec gemino bellum Troianum orditur ab ouo;*

[84] "Segue, ó escritor, a tradição ou imagina caracteres bem apropriados: se acaso repuseres em cena o glorioso Aquiles, fá-lo activo, colérico, inexorável e rude" (Trad. Rosado Fernandes, 1984, p. 73).

[85] É difícil dizer com propriedade o que não pertence à tradição: melhor farás se o carme de Ílion em actos transladares em vez de proferires, pela primeira vez, factos inéditos e desconhecidos. Matéria a todos pertence será tua legitima pertença, se não ficares a andar à volta no caminho trivial aberto a todos e tão-pouco procurarás, como servil intérprete, traduzir palavra por palavra, nem entrarás, como imitador, em quadro muito estreito de onde te impedirão de sair a timidez e a economia da obra. (Trad. Rosado Fernandes, 1984, p. 73-75).

> *semper ad euentum festinat et in medias res*
> *non secus ac notas auditorem rapit, et quae*
> *desperat tractata nitescere posse relinquit*[86],
> (HORÁCIO, *Ars Poetica*, 136-141;146-150)

Segundo Rosado Fernandes (1984, p. 98), naquela que é considerada por Brink a última parte da *Ars Poetica*, porção que compreende os versos 295 a 476 do poema, Horácio problematiza as questões relacionadas à *ars*, isto é, a formação necessária para aquele que pretende dedicar-se à poesia. Para o autor do tratado latino sobre arte literária (HORÁCIO, *Arte poetica*, 295-305), não basta ao artista ter talento (*ingenium*) é preciso também que se cultive a técnica (*ars*).

Assim sendo, em primeiro lugar, conforme nota de Rosado Fernandes (1984, p. 101), da mesma forma que Aristóteles, Horácio frisa a importância de uma formação filosófica: "*Scribendi recte sapere est et principium et fons./ Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae,/ uerbaque prouisam rem non inuita sequentur*[87]." (HORÁCIO, *Ars Poetica*, 309-311).

Concernente aos fins almejados pelos poetas, o autor da *Epístola ad Pisones* divide-os entre o utilitário (*prodesse*), o artístico e lúdico (*delectare*) ou a fusão de ambos (cf. HORÁCIO, *Arte poética*, 333-346). Defende, porém, essa última opção como a de mais valor, uma vez que ensina ao mesmo tempo em que deleita a audiência: "*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,/lectorem delectando pariterque monendo*[88]" (HORÁCIO, *Ars Poetica*, 343-344).

Independente do intento do autor, todavia, como salientam as observações de Rosado Fernandes (1984, p. 105) ao texto latino, Horácio insiste, como já o fizera em momentos anteriores, na obediência à brevidade e à verossimilhança como características essenciais a uma boa composição poética.

Por fim, os preceitos horacianos voltam-se para o modo de evitar o erro, a fim de se conquistar a perfeição (ROSADO FERNANDES, 1984, p. 107). E, se por um lado, o poeta

---

[86] E não irás começar como outrora o escritor cíclico: "Eu cantarei a fortuna de Príamo e a guerra famosa". Que obra digna de tal exórdio nos dará autor dessa promessa? Os montes parirão e nascerá um pequenino rato. Quanto mais a preceito não começa este que nada constrói sem coesão: "Fala-me, ó Musa, do varão que, após os tempos da conquista de Tróia, cidades e costumes viu de tantos homens" [...]. Não inicia o retorno de Diomedes pela morte de Meleagro, nem a guerra de Tróia pelos dois ovos; sempre se apressa para o desenlace e arrebata o ouvinte para o meio da acção, como se esta lhe fosse conhecida, e deixa de lado a matéria que ele sabe não poder brilhar. (Trad. Rosado Fernandes, 1984, p. 77-79)

[87] Ser sabedor é o princípio e a fonte do bem escrever. Os escritos socráticos já te deram ideias e agora as palavras seguirão, sem esforço, o assunto imaginado (Trad. Rosado Fernandes, 1984, p.101)

[88] Recebe sempre os votos, o que soube misturar o útil ao agradável, pois deleita e ao mesmo tempo ensina o leitor [...] (Trad. Rosado Fernandes, 1984, p. 107).

latino não condena a existência de pequenas imperfeições, que porventura são suplantadas pelas virtudes do poema: "*Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis/ offendar maculis, quas aut incuria fudit,/ aut humana parum cauit natura* [89] [...]" (HORÁCIO, *Ars Poetica*, 346; 351-353), por outro lado, admite o pequeno espaço reservado às incorreções, uma vez que "o poeta tem de possuir elevado domínio de seu talento, pois a mediocridade não pode ser consentida: tem de ter inspiração e desenvolvê-la com a *ars*" (ROSADO FERNANDES, 1984, p. 109).

Para Horácio, portanto, "o poeta é um artífice, um técnico da poesia e nunca um amador" (ROSADO FERNANDES, 1984, p. 117). De acordo com Rosado Fernandes (1984, p.116-117), dando maior ênfase ao papel da técnica na criação poética do que o fez Aristóteles, o autor da *Epistola aos Pisões* defende um equilíbrio entre o talento e a arte. Dessa maneira, antes de ocupar-se de uma composição poética, é preciso que o poeta, assim como um atleta, submeta suas qualidades ao treino e à disciplina, se quiser alcançar a perfeição:

> *Natura fieret laudabile carmen an arte,*
> *quaesitum est; ego nec studium sine diuite uena*
> *nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius sic*
> *altera poscit opem res et coniurat amice.*
> *Qui studet optatam cursu contingere metam,*
> *multa tulit fecitque puer, sudauit et alsit,*
> *abstinuit uenere et uino;[...]*[90]
> (HORÁCIO, *Ars Poetica*, 408-414)

Destaca-se, em última instância, a importância do ato de revisão e correção constantes, além de sujeição a crítica honesta do escrito poético, corroborando a ideia de poesia como cuidadoso cálculo e arranjo entre palavras e não como simples jorro de inspiração transformado em texto:

> *Quintilio siquid recitares: "Corrige, sodes,*
> *hoc" aiebat "et hoc"; melius te posse negares,*
> *bis terque expertum frustra; delere iubebat*
> *et male tornatos incudi reddere uersus.*
> *Si defendere delictum quam uertere malles,*

---

[89] Há, porém, defeitos para os quais exigimos indulgência [...] Na verdade, quando inúmeras qualidades brilham num poema, não vou ofender-me com alguns defeitos deixados escapar por certa incúria ou porque a natureza humana não os soube evitar (Trad. Rosado Fernandes, 1984, p. 107-109)

[90] Há quem discuta se o bom poema vem da arte se da natureza: cá por mim, nenhuma arte vejo sem rica intuição e tão-pouco serve o engenho sem ser trabalhado: cada uma dessa qualidades se completa com as outras e amigavelmente devem todas cooperar. O atleta que forceja atingir na corrida a meta desejada, muito fez e suportou desde menino, suou, sofreu e absteve-se de vinho e de Vénus [...] (Trad. Rosado Fernandes, 1984, p. 117)

> *nullum ultra uerbum aut operam insumebat inanem,*
> *quin sine riuali teque et tua solus amares.*[91]
> (HORÁCIO, Ars poetica, 438-444)

Pode-se concluir, dessa forma, que uma boa poesia, segundo o que preceitua a ***Ars Poetica*** de Horácio, ainda que exija aptidão natural ou gênio inato do autor, é fruto de esforço e persistência do escritor em tornar sua obra clara, elegante, una e sem excessos. Como resume Maciel *et al.* (2013, p. 8):

> O trabalho do poeta, portanto, segundo a concepção horaciana, não resulta somente da criação, mas envolve preceitos que podem ser apreendidos por meio do estudo e da consulta a fontes gregas. A isso, soma-se o constante labor sobre o poema, que deve ser cuidadosamente limado (v. 290-294; v.438-450). Dessa forma, Horácio destaca a importância da razão, da disciplina e do trabalho na concepção poética e, simultaneamente, critica a figura do poeta vesano, que se deixa invadir pela inspiração. (MACIEL *et al*., 2013, p. 8).

O debate sobre a primazia da natureza ou da arte também aparece em **Do Sublime**, volume sobre poética ora atribuído a Longino, ora a um autor anônimo. Nela igualmente se ressalta o valor do dom artístico e da genialidade do poeta como fundamentais para atingir a perfeição no discurso, qualidade que, no entanto, deve ser regulada por meio do método:

> compete ao método estabelecer âmbito e conveniência, sem esquecer que, deixados a si mesmos, sem os preceitos técnicos, sem apoio nem lastro, abandonados apenas a seus ímpetos e arrojo deseducado, os gênios correm perigo maior, pois, muitas vezes precisam de espora, muitas outras de freio" (LONGINO, *Do sublime*, II, 2).

Escrita na primeira metade do século I de nossa era (BRANDÃO, 2005, p. 11) em resposta a um tratado anterior de autoria do mestre de retórica judeu Cecílio, o qual foi considerado incompleto, por orientar-se de maneira equivocada e não mostrar os passos que conduzem ao sublime, a poética de Longino – como será aqui denominado o autor de **Do Sublime** de agora em diante – pretende justamente discutir as formas de alcançar esse atributo em uma obra literária, definido como "o ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso e que, por nenhuma outra razão senão essa, primaram e cercaram de eternidade a sua glória os maiores poetas e escritores" (LONGINO, *Do sublime*, I, 3).

---

[91] Se a algo Quintílio lesses, ele te dizia: "Corrige, por favor, isto e isto. E se tu dissesses que não podia fazer melhor e que já tentaras, em vão, duas e três vezes, ele te aconselhava a suprimir os versos maus e a meter na bigorna os que tinham saído mal torneados. Se preferires, no entanto, defender o erro a corrigi-lo, então, sem mais palavras, não empreendia ele a inútil tentativa de te impedir que, desprezando rivais, só de ti e de teus versos gostasses. (Trad. Rosado Fernandes, 1984, p. 121)

Por essa razão, após defender a pertinência do método, como já se viu, processo que o autor do tratado sustenta, inclusive, como pré-existente na própria natureza[92], e alertar sobre os vícios do empolamento ou frieza excessiva do estilo, estipula dois critérios que definem a grandeza da composição literária. O primeiro deles é abolir aquilo que se mostre oco ao discurso, ou seja, cujo descarte não acarrete prejuízo à obra, visto que "nada é grande quando haja grandeza em desprezá-lo" (LONGINO, *Do sublime*, VII, 1). O segundo, diz respeito à universalidade, pois, segundo Longino (*Do sublime*, VII, 4) são "belas e verdadeiramente sublimes as passagens que agradam sempre e a todos".

Para Longino (*Do sublime*, VIII, 1) são cinco as fontes capazes de suscitar a linguagem do sublime, duas delas, o dom da palavra e a emoção ou paixão intensa e inspirada, são qualidades inatas. As outras três, por seu turno, são alcançadas também por meio da prática e consistem na moldagem das figuras, sejam elas de pensamento ou linguagem; na nobreza da expressão, atingida por meio da escolha vocabular e da linguagem figurada e elaborada e, por último, reunindo todas as anteriores, a composição tendo por objetivo o elevado e o digno.

Assim sendo, além do talento inato, que, embora não seja suscetível de ser adquirido, pode, todavia, ser treinado para a grandeza e o arrebatamento, à medida que "[...] pessoas de pensamentos e ocupações mesquinhas e servis a vida toda é impossível que produzam algo admirável, merecedor de imortalidade [93] [...]" (LONGINO, *Do sublime*, IX, 2), aquele que aspira ao estilo elevado deve cuidar, como já alertavam Aristóteles e Horácio em suas respectivas poéticas, da unidade de sua composição. Segundo Longino (*Do sublime*, X, 1), assim como os elementos naturais coexistem para formar as coisas, uma obra elevada também deve selecionar componentes essenciais capazes de articularem-se, compondo uma obra de corpo único. O sublime, dessa forma, pode ser obtido por meio da escolha certeira de motivos ou ideias ou pelo acúmulo e arranjo de motivos ou ideias escolhidas.

Longino alerta, porém, para a característica qualitativa e não quantitativa que envolve o sublime, ao defrontar essa característica do discurso com a amplificação, recurso definido pelo autor da poética como "uma aglomeração de todas as partes e tópicos ligados ao assunto,

---

[92] [...] se examinarmos que a natureza, embora quase sempre siga leis próprias nas emoções elevadas, não costuma ser tão fortuita e totalmente sem método e que ela constitui a causa primeira e princípio modelar de toda produção [...] (LONGINO, *Do sublime*, II, 2/ Trad. Jaime Bruna, 2005, p. 72).

[93] Todos os trechos do tratado **Do sublime** citados neste trabalho são de responsabilidade de Jaime Bruna e estão presentes na seguinte edição: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

a qual, pela demorada insistência, reforça um arrazoado" (LONGINO, *Do sublime*, XII, 2). Segundo o raciocínio do tratadista, enquanto a amplificação necessita "sempre da quantidade e de certa abundância", o sublime pode ser encontrado "muitas vezes até num único pensamento" (LONGINO, *Do sublime*, XII, 1).

Outro passo importante ao propósito de alcançar o sublime, considerado pela poética dedicada a Póstumo Terenciano, é a imitação de grandes autores. No lugar de constituir furto ou demérito, a prática de emular estilos como o de Homero "é como um decalque de belos sinetes, de moldados ou de honras manuais" (LONGINO, *Do sublime*, XIII, 4). Para Longino, inclusive, a disputa entre a tradição e as gerações presentes resulta em algo proveitoso para as práticas letradas: "Belo, na verdade, e merecedor de coroa de glória é esse combate em que mesmo em ser derrotado pelas gerações anteriores não deixa de haver glória" (*Do sublime*, XIII, 4). Além do respeito à tradição, aos valores e preceitos difundidos por ela, também o anseio por boa fama e reconhecimento póstumo tornam-se aliados, segundo Longino (*Do sublime*, XIV, 1-3), para aquele que pretende escrever poesia ou prosa de caráter elevado.

Considerada uma das fontes das quais jorram o sublime, as figuras ocupam extenso espaço na poética de Longino. Antes de iniciar o estudo desses mecanismos, porém, o autor do tratado escrito em grego pondera sobre um dos recursos caros tanto à retórica como à poética, a fantasia (*phantasía*) ou écfrase, a qual se manifesta nos casos em que "inspirado e emocionado, parece-te estares vendo o de que falas e os pões sob os olhos dos ouvintes" (LONGINO, *Do sublime*, XV, 1). Trata-se dessa forma, da criação de imagens verbais cujo intento "na poesia é maravilhar e, na oratória, dar vividez" (LONGINO, *Do sublime*, XV, 2), além de buscar, em ambos, atingir a emoção dos ouvintes.

Entrando no campo dos estudos das figuras, Longino (*Do sublime*, XVI, 1) escolhe dissertar, visto a quantidade infindável delas, acerca daquelas que conferem grandiloquência ao texto, como o apóstrofe, o assíndeto, o hipérbato, a perífrase. De acordo com o tratado sobre o sublime, a apóstrofe caracteriza-se por ser uma figura de juramento, como o proferido por Demóstenes, no qual invoca e, por consequência, demonstra admiração pelos heróis gregos, ação que faz surgir o sublime em sua declaração, suscitando, assim, a simpatia para a sua causa: "Não é possível que tenhais errado, *juro-o pelos que afrontaram perigos outrora em Maratona*" (LONGINO, *Do sublime*, XVI, 2, grifo meu).

Já o assíndeto, figura de linguagem caracterizada pela supressão de conjunções ou conectivos, configura-se favorável ao sublime, conforme Longino (*Do sublime*, XXI,1-2), por conferir a fluidez discursiva necessária ao curso das emoções:

> Privaria da velocidade os atletas corredores quem os amarrasse uns nos outros; assim também a emoção ressente-se do embaraço dos conectivos e de outros acréscimos, porque perde a liberdade de correr e a impressão de ter sido disparada duma catapulta (LONGINO, *Do sublime*, XXI, 2).

O hipérbato, "figura pela qual a ordenação das palavras e pensamentos é tirada da sequência regular" (LONGINO, *Do sublime*, XXII, 1) é, segundo a poética do sublime (LONGINO, *Do sublime*, XXII, 1) propício para fazer o retrato de emoções violentas, uma vez que os homens em estados emocionais alterados realizam tais inversões na fala, e que se deve levar em consideração, na produção de um texto, a intenção da arte, a qual é, também na concepção de Longino, buscar a verossimilhança:

> As pessoas realmente encolerizadas, apavoradas, indignadas ou ordinariamente arrebatadas pelo ciúme ou por alguma outra paixão (pois as emoções são variadas e inúmeras, sem que se possa dizer quais sejam), muitas vezes, iniciam um assunto, saltam para outro, intercalam, de passagem, incisos descabidos, depois, numa vira-volta, tornam ao primeiro e, completamente transtornadas, impelidas como ao sopro dum repiquete em giros súbitos de cá para lá, mudam as palavras, mudam os pensamentos e, de todos os modos, em mil e uma voltas, mudam a ordem para fora do encadeamento natural; igualmente, nos melhores escritores, graças aos hipérbatos, a imitação encontra seu modelo nos efeitos da natureza, pois a arte e acabada com esta se parece e, por sua vez, a natureza é bem sucedida quando dissimula a arte em seu seio. (LONGINO, *Do sublime*, XXII, 1/ Trad. Jaime Bruna, 2005, p. 93-94).

Embora considerada uma figura perigosa pelo autor do tratado (LONGINO, *Do sublime*, XXIX, 1), o risco de evidenciar fraqueza se não empregada com cautela, a perífrase, isto é, o ato de transformar uma expressão curta em um sintagma mais detalhado e extenso, também converge para o sublime ao harmonizar-se com aquilo que é declarado de forma exata, da mesma forma em que "na música, o acompanhamento torna mais agradável a melodia principal" (LONGINO, *Do sublime*, XXVIII, 1).

Ademais, Longino (*Do sublime*, XVIII 1-2) cita o concurso de perguntas e respostas, como outro recurso capaz de conferir ímpeto e energia ao discurso, desde que utilizado pelo orador de maneira a parecer espontâneo. Também menciona os poliptotos, as acumulações, as metáboles e gradações (LONGINO, *Do sublime*, XXIII, 1); o uso do singular com sentido plural (LONGINO, *Do sublime*, XXIII, 2) ou seu contrário, a redução do plural ao singular (LONGINO, *Do sublime*, XIX, 1); o uso do presente para relatar fatos passados (LONGINO, *Do sublime*, XXV, 1) e a mudança de pessoas gramaticais ao longo do texto (LONGINO, *Do sublime*, XXVI, 1-2); para o autor, todas seriam figuras que fazem surgir o patético e o sublime em uma obra literária.

As metáforas também têm vez nas considerações do autor do tratado acerca do sublime. Sem deter-se em formular uma definição para a figura, Longino (*Do sublime*, XXXI, 1-5), concordando com a visão de Demóstenes, estabelece como regra para o emprego da metáfora a ocasião e não o número de vezes em que são empregadas. O uso dessa figura de linguagem, mesmo que em abundância, torna-se legítimo quando revestido com o sublime e com emoções fortes:

> porque eles [o sublime e as emoções], com veemência de seu movimento, são de natureza tal que arrebatem e levem adiante tudo ou mais, ou, melhor, exijam absolutamente como imprescindíveis as metáforas ousadas e não deixam ao ouvinte folga para reparar no número delas, porque se contagiou com o entusiasmo do orador (LONGINO, *Do sublime*, XXXII, 4).

Além de defender o uso das figuras, Longino também considera a associação desses recursos linguísticos, tendo em vista uma intenção comum, como forma de elevar o discurso:

> Tem comumente a maior força emotiva a associação das figuras num propósito comum, quando duas ou três, como numa simória, colaboram na busca do vigor, da persuasão da beleza, quais os assíndetos entrelaçados com anáforas e diatiposes no discurso contra Midas: "muitos danos pode o agressor fazer com a atitude, com os olhos, com a voz, alguns dos quais a vítima não seria capaz de descrever a um terceiro". (LONGINO, *Do sublime*, XX, 1).

Importante mencionar, entretanto, que Longino (*Do sublime*, XVII, 1-2) condena o uso indiscriminado das figuras. Para ele, tais recursos não devem cobrir o primeiro plano do discurso, deixando explícita a intenção persuasiva que lhe cabe. Devem, em verdade, revestindo-se de sublime, adentrar de maneira velada o texto, escondendo, também, sua finalidade de convencimento:

> [...] quem um artista da palavra procura embair com figuras de estilo, como uma criança ingênua, irrita-se logo e, tomando a falácia como afronta à sua pessoa, exaspera-se às vezes em extremo e, mesmo quando domina os ímpetos, dispõe-se a resistir absolutamente às palavras persuasivas. Por isso, parece excelente a figura quando precisamente não deixa transparecer que o é.
> Assim, pois, o sublime e o patético constituem um antídoto e auxílio maravilhoso contra a suspeição despertada pelo uso de figuras; o embaimento, de certo modo aureolado de beleza e grandiosidade, daí por diante encoberto, escapa toda a desconfiança (LONGINO, *Do sublime*, XVII, 1-2).

Longino (*Do sublime*, XXX, 1-2), embora não discorra em detalhes, por julgar que seu interlocutor já tem conhecimento suficiente do tópico, faz menção à escolha correta dos vocábulos como artifício essencial para alcançar a linguagem sublime:

> [...] a escolha dos vocábulos próprios e magníficos maravilha e fascina os ouvintes e constitui máxima preocupação de todo orador e escritor, porque, florindo de per si, depara o discurso, como as esculturas belíssimas, a um tempo grandiosidade e beleza, verniz clássico, peso, força, vigor e ainda certo brilho, como se comunicasse aos fatos uma alma dotada de voz [...] (LONGINO, *Do sublime*, XXX, 1/ Trad. Jaime Bruna, 2005, p. 99)

O vocabulário, porém, na concepção do autor do tratado deve assentar-se ao assunto abordado, não sendo coerente empregar termos grandiloquentes e solenes para retratar temas de pouca importância (cf. LONGINO, *Do sublime*, XXX, 2).

Continuando a reflexão acerca do trabalho com as palavras, Longino (*Do sublime*, XXXIX, 1-5) debruça-se sobre a influência do encadeamento das unidades do léxico no estilo sublime. Segundo o estudioso, isso ocorre da mesma forma que na música, que, com a cadência imprimida pelo ritmo, é capaz de atuar sobre o ânimo dos ouvintes:

> [...] o arranjo, que é certa harmonia da linguagem, privilégio natural do homem, atingindo a alma mesma e não apenas os ouvidos, move espécies variadas de palavras, pensamentos, ações, belezas, musicalidades – coisas essas que conosco nascem e crescem; do mesmo passo, pela combinação e múltiplas formas de seus próprios sons, transmite à alma dos circunstantes a emoção existente no orador, fazendo os ouvintes comparti-las e, pela gradação dos termos, edifica o sublime; não é certo que por esses mesmos meios, ao mesmo tempo nos fascina e infalivelmente nos dispõe para o majestoso, o valioso, o sublime e tudo encerra em si, dominando totalmente a nossa inteligência? (LONGINO, Do sublime, XXXIX, 3).

Dessa maneira, aquilo que Longino (*Do sublime*, XL, 1) define como a conjugação dos membros, isto é, a junção de expressões grandiosas em um só corpo, é um dos expedientes mais frutíferos para a magnitude do discurso. As palavras e sentenças, parelhas a um corpo, em que os membros juntam-se para formar um organismo perfeito, aglutinadas "pela associação e, mais, presas pelo vínculo da harmonia, tornam-se sonorosas graças ao torneio; dir-se-ia, que, nos períodos, a grandiosidade é a soma das cotas-partes do grupo" (LONGINO, *Do sublime*, XL, 1).

O autor da poética *Do sublime*, também considera pernicioso ao discurso fatores tais como o uso de um ritmo de discurso partido, como os que utilizam pés troqueus, que, por conta de sua uniformidade, caem em superficialidade e em vazio de emoção; também a escolha de palavras de poucas sílabas, responsáveis por um estilo cerrado e fragmentado; a redução excessiva das frases e, ainda, o uso de vocabulário trivial (cf. LONGINO, *Do sublime*, XLI, 1-3; XLII, 1; XLIII, 1).

Assim como Horácio, Longino (*Do sublime*, XXXIII, 1-2) também julga perdoável e até mesmo preferível a existência de defeitos em prosa e poesia que transmitam grandeza, às

composições literárias em tudo corretas, mas com resultado final mediano. Para ele, "[...] as naturezas demasiado grandes são as menos estremes; a precisão em tudo acarreta o risco da mediania e nos grandes gênios, assim como na excessiva riqueza, alguma coisa se há de negligenciar [...]" (LONGINO, *Do sublime*, XXXIII, 2), uma vez que o caminho do escritor que aspira ao sublime não é tão seguro e correto como o daqueles que costumam percorrer caminhos de natureza mais humilde.

3.2 A Retórica Clássica

Desde seu nascimento, no século V a.C., até os dias de hoje o termo *retórica* acolheu variadas acepções, chegando até a assumir sinônimos pejorativos como o de "discurso brilhante na forma, mas pobre de ideias" (AULETE) ou o de "discussão inútil" (HOUAISS).

Todavia, longe das definições que associam o termo a discursos afetados e vazios, a retórica pode ser considerada, como declara Barthes (1975), uma metalinguagem, um discurso sobre o discurso, que, na Antiguidade, constituía-se por uma *técnica* (ou *arte*) a qual compreendia um conjunto de preceitos cuja prática levava ao convencimento do ouvinte da mensagem ou leitor da obra.

Assim, para o estudioso francês (1975), retórica pode ser considerada uma máquina, na qual, inicialmente são colocados "os materiais brutos do raciocínio, fatos, um assunto" e "o que se encontra no fim é uma discussão completa, estruturada, armada para a persuasão" (BARTHES, 1975, p. 181).

De maneira semelhante, Reboul (2004), buscando uma unidade para as posições contraditórias que envolveram o assunto ao longo do tempo, define retórica como "a arte de persuadir pelo discurso" (REBOUL, 2004: p.XIV). A retórica, sob essa ótica, abarca toda a classe de textos que têm por objetivo a persuasão, desde um sermão, até uma fábula, um cartaz de publicidade ou um tratado de filosofia.

Martins (2009), considerando abrangente não só o alcance, mas o próprio conceito, delimita a retórica como uma "disciplina que regulamenta e regula os discursos [...] sejam eles em prosa, sejam eles poéticos" (MARTINS, 2009, p. 168). Ademais, para além da persuasão, lembra que a finalidade do discurso retórico repousa em defender ou acusar, aconselhar ou desaconselhar e elogiar ou vituperar um indivíduo.

As ponderações dos autores supracitados, entretanto, têm embasamento comum. Tanto Barthes (1975), como Reboul (2004) e Martins (2009) valem-se, para elaborar suas

ponderações a respeito do assunto, dos estudos retóricos realizados pelos gregos e romanos da Antiguidade Clássica.

A retórica como técnica nasce, em torno de 465 a.C., na Sicília, onde, após a expulsão dos tiranos que ali governavam, multiplicavam-se os conflitos judiciários, nos quais os cidadãos, espoliados pelos invasores, reivindicam a propriedade de seus bens. Para auxiliar na mediação das contendas, o siracusano Córax, discípulo do filósofo Empédocles, junto de seu aluno Tísias, cria e publica uma série de preceitos práticos para auxiliar os cidadãos a recorrer à justiça (REBOUL, 2004, p.2).

A base da retórica elaborada por Córax era sintagmática e continha as cinco grandes partes responsáveis por estruturar o discurso oratório ao longo de vários séculos. São elas: o exórdio, a narração ou ação, a argumentação ou prova, a digressão e o epílogo. (BARTHES, 1975, p.151-152).

Não obstante, a retórica coraciana circunscrevia-se ao âmbito judiciário e, somente, com a ida de Górgias a Atenas, em 427 a.C., a disciplina alcança a esfera estética e literária. Segundo Reboul (2004, p.6), até aquele momento, os gregos adotavam o conceito de literatura exclusivamente à poesia, reservando a prosa para os registros informais. Górgias, ao criar o discurso laudatório - ou epidítico – transpõe a eloquência para a prosa, ornando-a com figuras de palavras e pensamentos, tornando-a tão bela quanto à poesia, a despeito da supressão do metro. Dessa forma, "a ideia de prosa 'tão bela quanto a poesia' impôs-se a todos os escritores gregos [...] Górgias pôs a retórica a favor do belo". (REBOUL, 2004, p. 6).

Além de vincular a retórica à literatura, como sublinha Barthes (1975, p.153), Górgias também foi importante por dar ênfase ao "polo paradigmático" do discurso, uma vez que se ocupa do trabalho com as figuras de retórica.

A partir desse florescimento, a retórica foi continuamente teorizada e estudada, com intuito de servir como parâmetro para a construção de discursos belos e eficazes, no sentido de atingir o objetivo a qual se propõe. Sua influência alcançou Roma, onde foram criadas escolas exclusivas para a disciplina e onde, a partir do século I a C., começaram a surgir tratados sobre o assunto (CARDOSO, 2011, p.161); estendeu-se até a Idade Média, quando integrava o *trivium* obrigatório no ensino universitário (MARTINS, 2009, p.167) e permaneceu em destaque até o século XIX, quando experimenta um declínio; superado, entretanto, no século XX quando é objeto de novos estudos.

E se, por um lado, a retórica serve como uma técnica que regula a produção de discursos orais ou escritos, por outro, pode-se tomar o caminho inverso e utilizar os preceitos que ela oferece como um importante instrumento hermenêutico do texto. E é justamente como

ferramenta de interpretação textual que a técnica retórica desenvolvida na Antiguidade clássica será utilizada neste trabalho.

No entanto, como é perceptível pela própria multiplicidade de definições do conceito, a retórica não possui um sistema único. Em se tratando daquela desenvolvida na antiguidade, Manuel Alexandre Júnior (2005) diz que "a retórica sempre foi uma disciplina flexível, mais preocupada com a persuasão dos ouvintes do que com a produção de formas do discurso [...]" (ALEXANDRE JÚNIOR, 2005, p.21), não havia, portanto, rigor absoluto na produção de discursos e nem na aplicação das regras retóricas. Assim sendo, este trabalho fundamenta-se nos tratados desenvolvidos por Aristóteles, Cícero e Quintiliano e na **Retórica a Herênio**, tratado de autor desconhecido.

3.2.1 Principais fontes antigas

3.2.1.1 Aristóteles

Conforme a interpretação de Alexandre Júnior (2005, p. 33-34), Aristóteles distinguia-se dos seus antecessores no estudo da retórica, pois estes voltavam suas atenções somente para o discurso judicial, além de negligenciarem o uso da argumentação lógica, em favor do estímulo das emoções e de preocupar-se em demasia com a estrutura formal do discurso.

Para o filósofo nascido em Estagira (2005, p.96), a retórica é capaz de "descobrir os meios de persuasão sobre qualquer questão dada" (ARISTÓTELES, *Retórica*, I, 2, 1355b) [94] e "como arte, suas regras não se aplicam a nenhum gênero específico de coisas". Dessa forma, não era um meio de persuadir, mas de encontrar "os meios de persuasão mais pertinentes a cada caso". (ARISTÓTELES, Retórica, I, 2, 1355b).

Como afirma Reboul (2004, p. 43) Aristóteles foi responsável por converter a retórica em um sistema, que somente será completado – e não modificado – pelos seus sucessores. Tal sistema, desenvolvido ao longo dos três livros que compõem a *Téchnē Rhētorikḗ*, caracteriza-se pelos seguintes princípios:

> 1) A distinção de duas categorias formais de persuasão: provas técnicas e não técnicas;
> 2) A identificação de três meios de prova, modos de apelo ou formas de persuasão: a lógica do assunto, o caráter do orador e as emoções dos ouvintes;

[94] As traduções de todos os trechos da **Retórica** de Aristóteles presentes neste trabalho são de responsabilidade de Manuel Alexandre Júnior e encontram-se na seguinte edição: ARISTÓTELES. **Retórica**. Prefácio, tradução e notas: Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

> 3) A distinção de três espécies de retórica: judicial, deliberativa e epidíctica;
> 4) A formalização de duas categorias de argumentos retóricos: o entimema, como prova dedutiva; o exemplo, usado na argumentação indutiva como forma de argumentação secundária;
> 5) A concepção e o uso de várias categorias de tópicos na construção dos argumentos: tópicos especificamente relacionados com cada gênero de discurso; tópicos geralmente aplicáveis a todos os gêneros; e tópicos que proporcionam estratégias de argumentação, igualmente comuns a todos os gêneros de discurso;
> 6) A concepção de normas básicas de estilo e composição, nomeadamente sobre a necessidade de clareza, a compreensão do efeito de diferentes tipos de linguagem e estrutura formal e a explicitação do papel da metáfora;
> 7) A classificação e ordenação das várias partes do discurso. (ALEXANDRE JÚNIOR, 2005, p. 35).

Segundo Barthes (1975, p. 156), a obra de Aristóteles "concebe o discurso (a *oratio*) como uma mensagem e submete-a a uma divisão do tipo informático". Dessa forma, o livro I ocupa-se com o emissor da mensagem, isto é, com o orador e, por isso, discorre sobre a "concepção dos argumentos, na medida em que eles dependem do orador, de sua adaptação ao público", sempre observando as exigências dos três gêneros do discurso. Já o livro II volta a atenção para o receptor da mensagem, ao público; consequentemente aborda as emoções (ou paixões) e a recepção dos argumentos. O livro III é dedicado à mensagem e discorre sobre as figuras e a ordem das partes do discurso.

Para Reboul (2004, p. 43), a retórica aristotélica "é decomposta em quatro partes, que representam as quatro fases pelas quais passa quem compõe um discurso [...]". A primeira delas é a invenção (*heurésis*), em que o orador busca todos os argumentos e meios de persuasão concernentes ao tema se seu discurso. A segunda (*táxis*) é a disposição, na qual se ordenam os argumentos. A terceira é a elocução (*léxis*) na qual o orador imprime o estilo, as figuras de linguagem ao seu discurso. E a quarta é a ação (*hypócrisis*), isto é, as posturas do orador e efeitos de voz que envolve a declamação do discurso para um público.

A importância de Aristóteles no estudo da retórica, portanto, é indiscutível. A obra do célebre filósofo da Antiguidade Clássica, segundo Alexandre Júnior (2005, p.50) é fundamental para a consolidação dessa disciplina, pois além de definir e elucidar sua função, ainda "estabelece as categorias indispensáveis à constituição do sistema retórico". Assim, para a compreensão dos mecanismos que regem essa disciplina, torna-se indispensável uma investigação do sistema aristotélico.

3.2.1.2 Cícero

Maior entre os oradores romanos, Cícero (Marcus Tullius Cicero – 106-43 a.C.) aproveitou sua prática oratória, composta por inúmeros discursos judiciários e políticos, na sistematização e desenvolvimento de importantes tratados de retórica.

Cícero foi um autor prolífico, a produção literária do afamado orador, além de peças oratórias e escritos sobre retórica, incluem diálogos, epístolas e tratados filosóficos (MARTINS, 2009, p. 179). Entretanto, por conta da célebre vida pública, são os discursos forenses que se destacam em sua obra e delimitam o primeiro período clássico da literatura latina, a época de Cícero, cujo início dá-se em 81 a.C., data do primeiro pronunciamento público do autor, e o término em 43 a.C., data da morte do advogado e senador romano (CARDOSO, 2011, p. 152).

Com relação a sua produção oratória, segundo Cardoso (2011, p. 153) entre os discursos judiciários evidenciam-se pela importância *Em favor de Roscio Amerino* (*Pro Roscio Amerino* – 79 a.C.), as *Verrinas* (*In Verrinas* – 70 a.C.), *Em favor de Murena* (*Pro Murena* – 63 a.C.), *Em favor de Árquias* (*Pro Archia* – 62 a.C.), *Em favor de Célio* (*Pro Caelio* 56 a.C.), *Em favor de Milão* (*Pro Milone* 52 a.C.), Já entre os discursos políticos destacam-se as *Catilinárias* (*In Lucium Catilinam orationes* IV – 63 a.C.) e as *Filipicas* (*Philippicae orationes* – 44/43 a.C).

Ainda de acordo com a estudiosa (2011, p. 155) seus "discursos exemplificam, na prática, os princípios retóricos fixados nos tratados por eles escritos". E, assim como Aristóteles, o orador romano reconhecia como etapas de composição da obra oratória a invenção (*heurésis*, em grego ou *inuentio*, em latim), a disposição (*táxis* ou *dispositio*) e a elocução (*léxis* ou *elocutio*), a ação (*hypócrisis ou actio*) e ainda acrescentou uma quinta etapa, a memorização. A observação de sua obra oratória, revela também sua preocupação com o estilo e a pureza da língua:

> Escritos com maior cuidado e preocupação, os textos oratórios não só revelam a arquitetura da composição como também, e principalmente, a pureza e a correção da língua e a riqueza de estilo. O vocabulário é vasto, erudito, escolhido; o ritmo da frase é trabalhado e intencional; as figuras de harmonia são usadas com frequência. (CARDOSO, 2011, p. 157).

Dentre as principais obras que versam sobre a arte retórica ciceroniana estão *Sobre a invenção* (*De inuentione – 86 a.C.*), que trata dos meios de encontrar e elaborar argumentos para construir um discurso (*inuentio*); *Sobre o orador* (*De oratore* – 55 a.C.) que, escrita em

forma de diálogo, discorre sobre a formação e qualidades de um orador, a estrutura, estilo e elocução do discurso; *O orador* (*Orator* – 46 a.C.), a qual versa sobre o perfil do orador ideal; e o curto texto *Sobe o melhor gênero de* oradores (*De optimo genere oratorum* – entre 46 e 44 a.C.), escrita para servir de prefácio a traduções hoje perdidas dos discursos de Ésquino e Demóstenes feitas por Cícero, mas em que também disserta acerca da melhor espécie de orador (CARDOSO, 2011; MARTINS, 2009; SEABRA, 2012).

Quando se pensa no esquema básico dos discursos do orador romano, ao menos em se tratando de questões teóricas, a obra retórica de Cícero não adiciona nenhuma grande novidade àquela desenvolvida por Aristóteles. Porém, como ressalta Barthes (1975, p. 157), "Cícero é um orador que fala da arte oratória", dessa forma, há uma pragmatização e uma desintelectualização da técnica desenvolvida pelo filósofo de Estagira. Ademais, com a teoria do célebre orador romano há uma nacionalização da retórica e uma valorização do estilo, da *elocutio* (BARTHES, 1975, p. 158-159).

De acordo com Seabra (2012, p. 35), Cícero dá a sua contribuição à retórica grega, quando destaca a figura, a cultura, a voz e os objetivos de um orador. Para o célebre escritor romano, o melhor dos oradores procurava instruir, deleitar e comover seus ouvintes: "*Optimus est enim orator qui dicendo animos audientum et docet et delectare et permouet. Docere debitum est, delectare honorarium, permouere necessarium*[95]" (*De optimum genere oratorum*, I, 3).

A arte retórica ciceroniana também ofereceu sua contribuição para uma nova concepção do texto, resultado da ação oratória. Segundo Seabra (2012, p. 35), em *Sobre o melhor gênero de oradores*, Cícero determina que:

> O texto enfim, base da oratória, só pode ser correto, e a linguagem pura, sem vícios, latina, sem estrangeirismos, distinta no uso da palavra em seu sentido próprio como em seu sentido figurado. "A linguagem popular, não atenta às regras gramaticais nem a elegâncias de estilo, não serve para a composição do discurso, e não serve muito menos para a transmissão de todas as sutilezas de pensamentos e intenções do orador" (SEABRA, 2012, p. 35).

3.2.1.3 Quintiliano

Advogado e proprietário de uma famosa escola de retórica, Quintiliano (*Marcus Fabius Quintilianus* 30 d.C.?-95 d.C), tal qual Cícero, foi um notável orador a teorizar sobre a técnica retórica (REBOUL, 2004, p. 71).

---

[95] Ótimo é efetivamente o orador que, no discursar, aos ânimos dos ouvintes tanto instrui como deleita e comove. Instruir é /seu/ dever, deleitar /é/ honroso, comover /é/ necessário (Trad. José R. Seabra, 2012, p. 35)

Sua principal composição, conservada na íntegra até dos dias de hoje, *a Institutio oratoria,* escrita por volta de 93 d.C., conforme relata Cardoso (2011), "tem um objetivo único: explicitar o necessário para a formação do orador" (CARDOSO, 2011, p. 166). Ainda segundo a estudiosa (2011, p. 166) toda a teoria desenvolvida por Quintiliano seguia o mesmo preceito estabelecido por Catão, o Censor: "o orador deve ser um homem de bem capaz de discursar".

Dessa forma, a obra, composta por 12 livros, é "um verdadeiro tratado pedagógico" (CARDOSO, 2011, p. 166) que determina a educação do orador a partir da infância. Dessa forma:

> O livro I aborda a primeira educação (convivência com o gramático; em seguida com o retor). O livro II define a retórica e sua utilidade. Os livros III a VII falam da inuentio e da dispositio. Os livros VIII a X da elocutio (o livro X dá conselhos práticos para "escrever"). O livro XI focaliza as partes menores da retórica: a ação (realização do discurso) e a memória. O livro XII enuncia as qualidades morais requeridas do orador e exige que tenha cultura geral. (BARTHES, 1975, p. 159)

De acordo com Barthes (1975, p. 160), o famoso mestre de retórica, ao abordar o tema dos tropos e figuras cria "a primeira teoria da arte de escrever". Assim para se obter um bom discurso "é preciso ler e escrever muito, imitar modelo (plagiar), corrigir muitíssimo, mas depois de ter deixado descansar o escrito e saber terminar" (BARTHES, 1975, p. 160). Além disso, desaconselha a prática de rascunhos rápidos: a rapidez do pensamento deve acompanhar a lentidão da mão.

Para Reboul (2004, p. 73) Quintiliano "retoma de modo mais sistemático as ideias de Cícero", visto que também concebe a retórica como uma "arte funcional, que exclui tudo o que seja inútil (...)". A arte oratória, em suma: "em vez de criar 'desvio' permite atingir a expressão mais justa e nosso pretenso 'grau zero' do discurso 'normal' para Quintiliano não passaria de inaptidão, desjeito, incultura, garrulice improvisada". (REBOUL, 2004, p.73).

3.3 A técnica retórica

De acordo com o resumo feito por Barthes (1975, p. 182), técnica retórica é composta por cinco operações básicas: a *inuentio*, caracterizada pela ação de achar o que dizer (*inuenire quid dicas*); a *dispositio*, que consiste em colocar ordem ao que se encontrou (*inuenta disponere*); a *elcoutio*, caracterizada pelo acréscimo de ornamento das palavras e figuras (*ornare uerbis*); a *actio*, que diz respeito aos gestos, dicção do orador (*agere et pronuntiare*) e a memória, ação de recorrer a memória na pronunciação do discurso (*memoriae mandare*).

Dessas, as três primeiras (*inuentio*, *dispositio* e *elocutio*) são as mais importantes, compostas por uma "rede ampla e sutil de noções", responsáveis por dar sustento à retórica até os dias atuais.

Assim sendo, levando em consideração essa relevância e, considerando que a *actio* e a *memoria* são ações que correspondem aos discursos falados, dar-se-á destaque, a seguir, as três operações da técnica retórica.

Entretanto, como lembra Reboul (2004, p. 44) "antes de empreender um discurso, é preciso perguntar-se sobre o que ele deve versar", ou seja, sobre o gênero que convém ao assunto.

3.3.1 Os gêneros do discurso

Aristóteles distingue três gêneros do discurso: o deliberativo, o judicial e o epidítico. Essa classificação fundamenta-se no tipo de auditório a que se dirige o discurso:

> Com efeito, o discurso comporta três elementos: o orador, o assunto de que fala e o ouvinte; e o fim do discurso refere-se a este ultimo, isto é, ao ouvinte. Ora, é necessário que o ouvinte seja expectador ou juiz, e que um juiz se pronuncie sobre o passado ou sobre o futuro. O que se pronuncia sobre o futuro é, por exemplo, um membro de uma assembleia; o que se pronuncia sobre o passado é o juiz; o espectador, por seu turno, pronuncia-se sobre o talento do orador. (ARISTÓTELES, Retórica, I, 3, 1358b)

Tem-se, assim, como auditório do gênero deliberativo os membros de uma assembleia, já o do gênero judicial é composto por juízes e o do epidítico por espectadores públicos. Além de diferentes destinatários, as três espécies de discurso também se distinguem quanto ao tempo, à ação e ao fim a que são destinados.

O tempo e a ação de cada espécie retórica são delimitados por Aristóteles (2005, p. 106) da define da seguinte forma:

> Numa deliberação temos tanto o conselho como a dissuasão; pois tanto os que aconselham em particular como os que falam em público fazem sempre uma dessas duas coisas. Num processo judicial temos tanto a acusação como a defesa, pois é necessário para os que pleiteiam façam uma destas coisas. No gênero epidítico temos tanto o elogio como a censura. Os tempos de cada um destes são: para o que delibera, o futuro, pois aconselha sobre eventos futuros, quer persuadindo quer dissuadindo; para o que julga, o passado pois é sempre sobre atos acontecidos que um acusa e outro defende; para o gênero epidítico o tempo principal é o presente, visto que todos louvam ou censuram eventos atuais, embora também muitas vezes argumentem evocando o futuro (ARISTÒTELES, Retórica, I, 3, 1358b) .

De modo sintético, o gênero deliberativo ocupa-se em aconselhar ou desaconselhar e versa sobre assuntos futuros. O gênero judicial tem o objetivo de acusar ou defender, por isso, relaciona-se a eventos ocorridos no passado. O gênero epidítico destina-se ao elogio ou a censura e vincula-se ao tempo presente.

Com relação aos fins a que se propõe a cada discurso, Aristóteles determina que o deliberativo tem como escopo o conveniente ou o prejudicial; dessa forma, seus principais temas são as finanças, guerra e paz, defesa nacional, importação e exportação e legislação. O judicial tenciona o justo e o injusto e examina questões de transgressões conscientes das leis. O alvo do discurso epidítico, por sua vez é o elogio ou a censura, tendo como matéria fundamental a virtude e o vício, o belo ou o vergonhoso.

Para Aristóteles, cada gênero do discurso, a fim de alcançar seu objetivo de maneira mais eficaz, faz uso, preferencialmente, de um tipo de argumentação. Como resume Reboul (2004):

> O judiciário, que dispõe de leis e se dirige a um auditório especializado, utiliza de preferência, raciocínios silogísticos (entimemas), próprios a esclarecer a causa dos atos. O deliberativo, dirigindo-se a um público mais móvel e menos culto, prefere argumentar pelo exemplo (...). Quanto ao epidítico recorre sobretudo à amplificação, pois os fatos são conhecidos pelo público, e cumpre ao orador dar-lhes valor, mostrando sua importância e nobreza (REBOUL, 2004, p. 46).

Esquematicamente, os atributos de cada gênero retórico podem ser organizados da seguinte forma:

Gênero	**Auditório**	**Tempo**	**Ação**	**Finalidade**	**Argumentos**
Judiciário	Juízes	Passado	Acusar Defender	Justo Injusto	Raciocínios silogísticos/ entimema
Deliberativo	Assembleia	Futuro	Aconselhar Dissuadir	Conveniente Prejudicial	Exemplo
Epidítico	Espectadores	Presente	Louvar Censurar	Belo Vergonhoso	Amplificação

Tabela 1: Os gêneros do discurso (REBOUL, 2004, p. 47, adaptada).

Por fim, definido o gênero e, consequentemente, a finalidade a que se presta o discurso, o próximo passo a ser seguido pelo orador é a busca de argumentos (REBOUL, 2004, p. 47).

3.3.2 *Inuentio*

O tratado latino **Retórica a Herênio** *(I, 3)* define a *inuentio* como a capacidade de encontrar argumentos verdadeiros ou verossímeis que sejam convincentes a causa. Nesse sentido, seguindo a primeira acepção da palavra latina, essa etapa da técnica retórica, como aponta Barthes (1975), "é mais uma descoberta (dos argumentos) do que uma invenção. Tudo já existe é necessário apenas encontrá-lo" (BARTHES, 1975, p.183).

Logo, antes de iniciar a elaboração do discurso, a tarefa do orador é selecionar os argumentos mais apropriados à causa defendida a fim de convencer seus ouvintes. Como reforça Lausberg (1972), na *inuentio* deve-se:

> Encontrar pensamentos (*res*) adequados (*aptum*) à matéria, conforme o interesse do partido representado, pensamentos que servem como instrumentos intelectuais e afetivos para obter pela persuasão do juiz, a vitória do partido representado. Esta persuasão, em si mesma, consegue-se pela criação de um grau de credibilidade elevado, mesmo quando a matéria em si desfrutava de antemão, apenas um grau muito baixo de credibilidade (LAUSBERG, 1972, p.91).

Os argumentos, como observado por Lausberg, são instrumentos intelectuais e afetivos, dessa forma, de acordo com Barthes (1975), a *inuentio* segue por dois grandes caminhos: o convencer e o comover. O primeiro pertence ao âmbito da lógica, já o segundo liga-se ao campo psicológico:

> Convencer (*fidem facere*) requer uma aparelhagem lógica ou pseudológica, chamada comumente *Probatio* (domínio das "Provas"): pelo raciocínio se faz uma violência justa ao espírito do ouvinte, cujo caráter, disposições psicológicas, não são consideradas: as provas possuem força própria. Comover (*animos impellere*) consiste, ao contrário, em pensar na mensagem probatória, não em si, mas segundo o destinatário, segundo o humor de quem deve receber, consiste em mobilizar provas subjetivas morais (BARTHES, 1975, p.184).

A divisão dos tipos de argumentos ou provas habitualmente aceita nos manuais de retórica foi traçada por Aristóteles (QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, V, I, 1). O filósofo estagirita discerne duas vias de persuasão: as provas *inartísticas* ou, como denomina Barthes (1975, p. 184), *fora-da-técnica* e as provas *artísticas* ou *dentro-da-técnica*, decorrente da competência do orador.

3.3.2.1 Meios de persuasão: *ethos, pathos* e *logos*

As provas inartísticas não pertencem ao âmbito retórico e, portanto, não podem criadas pelo orador; elas já existem e são compostas por testemunhos, confissão por meio de tortura, documentos escritos e outros elementos semelhantes. Como afirma Barthes (1975, p.185), esse tipo de prova é própria do gênero judiciário, podendo, também, ser usada na vida privada, no gênero epidítico.

Já as provas fornecidas pelo discurso são próprias da retórica, uma vez que se originam do método e do próprio orador. São classificadas em três espécies: segundo o caráter moral do orador (*ethos*), segundo o estado de animo do ouvinte (*pathos*) e segundo o que o próprio discurso demonstra (*logos*). Consequentemente:

> Persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo na que não há conhecimento exato e que deixam margem para dúvida. É, porém necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador. (...) Persuade-se pela disposição dos ouvintes, quando estes são levados a sentir emoção por meio do discurso, pois os juízos que emitimos variam conforme sentimos tristeza ou alegria, amor ou ódio (...). Persuadimos, enfim, pelo discurso, quando mostramos a verdade ou o que parece ser verdade, a partir do que é persuasivo em cada caso particular. (ARISTÓTELES, Retórica, I, 2, 1356a)

Como determina Reboul (2004, p.47) o *ethos* e o *pathos* são de ordem afetiva e o *logos* de ordem racional. Porém, segundo Barthes (1975), mesmo os dois primeiros, que fazem parte de uma retórica considerada psicológica, estão subordinadas a uma técnica: "é uma psicologia 'projetada': a psicologia que todos imaginam: não o que 'existe na cabeça' do público, mas o que o público julga que os outros têm na cabeça" (BARTHES, p. 202-203). É uma psicologia do verossímil que aflora do próprio discurso.

Dessa forma, o *ethos*, isto é, os atributos de um orador, é o "caráter moral que o orador deve parecer ter, mesmo que não o tenha deveras" (REBOUL, 2004, p.48). Usando como fonte a retórica aristotélica, Barthes (1975) lista os três tipos de aparências que compõem a autoridade pessoal do orador:

> *1) pronesis*: é a qualidade daquele que delibera com acerto, que pesa bem os prós e os contras: é uma sabedoria objetiva, a demonstração de bom senso; 2) *areté*: é a mostra de uma franqueza que não teme consequências e exprime-se com auxilio de palavras diretas, marcadas de lealdade teatral; 3) *eunoia*: importa não chocar, não provocar, ser simpático, entrar em uma cumplicidade complacente com o auditório (BARTHES, 1975, p. 203).

Além dessas qualidades básicas, o *ethos* do orador também deve adaptar-se aos indivíduos que constituem seu auditório, "cujas expectativas variam segundo a idade, a competência, o nível social, etc." (REBOUL, 2004, p. 48). Os atributos morais do orador, portanto, variam conforme estiver perante jovens citadinos ou velhos camponeses.

O *pathos* é definido como "o conjunto de emoções, paixões e sentimentos que o orador deve suscitar no auditório com seu discurso" (REBOUL, 2004, p.48). Aristóteles vê as emoções como importante meio de persuasão, pois "são as causas que fazem alterar os seres humanos e introduzem mudanças nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer: tais são a ira, a compaixão, o medo e outras semelhantes, assim como suas contrárias" (ARISTÓTELES, *Retórica*, II, 1 1378a). Por isso dedica boa parte do livro segundo a estudá-las, conforme "seu aspecto externo (as disposições gerais que a favorecem), segundo seu objeto (por quem sentimos tais sentimentos)" (BARTHES, 1975, p.204) e as circunstancias em que se dão tais emoções.

Já o *logos*, isto é, a persuasão por meio do discurso refere-se à argumentação propriamente dita desenvolvida no discurso. É a parte da retórica aristotélica que se assemelha à Dialética e funda-se em dois tipos de argumentação: o entimema, ou silogismo (REBOUL, 2004, p. 49).

O exemplo, como define Barthes (1975, p. 186), "é uma similitude persuasiva, um argumento por analogia". O estudioso francês também afirma que esse tipo de argumentação varia em sua dimensão, podendo ser constituído por uma só palavra ou por um conjunto de fatos. Aristóteles (2002, p. 206) considera a existência de suas espécies de exemplo: "uma consiste em falar de fatos anteriores, a outra em inventá-los o próprio orador". Subdivide, ainda, aquelas de autoria do orador em parábolas e fábulas.

O exemplo construído por fatos anteriores liga-se ao real e corresponde à esfera histórica ou mitológica "por oposição, não ao propriamente imaginário, mas a tudo aquilo que é obra do invento" (BARTHES, 1975, p. 186). Assim, como consta em Aristóteles:

> Falar de factos passados consistiria, por exemplo, em alguém dizer que era preciso fazer preparativos contra o rei da Pérsia não permitindo que dominasse o Egito, porque já anteriormente Dario evitara atravessar a Grécia sem antes ter tomado o Egito, e que, só depois de o ter tomado, é que passo à Grécia; e que, por seu turno, Xerxes também não atacou a Grécia sem antes haver tomado o Egito, e que, só depois de o ter submetido, é que dirigiu à Grécia; por isso, não se deve consentir que o submeta. (ARISTÓTELES, *Retórica*, II, 20, 1393a).

Já os exemplos concebidos pelo próprio orador, as parábolas e as fábulas, pertencem ao âmbito do imaginário. Fábula, segundo Barthes (1975, p. 187) é um conjunto de ações. O

conceito é ilustrado por Aristóteles com os textos escritos por Esopo. Já parábola é uma comparação curta, e como um discurso socrático:

> Consiste em uma pessoa dizer que os magistrados não devem ser tirados a sorte, por que isso é como se alguém escolhesse atletas por sorteio, não os que são capazes de competir, mas os que a sorte designasse; ou ainda, como se entre os marinheiros, fosse sorteado aquele que deve pilotar o navio como se, em vez daquele que sabe, se devesse tomar o marinheiro que a sorte designou. (ARISTÓTELES, *Retórica*, II, 1393b)

A outra forma de argumentação, o entimema, é, na retórica aristotélica, "um silogismo fundamentado sobre verossimilhança ou sinais e não propriamente sobre o verdadeiro e imediato". Dessa maneira, seu início está ancorado no provável ou no pensamento popular e seu "raciocínio é de fácil manejo entre os homens incultos" (BARTHES, 1975, p.188).

Segundo o próprio Aristóteles, o entimema é construído:

> de poucas premissas e em geral menos do que o silogismo primário. Porque se algumas dessas premissas for bem conhecida, nem sequer é necessário enunciá-las; pois o próprio ouvinte a supre. Como, por exemplo, para concluir que Dorieu recebeu uma coroa como prêmio da sua vitória, basta dizer: pois foi vencedor em Olímpia, sem que haja necessidade de se acrescentar a Olímpia a menção da coroa, porque isso toda gente o sabe. (ARISTÓTELES, 2005, p. 99-100)

As premissas entimemáticas, de acordo com Alexandre Júnior (2005, p. 38) são formadas a partir de "tópicos específicos, aplicáveis a cada um dos gêneros particulares do discurso (judicial: justo/injusto; deliberativo: útil/inútil; epidítico: belo/feio)" e por "tópicos comuns, aplicáveis indistintamente a qualquer um dos três gêneros".

Os tópicos comuns da retórica aristotélica, também chamado de lugares-comuns, são divididos em três categorias:

> 1) O possível/ impossível; confrontados com o tempo (passado, futuro), eles oferecem uma questão tópica: a coisa pode ter sido feita ou não? e poderá ser feita ou não? Pode-se aplicar a esse lugar às relações de contrariedade: se foi possível algo começar, é possível que também termine um dia, etc.; 2) existente/ não existente (ou real/ não real). Como o precedente, tal lugar pode ser confrontado com o tempo: se uma coisa pouco apta a acontecer aconteceu, aquela que é mais apta a acontecer certamente aconteceu (...); 3) mais/menos: é o lugar da grandeza e da pequenez; sua força principal reside no "*a fortiori*": há sólidas probabilidades que X tenha ofendido seu vizinho visto que ele ofende o próprio pai. (BARTHES, 1975, p. 200)

Todavia, ainda que os lugares-comuns se apliquem a todos os tipos de discurso, cada um deles é mais bem aproveitado por um gênero oratório, como afirma Barthes (1975, p. 200), "o possível/ impossível assenta bem ao deliberativo (será possível fazer isso?); o real/

não real ao judiciário (o crime consumou-se?); o mais menos ao epidítico (elogio ou censura)".

Como espécie, o entimema aristotélico pode ser classificado de duas maneiras: os demonstrativos e os refutativos: "o entimema demonstrativo é aquele em que a conclusão se obtém a partir de premissas com as quais se está de acordo; o refutativo conduz a conclusões que o adversário não aceita." (ARISTÓTELES, Retórica, II, 22, 1396b).

3.3.3 *Dispositio*

A *dispositio* organiza e distribui os argumentos de uma oração e mostra o lugar em que cada um deles deve estar situado refere-se, portanto, a "ordenação das grandes partes do discurso" (BARTHES, 1975, p. 205), funcionando como uma espécie de plano-tipo empregado na construção das peças oratórias (REBOUL, 2004, p. 55).

Segundo Reboul (2004, p. 55), autores variados propuseram divisões distintas de planos-tipos, que podiam conter de duas a sete partes. Tradicionalmente, porém, adota-se a divisão em quatro partes: o exórdio (*exordium* ou *proemium*), a narração (*narratio*), a confirmação (*confirmatio*) e o epílogo ou peroração (*peroratio*).

A *dispositio*, ainda de acordo com o estudioso francês, mostra-se como um artifício útil no desenvolvimento do discurso por, ao menos três motivos. Cumpre, em primeiro lugar, uma função econômica, pois permite que o orador não cometa repetições, nem esqueça nada fundamental ao seu discurso. Em segundo lugar, configura-se como um guia, é uma espécie de argumento em si mesmo, que conduz o auditório ao objetivo desejado. E por fim, tem função heurística, que facilita a indagação metódica (cf. REBOUL, 2004, p. 60).

Além disso, para Barthes (1975, p.206), assim como a *inuentio*, essa etapa da técnica retórica também se fundamenta na dicotomia *animos impellere* (comover) *rem docere* (informar, convencer). Dessa forma, as duas partes extremas do discurso, o exórdio e o epílogo, cumprem a função de comover a audiência. Já as duas partes médias da oração, a narração e a confirmação, servem para persuadir ou manter os ouvintes a par do assunto tratado.

O exórdio é o princípio do discurso e "proporciona uma amostra do conteúdo do discurso, a fim de que se conheça previamente sobre o que será o discurso e que o entendimento do auditório não fique suspenso" (ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 14 1415a). Nessa etapa do discurso, prepara-se o ânimo dos ouvintes para o restante do discurso,

tornando-os benevolentes, atentos e dóceis. Segundo Reboul (2004, p. 55) tem uma função essencialmente fática.

A narração "é a exposição dos fatos referentes à causa" (REBOUL, 2004, p. 56). Segundo Barthes (1975), não compreende "uma história no sentido fabuloso" (BARTHES, 1975, p. 2009), é, na verdade, a "exposição persuasiva de uma coisa feita ou que se supõe feita" (BARTHES, 1975, p. 2009) e prepara o auditório para o desenvolvimento da argumentação. Deve, portanto ser clara, breve e verossímil.

A confirmação é o lugar no qual se expõem e justificam os argumentos ou provas (ANÔNIMO, *Rhetorica ad Herennium*, I, 4). Constitui a parte mais longa do discurso uma vez que contém o "conjunto das provas, seguido por uma refutação, que destrói os argumentos do adversário" (REBOUL, 2004, p. 57). Por esse motivo, Cícero (*De inuentione*, I, 24-51) e Quintiliano (*Institutio Oratoria*, 5. 1, 12-13) dividiam essa etapa da *dispositio* em *confirmatio* e *refutatio*.

Por fim, o epílogo ou peroração configura a parte final do discurso e, segundo Aristóteles (2002, p. 296) "é composto de quatro elementos: tornar o ouvinte favorável para a causa do orador e desfavorável para a do adversário, amplificar ou minimizar; dispor o ouvinte para um comportamento emocional; recapitular".

Barthes (1975, p. 205-206) informa, ainda, que a essas partes fixas e obrigatórias do discurso podia juntar-se uma facultativa e móvel: a *egressio* ou digresão, ou seja, "um trecho de aparato, fora do assunto ou que se relaciona com ele por um laço bem frágil, cuja função é fazer brilhar o orador". Sua função, segundo Reboul (2004, p. 59) era a de "distrair o auditório, mas também apiedá-lo ou indigná-lo" servindo também como prova indireta, caso evoque um passado distante.

3.3.4 *Elocutio*

A *elocutio*, terceira parte da retórica, consiste na tradução em palavras dos argumentos anteriormente encontrados e distribuídos nas grandes partes do discurso (Barthes, 1975, p. 212). De acordo com Martins (2009, p. 173), é a etapa da técnica retórica em que melhor se distinguem "as habilidades técnicas e/ou estéticas do orador". Reboul (2004, p. 61), por seu turno, assinala que a elocução "é o ponto em que a retórica encontra a literatura", porém, mais que uma questão de estilo, envolve a língua em si mesma.

Seguindo pensamento semelhante ao de Quintiliano, o qual determina que a elocução não só diz respeito às palavras como também a própria construção do período: "*Igitur quam*

Graeci phrasin uocant, Latine dicimus elocutionem. Ea spectatur uerbis aut singulis aut coniuncti"s[96]. (QUINTILIANO, VIII, I, 1*)*. Barthes (1975, p. 212) estabelece como oposição-mestra que norteia essa parte da retórica a do sintagma e do paradigma. Assim, a primeira missão do orador é escolher as palavras (*electio*), para depois reuni-las (*compositio*).

Para Quintiliano, as palavras selecionadas devem ser castiças, claras, adornadas e ajustadas ao fim que se pretende. Já as sentenças têm de ser corretas, bem colocadas e figuradas: "*In singulis intuendum est ut sint Latina, perspicua, ornata, ad id quod efficere uolumus accommodata: in coniunctis ut emendata, ut apte conlocata, ut figurata"*[97] (QUINTILIANO, *Institutio Oratoria,* VIII, I, 1).

Antes do autor da *Instituto oratoria*, entretanto, Cícero, em ***De oratore*** (I, 144)[98], já assinalava como virtudes a serem perseguidas na *elocutio*: a pureza, a clareza, a ornamentação e a adequação da linguagem utilizada no discurso:

> *Audieram etiam quae de orationis ipsius ornamentis traderentur, in qua praecipitur primum, ut pure et Latine loquamur, deinde ut plane et dilucide, tum ut ornate, post ad rerum dignitatem apte et quasi decore; singularumque rerum praecepta cognoram.*[99] (CÍCERO, *De oratore*, 144)

Conforme determina Lausberg (1972, p.119) a função das virtudes da elocução (*uirtutes elocutiones*), e consequentemente, da própria *elocutio*, é, portanto, o embelezamento do discurso. Ainda segundo o estudioso (1972, p. 119), a adequação (*aptum*) é a principal virtude e, portanto, aplicada a todos os discursos. Duas virtudes, a clareza ou compreensibilidade (*perspicuitas*) e a ornamentação (*ornatus*) pertencem ao campo da retórica, enquanto, uma, a pureza, (*puritas*) é regida pela gramática.

A pureza (*puritas*) diz respeito à correção linguística. De acordo com Reboul (2004, p. 61), "o orador deve pôr-se a serviço, ou melhor, sentir-se responsável por aquilo que os gregos chamavam de *to hellenizein*, os latinos de *latinitas*, e que traduziríamos por 'bom vernáculo'". Nesse sentido, Quintiliano desaconselha o uso de palavras bárbaras e estrangeiras: "*hic non alienum est admoere ut sint quam minime peregrina et externa*"

---

[96] Portanto, os gregos chamam "*phrásis*" ao que nós, latinos, nomeamos "*elocutio*" (elocução). Ela refere-se ou às palavras sozinhas ou às unidas.

[97] Deve-se cuidar, nas [palavras] sozinhas, para que sejam puras, claras, adornadas, apropriadas àquilo que desejamos demonstrar: nas [palavras] unidas, para que [sejam] corretas, dispostas apropriadamente, enfeitadas com figuras.

[99] Ouvira também o que se ensina acerca dos ornamentos do discurso propriamente dito: em primeiro lugar, preceitua-se que, no discurso, falemos de maneira pura e correta, de modo claro e límpido, então, ornadamente, depois de maneira adequada à dignidade dos temas e, por assim dizer, decorosa; conhecera os preceitos de cada um dos temas (...) (Trad. Adriano Scatolin, 2009, p. 170).

(QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, VIII, I, 1). Cícero (*De Oatore.* III, 40), por sua vez, também adverte sobre a importância do uso da norma padrão:

> *Atque, ut Latine loquamur, non solum videndum est, ut et verba efferamus ea, quae nemo iure reprehendat, et ea sic et casibus et temporibus et genere et numero conservemus, ut ne quid perturbatum ac discrepans aut praeposterum sit, sed etiam lingua et spiritus et vocis sonus est ipse moderandus.*[100] (CÍCERO, De oratore, III, 40)

A clareza (*perspicuitas*), de acordo como manual *Retórica a Herênio* (III, 15), tem a função de tornar o discurso inteligível, livre de obscuridade. Alcança-se essa virtude por meio do uso de termos comuns, ou seja, aqueles que são usados costumeiramente na linguagem do cotidiano e por meio de termos próprios, isto é, aqueles que podem ser empregados de maneira específica ao assunto a que se trata. Reboul (2004, p. 43) classifica a clareza como a adaptação do estilo ao auditório. Segundo o teórico (2004, p.43) essa virtude da elocução "é relativa: o que é claro para um público culto pode parecer obscuro para quem é menos culto e infantil para especialistas. Ser claro é pôr-se ao alcance do auditório". Aristóteles considera a clareza como maior virtude do estilo oratório. Para o filósofo (2002, p. 244) "se o discurso não comunicar algo com clareza, não perfará a sua função própria".

A ornamentação (*ornatus*) tem a função de realçar e enriquecer aquilo que se apresenta no discurso: "*exornatio est, qua utimur rei honestandae et conlucupletandae causa, confirmata argumentatione"*[101] *(*Anônimo, *Retorica ad Herennium***,** II, 28). Segundo Lausberg (1972, p. 142) "o *ornatus* corresponde à necessidade que todo homem sente, de que haja beleza nas expressões humanas da vida e na apresentação do homem em geral". Tringali (1988, p. 90) identifica essa etapa com a elegância do discurso, que consiste principalmente no uso de figuras de estilo que miram efeitos estilísticos.

Em *De oratore* (III, 96), Cícero considera que:

> *Ornatus igitur oratio genere primum et quasi colore quodam et suco suo; nam ut gravis, ut suavis, ut erudita sit, ut liberalis, ut admirabilis, ut polita, ut sensus, ut doloris habeat quantum opus sit, non est singulorum articulorum; in toto spectantur haec corpore. Vt porro conspersa sit quasi verborum sententiarumque floribus, id non debet esse fusum aequabiliter per omnem orationem, sed ita distinctum, ut sint*

---

[100] E, para falar corretamente, não apenas devemos atentar para que pronunciemos palavras que não dêem motivos para censuras e para que as preservemos em relação a casos, tempos gêneros e número de tal forma que não haja nenhuma confusão, discrepância ou inversão, mas também controlar a fala a respiração e a própria voz. (Trad. Adriano Scatolin, 2009, p. 271).

[101] Uma vez confirmada a argumentação, empregamos a ornamentação para honestar e enriquecer o exposto. (Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra)

> *quasi in ornatu disposita quaedam insignia et lumina.*[102] (CÍCERO, *De oratore*, III, 96)

Por fim, a adequação (*aptum*) é, segundo Tringali (1988, p. 89-90), "a mais ampla das virtudes retórica", na qual se busca ajustar às circunstâncias do discurso, isto é, tema gênero, auditório, entre outros. Liga-se a essa etapa, a escolha do estilo oratório mais eficaz a ser adotado pelo orador. Reboul (2004, p. 62), baseando-se nos latinos, distingue três estilos oratórios e as partes a que costumam ter lugar:

> O nobre (*grave*), o simples (*tenue*) e o ameno (*medium*), que dá lugar a anedota e ao humor. O orador eficaz adota o estilo que convém a sue assunto: o nobre para comover (*movere*), sobretudo na peroração; o simples para informar e explicar (*docere*), sobretudo na narração e na confirmação; o ameno para agradar (*delectare*), sobretudo no exórdio e na digressão. A primeira regra é, portanto, o da conveniência (*prepon*, *decorum*). (REBOUL, 2004, p.62)

Tringali (1988, p. 90-91), assentado em Cícero, considera o estilo simples aquele que mais se aproxima da linguagem comum, sendo conveniente aquele que pretende convencer; o estilo médio, também conhecido como temperado é intermediário entre o simples e o sublime e adapta-se ao a quem objetiva agradar; já o sublime é o estilo solene, elevado, atingido quando "através de recursos linguísticos, exprime o patético" (TRINGALI, 1988, p. 91).

3.4 As relações entre Retórica e Poética

Como se viu há pouco, Retórica e Poética eram, na Antiguidade, as disciplinas que serviam tanto de parâmetro para a reflexão, como de preceituário para as artes literárias desenvolvidas na época. De acordo com o pensamento Aristotélico, conforme descreve Barthes (1975, p. 155), a primeira delas tratava da "arte da comunicação quotidiana, do discurso em público" e regulava "a produção do discurso de ideia em ideia", já a segunda ocupava-se da "arte da evocação imaginária", controlando a "progressão da obra de imagem em imagem". À vista disso, portanto, pode parecer que as teorias antigas que regulavam as belas letras desenvolviam-se a partir de vias paralelas, cada uma ocupando-se em assentar o caminho exclusivamente ou para o discurso persuasivo, a prosa, ou para as artes imitativas, a

[102] O discurso é adornado, então, em primeiro lugar, por seu caráter geral, bem como por sua cor, por assim dizer e vitalidade. De fato ser grave, encantador, culto, nobre admirável, refinado, apresentar tanto sentimento e dor quanto necessário, não dizem respeito a membros isolados: essas qualidades se observam no corpo inteiro. Para que, continuando, ele seja salpicado pelas flores, por assim dizer, das palavras e dos pensamentos, isso não deve estar espalhado uniformemente no discurso, mas distinguido de tal maneira que haja certos sinais e luzes dispostos por assim dizer, no ornato. (Trad. Adriano Scatolin, 2009, p. 286)

poesia. Porém, tal como informa Curtius (1955, p.215), para os escritores antigos poesia e prosa não eram formas de expressão radicais e distintas e, como referenda Norden (*apud* ALBERTE, 1989, p. 37), a diferença entre as duas é, sobretudo, de caráter secundário e, não principal. Dessa forma, as duas teorias, por vezes, estabeleceram diálogo e, em conjunto, deram conta da elaboração dos distintos tipos de discurso – poéticos e oratórios – tornando-se importantes instrumentos para a análise artístico-verbal.

Segundo Alberte (1989, p. 38), a inter-relação prosa-poesia já estava presente nos primórdios do desenvolvimento da Retórica, quando Górgias introduziu determinados princípios poéticos na prosa. Cícero, no ***Orator*** (LII, 175), atribui ao retórico natural da Sicília a introdução dos princípios rítmicos, antes restritos ao discurso de poesia, no âmbito da prosa. Acredita-se também que foi Górgias o responsável por configurar as figuras retóricas a partir da poesia (ALBERTE, 1989, p. 38).

Nas duas importantes obras aristotélicas que tratam sobre o discurso, também é possível observar a incursão da retórica na poética e da poética na retórica. No terceiro livro da **Retórica**, em que trata da obtenção de provas, dos aspectos de estilo e da organização do discurso, o estagirita aponta alguns aspectos próprios das artes imitativas que devem ser observados pelo pretenso orador para alcançar sucesso pleno. O primeiro deles não diz respeito propriamente à produção, mas sim à pronunciação do discurso. Considerada de fundamental importância pelo célebre filósofo antigo no processo de persuasão da audiência, a ação de adotar determinada postura ao se emitir um discurso em público teve sua origem, de acordo com o manual aristotélico, nas tragédias e rapsódias:

> O terceiro dos pontos, que detém maior importância e que ainda não foi tratado, será o dos aspectos respeitantes à pronunciação. Esta, na realidade, só muito tarde fez a sua entrada, inclusivamente na tragédia e na rapsódia, pois inicialmente, eram os próprios poetas a representar as suas tragédias. É, porém, evidente que existe algo deste gênero também na retórica, tal como na poesia, aspecto que alguns outros autores trataram, como Gláucon e Teo (ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 1403b).

Assim, para Aristóteles, da mesma forma que "os atores têm mais influência nas competições poéticas do que os autores" (ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 1403b), por serem os responsáveis pelo encantamento da plateia ao imprimirem o volume, a harmonia e o ritmo adequados ao texto da peça dramática, o orador que observar essas mesmas características ao proferir um discurso em público será mais bem sucedido do que seus competidores. No entanto, o grande filósofo de Estagira alerta para a diferença da expressão apropriada ao discurso em prosa e à poesia, condenando, inclusive, o uso do estilo grandiloquente e de conteúdo frívolo da retórica sofista gorgiana:

> E uma vez que os poetas, embora dizendo coisas fúteis, pareciam obter renome graças à sua expressão, por esta mesma razão foi um tipo de expressão poética o primeiro a surgir, como a de Górgias. E ainda agora muitas pessoas sem instrução pensam que são estes oradores os que falam de forma mais bela (ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 1404a).

Já no âmbito da composição do discurso oratório, Aristóteles refere-se diretamente à **Poética**, no capítulo segundo, no qual se dedica à clareza, ao abordar a linguagem e escolhas de palavras convenientes à prosa do orador. Para obter um estilo ornamentado, afastado do corrente, como ocorre na linguagem poética, e ter como resultado um discurso mais solene, o filósofo aconselha o uso de nomes e verbos próprios, isto é, do termo específico "para designar cada objeto e entidade em linguagem comum" (ALEXANDRE JÚNIOR, 2005, p. 244, notas), assim como outros termos discutidos no manual dedicado às artes imitativas.

Assim como, na **Retórica**, Aristóteles declara que a linguagem utilizada na prosa oratória não deve ser rasteira, na **Poética** (XXII, 1), também diz que a "qualidade essencial da elocução é a clareza sem baixeza". Sublinha, no entanto, que, embora ambos os discursos não devam resultar em ordinários, o estilo poético não é apropriado ao da prosa. Para as composições em verso, dessa forma:

> Necessária será, portanto, como que a mistura de todas as espécies de vocábulos. Palavras estrangeiras, metáforas, ornatos e todos os nomes que falamos, elevam a linguagem acima do vulgar e do uso comum, enquanto os termos correntes lhe conferem clareza (ARISTÓTELES, *Poética*, XXII, 138).

Já para os oradores, além dos termos próprios e apropriados ao conteúdo desenvolvido nos discursos, que devem ser preferidos aos termos raros, compostos e neologismos, outro elemento que o estagirita considera importante para o desenvolvimento de uma boa prosa é a metáfora, recurso que é também central na linguagem poética. O uso que se faz dela nos textos pertencentes ao âmbito da poesia, inclusive, é capaz de determinar a qualidade de um poeta:

> Grande importância tem, pois, o uso discreto de cada uma das mencionadas espécies de nomes [...]; maior, todavia, é a do emprego das metáforas, porque tal se não aprende nos demais, e revela, portanto o engenho natural do poeta; com efeito, bem saber descobrir as metáforas significa bem se aperceber das semelhanças (ARISTÓTELES, *Poética*, XXII, 144/ Trad. Eudoro de Souza, 2003, p. 138).

Entendida por Aristóteles como o ato de "transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para espécie, ou de espécie para gênero, ou de espécie para outra espécie de outra, ou por analogia" (*Poética*, XXI, 128), a metáfora, quando usada sábia e apropriadamente, torna-se poderoso artifício ao discurso oratório por conferir clareza,

exotismo e originalidade e tornar agardável o texto: “É sobretudo a metáfora que possui clareza, agradabilidade e exotismo, e ela não pode ser extraída de qualquer outro autor” (ARISTÓTELES, Retórica, III, 1405a).

A **Retórica** também tem espaço na **Poética** aristotélica, naquilo que é relativo ao pensamento. Como explica o filósofo:

> O pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra: dele fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções (como piedade, o terror, a ira e outras que tais) e ainda o majorar e o minorar o valor das coisas (ARISTÓTELES, *Poética*, XIX, 112).

Para o filósofo de Estagira, as emoções que se almejam alcançar em uma ação dramática, tal como piedade ou terror, não diferem de maneira considerável daquela que se pretende suscitar com o discurso oratório, a não ser pelo fato de que, na primeira, “os sobreditos efeitos devem resultar somente da acção e sem interpretação explícita” (ARISTÓTELES, Poética, XIX, 113), enquanto, na segunda, deve resultar da própria fala do orador. O escritor de peças dramáticas, dessa maneira, deve voltar-se para os ensinamentos da **Retórica**, em cujo segundo livro, Aristóteles dedica-se a analisar extensamente emoções como a ira e a calma, a piedade e a indignação, o temor e a confiança, a inveja e a emulação, no intuito de entendê-las e aprender a suscitá-las.

Um dos elementos essenciais na constituição do texto poético, o ritmo, também fez parte das reflexões de Aristóteles sobre a composição da prosa. Para o filósofo antigo, “a forma da expressão [do discurso oratório] não deve ser nem métrica, nem desprovida de ritmo” (ARISTÓTELES, Retórica, III, 1408b). Assim, se por um lado, o orador não deve escrever de forma metrificada, visto que tornaria o discurso artificial e desviaria a atenção do ouvinte, por outro lado, a supressão do ritmo tornaria o discurso limitado, isto é, desagradável e ininteligível.

O aspecto rítmico (*numerus*) da prosa também foi abordado por Cícero. No ***Orator*** (XX, 66-68), o erudito romano já indica o ritmo como aspecto comum, e, portanto, não mais capaz de diferir um poeta de um orador:

> *Nam etiam poetae quaestionem attulerunt, quidnam esset illud quo ipsi differrent ab oratoribus: numero maxime videbantur antea et versu, nunc apud oratores iam ipse numerus increbruit. Quicquid est enim, quod sub aurium mensuram aliquam cadit, etiamsi abest a versu—nam id quidem orationis est vitium—numerus vocatur, qui Graece rhythmos dicitur. Itaque video visum esse non nullis Platonis et Democriti locutionem, etsi absit a versu, tamen, quod incitatius feratur et clarissimis verborum luminibus utatur, potius poema putandum quam comicorum poetarum, apud quos, nisi quod versiculi sunt, nihil est aliud cotidiani dissimile sermonis. Nec tamen id est poetae maximum, etsi est eo laudabilior quod virtutes oratoris persequitur, cum versu*

> *sit astrictior. Ego autem, etiamsi quorundam grandis et ornata vox est poetarum, tamen in ea cum licentiam statuo maiorem esse quam in nobis faciendorum iungendorumque verborum, tum etiam nonnullorum voluntate vocibus magis quam rebus inserviunt.*[103]

Como fazem lembrar as colocações de Alberte (1989, p.38), Cícero considera legítimo o transporte dos elementos da poesia para a esfera da eloquência. Exemplo disso está na recomendação de Cícero quanto ao agrupamento de palavras no discurso, o qual tem como regra o arranjo harmonioso e o ritmo equilibrado que os termos imprimem à frase: "*Haec igitur duo, vocis dico moderationem et verborum conclusionem, quoad orationis severitas pati posset, a poetica ad eloquentiam traducenda duxerunt*"[104] (CÍCERO, *De oratore*, III, 174).

O *ornatus* é outro ponto considerado pelo célebre orador romano como função comum tanto para a prosa como para a poesia (ALBERTE, 1989, p. 39). Cícero alude a essa afinidade em **De finibus** (I, 10): "*Quando enim nobis, uel dicam aut oratoribus bonis aut poetis, postea quidem quam fuit quem imitarentur, ullus orationis vel copiosae vel elegantis ornatus defuit*[105]?"

Segundo Alberte (1989, p.39), ademais, o fato de Cícero denominar a arte retórica de *artificium bene dicendi* ("arte do bem dizer") em detrimento da definição tradicional de *ars suadendi (*"arte da persuasão"), indica uma nova perspectiva dada à eloquência, a qual transcendia o gênero oratório para ligar-se à poesia. De acordo com o mesmo estudioso (1989, p. 39), essa tendência notada pelo escritor latino é confirmada por meio dos tratados retóricos escritos posteriormente, uma vez que neles Cícero ilustra as figuras retóricas com exemplos retirados da poesia.

---

[103] De fato, os poetas também propuseram-se a questão de [saber] qual fosse o ponto em que eles próprios diferem dos oradores: antes, parecia-lhes que fosse principalmente pelo ritmo (*numerus*) e pelo verso; agora, o próprio ritmo já se difundiu entre os oradores. Com efeito, o que quer que se submete a algum tipo de mensuração dos ouvidos [i.e. métrica], ainda que se afaste muito do verso – ele decerto é, pois, um defeito da prosa – chama-se ritmo [*numerus*], o que em grego se diz *rhythmós*. Por isso, vejo que, para alguns, pareceu-lhes que, mesmo distante do verso, porque o discurso de Platão de Demócrito se conduza de modo mais animado e sirva-se das mais brilhantes figuras de palavras, deveria ser considerado mais poema do que os dos poetas cômicos, em que, exceto porque são versinhos, não há nada de diferente da conversa cotidiana. Isso [i.e. a versificação], porém, não é o mais importante de um poeta. Embora seja tão mais limitado pelo verso. Eu, todavia, ainda que o tom de certos poetas seja elevado e elegante, penso que há maior liberdade do que no da necessidade de criação e de composição verbal do orador, ainda que, conforme a vontade de não poucos, se sujeitem mais às formas ou expressão do que aos conteúdos (Trad. Daiane Graziele Schiavinato, 2013, p. 52).

[104] Consideram, em consequência, que estes dois elementos (refiro-me ao controle da voz e ao encerramento das palavras) deveriam, tanto quanto a seriedade do discurso pudesse suportar, ser passados da poética para a eloquência. (Trad. Adriano Scatolin, 2009, p. 296)

[105] De fato, quando nos faltou, ou direi mellhor, quando faltou aos bons oradores ou poetas, ao menos depois que houve a quem imitar, algum ornato para um discurso eloquente e elegante.

O Arpinate, portanto, não hesita em notificar, em ***De Oratore*** (I, 70), o parentesco que há entre um poeta e um orador, figuras que se diferem somente pelo fato de aquele possuir menor liberdade devido ao uso do metro, porém, maior licença no uso das palavras:

> *Est enim finitimus oratori poeta, numeris astrictior paulo, verborum autem licentia liberior, multis vero ornandi generibus socius ac paene par; in hoc quidem certe prope idem, nullis ut terminis circumscribat aut definiat ius suum, quo minus ei liceat eadem illa facultate et copia vagari qua velit.*[106] (CÍCERO, *De oratore*, I, 70)

O estudo de obra de poetas, dessa forma, é para Cícero (**De oratore**, III, 39) fundamental na formação de um bom orador: "*Sed omnis loquendi elegantia, quamquam expolitur scientia litterarum, tamen augetur legendis oratoribus et poetis*[107]".

Quintilano, no livro X das Instituições Oratórias, baseando-se na asserção ciceroniana, é outro a destacar a importância da leitura dos poetas para que o orador atinja a habilidade de elaborar um bom discurso:

> *[...]: namque ab his in rebus spiritus et in verbis sublimitas et in adfectibus motus omnis et in personis decor petitur, praecipueque velut attrita cotidiano actu forensi ingenia optime rerum talium +libertate+ reparantur; ideoque in hac lectione Cicero requiescendum putat.* (QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, X, I, 27)[108]

O professor de retórica romano faz, inclusive, ao longo do primeiro capítulo do livro décimo de seu tratado de oratória, uma análise crítica dos autores e gêneros da literatura grega e latina, indicando como e em que aspectos cada um deles pode servir de inspiração aos aspirantes à prática do discurso público. Assim, por exemplo, coloca Homero como modelo maior a ser seguido não só devido ao vigor poético, mas também pela força oratória do autor grego:

---

[106] De fato, o poeta está muito próximo do orador: um pouco mais limitado pelo metro, mais livre, porém, em virtude da licença no uso das palavras, colega e quase igual nos gêneros de ornamento; certamente quase idênticos num ponto: não circunscrever ou restringir por quaisquer limites o seu direito, sem que lhes seja permitido vagar à vontade pelo uso daquela mesma faculdade e copiosidade. (Trad. Adriano Scatolin, 2009, p.159)

[107] Ora, toda a elegância da fala, embora seja aperfeiçoada com o conhecimento da letras, aumenta com a leitura de oradores e poetas (Trad. Adriano Scatolin, 2009, p. 270).

[108] Verdadeiramente dos poetas se busca o sopro, que é a vida nas ideias; a sublimidade, que se eleva nas palavras; todos os movimentos que se agitam nos afetos; a caracterização que existe nas personagens; principalmente porque a mente, desgastada no agir diário do fórum, como que se restaura, no seu melhor, por meio desta liberdade de tudo. Exatamente por isto Cícero entende que se deva descansar nesse tipo de leitura. (Trad. Antônio Martinez de Rezende, 2010, p.181)

> *Igitur, ut Aratus ab Iove incipiendum putat, ita nos rite coepturi ab Homero videmur. Hic enim, quem ad modum ex Oceano dicit ipse amnium fontiumque cursus initium capere, omnibus eloquentiae partibus exemplum et ortum dedit. hunc nemo in magnis rebus sublimitate, in parvis proprietate superaverit. Idem laetus ac pressus, iucundus et gravis, tum copia tum brevitate mirabilis, nec poetica modo sed oratoria virtute eminentissimus.* (QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, X, I, 46)[109]

Além disso, no quinto capítulo do livro X, reservado para dissertar sobre aquilo que o estudante de oratória deve fazer para adquirir a abundância e a facilidade na produção de discursos, aconselha a prática da reescrita, isto é, da paráfrase de poetas, uma vez que esta ajuda na elevação do discurso, na facilidade com a manipulação de palavras e, também, na apropriação de ideias poéticas dentro do discurso oratório:

> *Sed et illa ex Latinis conversio multum et ipsa contulerit. Ac de carminibus quidem neminem credo dubitare, quo solo genere exercitationis dicitur usus esse sulpicius. Nam et sublimis spiritus attollere orationem potest, et verba poetica libertate audaciora non praesumunt eadem proprie dicendi facultatem. Sed et ipsis sententiis adicere licet oratorium robur, et omissa supplere, effusa substringere*. (QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, X, V, 4) [110]

O escrito de Quintiliano desaconselha, contudo, prática da imitação de poetas, no treino e composição de discurso: "*Id quoque vitandum, in quo magna pars errat, ne in oratione poetas nobis et historicos, in illis operibus oratores aut declamatores imitandos putemus*[111]" (QUINTILIANO, X, II, 21), dado que, como explica Rezende (2010, p. 316, notas) cada estilo tem suas particularidades, isto é, o *decorum* que rege a conveniência e adequação própria daquilo que o texto veicula. Para o mestre de oratória do século I, portanto, embora os elementos e o estudo de poesia sejam úteis na confecção de prosa, a forma de proceder entre os dois gêneros é diferente, pois tem objetivos diferentes:

---

[109] Sendo assim, tal como Arato pensa dever-se começar por Júpiter, tenho por mim que, exatamente como um rito, havemos de começar por Homero. Este diz que, de certo modo, a corrente de todos os rios e de todas as fontes tem seu começo no Oceano. Assim, ele próprio como que deu origem e serviu de exemplo a todas as partes da eloquência. (Trad. Antônio Martinez de Rezende, 2010, p.191)

[110] Igualmente também ajudará em muito a conhecida prática da reescrita dos próprios textos latinos. Estou certo de que ninguém duvida disso, especialmente quando se trata da poesia. Esse era, por exemplo, o único tipo de exercício do qual dizia-se Sulpício ter-se utilizado. Sem dúvida a inspiração sublime pode elevar um discurso; também as palavras, na ousada liberdade da poesia, em princípio, não suprimem a sua propriedade de significação literal. Em sentido contrário, pode-se adicionar a essas ideias poéticas o vigor oratório, suprimindo-lhes as lacunas, restringindo-lhes as profusões. (Trad. Antônio Martinez de Rezende, 2010, p.271)

[111] Deve-se ainda evitar algo em que grande parte erra: não se pense deverem ser imitados, em um discurso, os poetas e historiadores, da mesma forma que, na poesia e na história, os oradores e declamadores não devem ser imitados (Trad. Antônio Martinez de Resende, 2010, p. 241).

> *Meminerimus tamen non per omnia poetas esse oratori sequendos, nec libertate verborum nec licentia figurarum: genus ostentationi comparatum, et, praeter id quod solam petit voluptatem eamque [etiam] fingendo non falsa modo sed etiam quaedam incredibilia sectatur, patrocinio quoque aliquo iuvari*: (QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, X, I, 28) [112]

E, como afirma Day (1984, p. 69-70), se em um primeiro momento a poesia foi instrutora da retórica, servindo de fonte para os ornamentos, a dicção poética e outros elementos literários usados na construção dos discursos, posteriormente, o intenso estudo realizado nas escolas de oratória, principalmente a prática de exercícios declamatórios, como suasórias e controvérsias, tenderam a influenciar a composição de poesia:

> *It was not unnatural, furthermore, that its intensive study in the rhetorical schools tended to draw poetry within the scope of formal rhetoric; the 'ornament' of verse came to be regarded merely as applied ornament, to be used or to be removed according to certain principles, as we see in Quintilian's division of the "Figures". And the result was that poetry came to be considered an art, formal as the art of rhetoric, and like rethoric, an art that required only instruction and experience for its successful practice* [113][…].(DAY, 1984, p.70)

Vê-se, dessa forma, a grande inter-relação estabelecida entre a retórica e a poética nos textos produzidos na Antiguidade. Como já foi visto em capítulo anterior, Ovídio e especialmente as ***Heroides*** são considerados bons exemplos de debitários dessa tradição escolar retórica de Roma, fato que torna o estilo e a obra do poeta um objeto de estudo bastante complexo e produtivo.

---

[112] Estejamos sempre lembrados, porém, de que não em tudo os poetas devem ser seguidos pelos oradores: nem na liberdade em relação às palavras, nem na licença das figuras. Aquela, a poesia, é um gênero feito e destinado para a apresentação performática, além do fato de que busca apenas a deleitação. Ao deleite ela persegue pelo inventar não apenas fantasias, mas até mesmo o inacreditável e, nessa forma de existir, ela conta ser ajudada por um assentimento favorável. (Trad. Antônio Martinez de Rezende, 2010, p.183)

[113] Não era estranho, além disso, que o estudo intensivo nas escolas de retórica tendia a inserir a poesia dentro do escopo da retórica formal; o "ornamento" do verso passou a ser considerado apenas como um ornamento adaptável, a ser usado ou removido, de acordo com certos princípios, como vemos na divisão de Quintiliano nas "Figuras". E o resultado foi o de que a poesia passou a ser considerada uma arte, formal como a arte da retórica, e como a retórica, uma arte que exigia somente instrução e experiência para a prática bem sucedida.

CAPÍTULO 4 – EPÍSTOLA I "DE PENÉLOPE A ULISSES"

4.1 Penélope e a Odisseia

Ovídio, no poema que abre as ***Heroides***, concede voz à Penélope, heroína que tem como inspiração a épica homérica **Odisseia**. Símbolo da fidelidade conjugal, Penélope viu-se apartada de seu marido Ulisses (ou Odisseu), com quem casara havia pouco tempo, por conta da guerra de Tróia. O rei de Ítaca, conhecido por sua eloquência e astúcia, embora tenha tentado evitar tomar parte no conflito, simulando insensatez, para não abandonar sua esposa e o filho recém-nascido, Telêmaco, parte para a batalha contra os troianos, na qual permanece por dez anos.

Depois de vencida a guerra, com ajuda de um ardil do próprio Ulisses – o famoso cavalo de Troia – o marido de Penélope lança-se ao mar de voltar a Ítaca, porém, enfrentando várias atribulações e a ira de Netuno, vaga durante mais dez anos até conseguir retornar ao seu reino, local onde encontra a paz somente após matar os nobres que tentavam casar-se com sua esposa e apossar-se de seus domínios. Todos esses fatos narrados no épico de Homero, **Odisseia** (1-4; 11-19):

> Musa reconta-me os feitos do herói astucioso que muito
> peregrinou, dês que esfez as muralhas sagradas de Tróia;
> muitas cidades dos homens viajou, conheceu seus costumes,
> como no mar padeceu sofrimentos inúmeros na alma,
> [...]
> Todos do que conseguiram fugir da precipite Morte
> já se encontravam na pátria, da guerra e do mar, enfim salvos,
> menos um só, que, da esposa saudoso e do dia da volta,
> a venerada Calipso detinha na côncava gruta,
> deusa entre as deusas, que ardia em desejos de o ter por marido.
> Mas depois que, no transcurso do tempo, foi o ano chegado,
> que os próprios deuses teceram, de a pátria alcançar finalmente,
> Ítaca, nem mesmo assim conseguia fugir dos trabalhos,
> te no regaço dos seus. [...]
> (HOMERO, *Odisseia*, I, 1-4; 11-19)[114]

Transcorridos anos de ausência de Ulisses, o pai de Penélope, Icário, insiste para que a filha contraia novas bodas. Para satisfazer a vontade paterna, a fiel esposa do soberano de Ítaca aceita receber pretendentes, que, aos poucos, ocupam o palácio de Ulisses e dilapidam suas riquezas.

[114] Tradução de Carlos Alberto Nunes (in Homero, 2015, p.29-30).

Todavia, Penélope, demonstrando possuir tanta engenhosidade quanto à de Ulisses, vale-se de artimanhas para adiar a escolha de um novo esposo e manter-se fiel ao seu grande amor. A mais célebre delas é a tessitura de uma mortalha para Laerte, pai de Ulisses. Penélope, tentando aquietar a impaciência dos pretendentes, promete escolher um deles quando terminar de tecer um pano funerário para seu velho sogro. A casta mulher, porém, embora passasse o dia tecendo, desfazia o trabalho durante a noite e, assim, ludibriou os candidatos a ocupar o lugar de Ulisses por três anos, como comprova a fala de Antínoo, um dos pretendentes, ao reclamar a Telêmaco da estratégia que a mãe do jovem havia utilizado para ludibriá-los:

> No mais recôndito soube engendrar o seguinte artifício:
> Tendo estendido no quarto uma tela sutil e assaz grande,
> pôs-se a tecer. A seguir nos engana com estas palavras:
> 'Jovens, porque já não vive Odisseu, me quereis como esposa.
> Não me insteis sobre as núpcias, conquanto vos veja impacientes,
> té que termine este pano, não vá tanto fio estragar-se,
> para mortalha de Laertes herói, quando Moira funesta
> da Morte assas dolorosa o colher e fizer extinguir-se'
> [...]
> Dessa maneira falou, convencendo-nos o ânimo altivo.
> Passa ela, então, a tecer uma tela mui grande, de dia:
> à luz dos fachos porém, pela noite destece o trabalho
> Três anos isso; com dolo consegue embair os Aquivos
> (HOMERO, Odisseia, II, 93-100; 103-109)[115]

O já crescido Telêmaco, igualmente farto dos abusos dos pretendentes de Penélope, mas impedido moralmente de expulsá-los utilizando a violência, decide partir em busca de notícias de seu pai, prometendo, na ocasião do retorno, conceder a mão de sua mãe a um novo marido, caso o pai estivesse morto. O jovem, auxiliado pela deusa Minerva que assumiu a figura de Mentor, homem responsável pela educação do jovem, ao aportar nos domínios de Menelau, recebe a notícia de que há a possibilidade de Ulisses estar vivo em uma ilha. Após desfrutar a hospitalidade do rei da Lacedemônia, Telêmaco, inspirado por Minerva, resolve voltar à pátria, depois de quatro anos, e, fugindo da emboscada armada pelos candidatos a mão de Penélope, desembarca na casa do porqueiro Eumeu.

Já Ulisses, após passar pela terra dos cícones (ou cíconos), na Trácia, pela costa dos lotófagos, na África, de livrar-se das garras dos ciclopes, na Sicília, perder onze das suas naus na terra dos lestrigões, passar um ano nas terras de Circe, feiticeira que lhe ajudou a entrar no mundo dos mortos para consultar Tirésias sobre seu destino, após livrar-se as sereias e superar

[115] Tradução de Carlos Alberto Nunes (in Homero, 2015, p.47-48).

o sorvedouro de Cila e Caríbdis, encontrava-se há sete anos na ilha de Calipso, a qual retinha insistentemente sua partida, tal como relata à Penélope na ocasião de sua volta:

> Fala, primeiro, dos Cíconos e como pôde vencê-los;
> narra, depois, como foi ao fecundo país dos Latófagos
> e o que fizera o Ciclope, e de como vingar conseguira
> os companheiros queridos, que o monstro impiedoso comera.
> De Éolo disse, depois, e de como o acolheu generoso
> e o reenviou; mas o Fado já havia fixado que à pátria
> não retornasse, senão que se viu, novamente arrastado
> por tempestade violenta pelo picoso mar, a gemer.
> Dos Lestrigões de Telépilos disse, depois, que destruíram
> os companheiros ilustres, providos de greves bem-feitas,
> todos; somente Odisseu escapar conseguiu na nau negra.
> Fez um relato, também, dos ardis e artifícios de Circe
> e como pôde alcançar em navio providos de remos
> a casa lôbrega de Hades, a fim de fazer consulta
> à alma de Tirésias; ali encontrou-se com os sócios
> e a própria mãe, que o gerara e educara com muito carinho.
> Disse também como ouvira as Sereias de voz fascinante
> e como às Planctas chegara e aos rochedos de Cila e Caribde,
> dos quais, ileso, ninguém até então escapare conseguira.
> Mais: como os sócios as vacas diletas do Sol imolaram,
> E como Zeus poderoso lançou sobre a nave ligeira
> um raio ardente, destruindo-lhe os nobres consócios de viagem;
> ele, somente, escapar conseguiu do dia funesto.
> Disse, também, da ilha Ogígia e da ninfa preclara Calipso,
> que desejava-lhe retê-lo, querendo fazer-se-lhe esposa,
> na gruta côncava, e como o nutria, afirmando, insistente,
> que o deixaria imortal e liberto das cãs pra sempre.
> O coração, no imo peito, porém, jamais pôde abalhar-lhe.
> (HOMERO, *Odisseia*, XXIII, 310-337)[116]

Com ajuda dos deuses, entretanto, o amado de Penélope consegue partir da ilha da ninfa em uma jangada e alcançar, depois de uma tempestade enviada por Netuno, a terra dos feácios. O rei do local, Alcínoo, após descobrir a identidade do ilustre hóspede, auxilia-o a voltar a Ítaca.

O herói da Odisseia, entretanto, seguindo os conselhos de Minerva, vai primeiro a casa de Eumeu, seu fiel servidor, para quem se apresenta como um mendigo. Lá se encontra com seu filho Telêmaco para quem se revela e, juntos, partem para Ulisses reaver seu lugar de direito.

Ainda na figura de mendigo, o filho de Laerte é recebido com zelo por Penélope e desprezados pelos pretendentes da heroína, nenhum deles, porém, desconfiavam da verdadeira identidade daquele homem. Apenas a velha ama Euricléia, ao lavar os pés do mestre e reconhecer a cicatriz provocada por um javali, reconhece a figura de Ulisses:

---

[116] Tradução de Carlos Alberto Nunes (in Homero, 2015, p.379-380).

> A cicatriz de Odisseu, Euricleia, ao tocá-la, no banho,
> reconheceu, o que fez que soltasse das mãos logo a perna.
> [...]
> Dor e alegria, a um só tempo, abalavam-lhe o peito; de lágrimas
> os olhos se enchem, sem que conseguisse emitir voz forte.
> Toca no queixo do divo Odisseu e lhe diz o seguinte:
> "És Odisseu, caro filho, não tenho mais dúvida: nunca
> fora possível sabê-lo, sem que em meu senhor eu tocasse
> (HOMERO, *Odisseia*, XIX, 467-478; 471-475)[117]

Entrementes, Penélope, inspirada por Minerva, propõe aos seus odiosos pretendentes uma última prova: desposará aquele que conseguir retesar o arco de Ulisses e atravessar doze machados:

> "Ânimo, pois, pretendentes, que um pleito ora passo a propor-vos.
> Ora apresento-vos o arco do grande e divino Odisseu.
> Quem conseguir, facilmente, passar nele a corda, encurvando-o,
> e remessar, logo após pelos doze orifícios, a seta,
> a esse estou pronta a seguir como esposa, deixando o palácio
> do meu primeiro marido, tão belo e com tantas riquezas,
> que na memória hei de ter sempre vivo, até mesmo nos sonhos"
> (HOMERO, *Odisseia*, XXI, 73-79)[118]

Um a um os pretendentes de Penélope tentaram em vão realizar a tarefa, quando Ulisses, ainda sob o humilde disfarce, pleiteia a participação no concurso. Em meio à zombaria dos nobres fracassados, o valoroso filho de Laerte maneja com facilidade o arco e, ao mesmo tempo em que cumpre a prova, liquida seus inimigos com a ajuda do filho Telêmaco, Eumeu e Filétio, dois fieis criados.

Hesitante, Penélope só reconhece o herói depois de ele descrever o leito que construíra na ocasião em que se casaram:

> "Quem pode o leito tirar do lugar? Mui difícil se-lo-ia
> para qualquer dos mortais, embora hábil. Só mesmo um dos deuses
> conseguiria, sem grande trabalho, mudá-lo de sítio
> Mas nenhum homem que vive da terra, conquanto mui forte,
> o poderia abalar facilmente; um sinal tinha outrora,
> particular, esse leito bem feito que eu próprio construíra.
> Uma oliveira de espessa folhagem no pátio crescera;
> como coluna era o tronco maciço depois de florido.
> À volta dele elevei minha câmara, até vê-la pronta,
> toda de filas de pedras e um teto bem feito por cima.

---

[117] Tradução de Carlos Alberto Nunes (in Homero, 2015, p.342).

[118] Tradução de Carlos Alberto Nunes (in Homero, 2015, p.345).

> Sólidas portas lhe pus, trabalhadas com muito carinho.
> Só depois disso cortei a folhagem da grande oliveira,
> e o tronco todo lavrei, desde baixo, alisando-o com bronze,
> muito habilmente, tomando as medidas de tudo com fio,
> para em um pé transformá-lo, da cama, furando-o com trado.
> Desse começo construí toda a cama, até vê-la concluída,
> pondo-lhes vários enfeites de prata, marfim e ouro puro,
> e distendendo umas tiras de couro de brilho purpúreo.
> Eis o sinal que me apraz revelar-te. No entanto, ora ignoro
> se ainda está firme o meu leito no mesmo lugar, ou se acaso,
> tendo cortado bem cerce a oliveira, dali o removeram."
> Isso disse ele; abalou-se-lhe o peito, franquearam-lhe o joelhos,
> reconhecendo o sinal que Odisseu, tão preciso, dissera.
> (Homero, *Odisseia*, XXIII, 184-206)[119]

Após Minerva interceder junto aos cidadãos que planejavam vingança pela morte dos pretendentes, a *Odisseia* tem um fim pacífico com Ulisses retomando seu lugar como marido de Penélope e soberano de Ítaca.

4.2 Penélope ovidiana

A epístola ovidiana centra-se no sofrimento de Penélope afastada de Odisseu e, ao longo dos 116 veros, a heroína esforça-se para convencer o amado a retornar à pátria, a reassumir seu posto de marido e pai e a restaurar a tranquilidade da cidade de Ítaca.

De acordo com Knox (1995, p. 86), essa primeira epístola é programática, pois funciona como uma espécie de introdução a toda a coleção das ***Heroides***, ao exemplificar o tema principal , isto é, o abandono amoroso, e a maneira de tratamento dos poemas que a seguem. Para o estudioso (1995, p. 86), a escolha da épica homérica como modelo para a abordagem elegíaca, logo no primeiro poema do conjunto, deve ser considerada também como uma afirmação implícita dos princípios literários que o autor cultiva.

O estudioso afirma, além disso, que o referido poema ovidiano é o exemplo remanescente mais antigo da tendência de romantizar a história do retorno de Ulisses para Penélope e, ainda que Ovídio não tenha sido o primeiro a interpretar a **Odisseia** como uma história de amor, foi o primeiro a representar os eventos presentes na épica homérica a partir do ponto de vista feminino, alçando a esposa do herói a uma posição mais além do que a do simples paradigma de fidelidade a que estava tradicionalmente ligada, como se verá a seguir (cf. Knox, 1995, p. 86).

---

[119] Tradução de Carlos Alberto Nunes (in Homero, 2015, p.376).

Dessa forma, a epístola de Penélope não é simplesmente um lamento prolongado por sua situação. Sustentando a ficção de que se trata de uma carta real, mais do que em qualquer outro poema epistolar da coleção, a Penélope ovidiana almeja persuadir o marido a voltar, com a censura implícita de que o ato depende exclusivamente do desejo de Ulisses. O tom de reprovação mantém-se em toda epístola por meio da sofisticada inter-relação de referências com o texto da **Odisseia**, por meio das quais o leitor de Ovídio poderia confrontar os fatos expostos por Penélope (KNOX, 1995, p. 86-87).

Voltando-se para aquilo que pode ser depreendido por meio da leitura do conteúdo do poema epistolar, verifica-se que o momento imaginado para a composição da epístola e, consequentemente, retratado por ela, situa-se entre o fim da guerra de Tróia e o retorno dos gregos a seus lares, como demarcado pelos versos 3-4[120] e 25-26[121]. Entretanto, três referências à missão de Telêmaco em Pilos e Esparta (v. 37-38[122]; 63-65[123]; 99-100[124]), a fim de obter notícias do pai desaparecido, fixa a escritura da carta após a conversa entre Penélope e o filho, a qual, na *Odisseia* (XVII, 107-165), ocorre no dia anterior ao assassinato dos invasores do palácio de Ulisses (KNOX, 1995, p. 87).

Em relação à disposição da estrutura adotada na epístola em questão, segundo Vega (1994, p. 27), os versos 1-4 funcionam como introdução, na qual se expõe a situação e finalidade da carta; os versos 5-10, por sua vez, compreendem a queixa de Penélope pela separação de Ulisses; os versos 11-78 mostram o estado psíquico da heroína por meio de três partes narrativas: a primeira é o tempo da guerra de Tróia (vv. 13-22), a segunda, o tempo posterior à guerra e a volta dos gregos (vv.23-46) e a terceira, os esforços de Penélope para obter notícias do amado (vv.59-66); os versos 79-106 ocupam-se da narração dos acontecimentos do palácio; e, por fim, nos versos 107 -116 há a *cohortatio*, isto é, o pedido de retorno a Ulisses, que faz falta a seu reino.

---

[120] Troia iacet certe, Danais invisa puellis;/vix Priamus tanti totaque Troia fuit.[Tróia, odiada pelas jovens dânaas, certamente, está destruída;/Com custo Príamo e toda Tróia pereceu por preço tão alto]

[121] Argolici rediere duces, altaria fumant;/ponitur ad patrios barbara praeda deos.[Os generais argólicos retornaram; os altares fumegam;/Os despojos bárbaros são postos junto aos deuses pátrios.]

[122] *Omnia namque tuo senior te quaerere misso / rettulerat nato Nestor, at ille mihi*. [E, de fato, o já velho Nestor havia reproduzido todos esses fatos ao teu filho,/Enviado para te procurar, por outra parte, ele [relatou] a mim.]

[123] *Nos Pylon, antiqui Neleia Nestoris arva,/misimus; incerta est fama remissa Pylo./*M*isimus et Sparten; Sparte quoque nescia veri.*[Nós enviamos a Pilos, campos Neleus do velho Nestor,/fama incerta foi remetida por Pilos/E enviamos a Esparta: também Esparta estava desconhecida da verdade.]

[124] *Ille per insidias paene est mihi nuper ademptus,/dum parat invitis omnibus ire Pylon.* [Ele [Telêmaco] há pouco, por ardis, quase foi subtraído de mim,/Enquanto prepara-se, contra a vontade de todos, para ir a Pilos.]

4.3 “Penelope Ulixi”: texto original e tradução “de serviço”

Apresenta-se agora o texto latino da epístola I (*Penelope Ulixi*) das ***Heroides***, tal como foi estabelecido por Bornecque, na edição francesa de 1989 da editora *Les Belles Lettres*, seguido de uma tradução de serviço de autoria desta pesquisadora. Denominou-se a tradução dessa forma uma vez que o único intuito foi transpor para a língua portuguesa o conteúdo de cada um dos versos latinos, na intenção de possibilitar o cotejo literal, verso-a-verso. Não se imitou, portanto, no nosso idioma, os efeitos provenientes do trabalho com a linguagem e o estilo pretendidos por Ovídio, dado que tal empenho imporia um equivalente e necessário tempo de amadurecimento, até chegar-se a uma boa e proveitosa formulação em versos vernáculos, o que extrapolaria o tempo disponível para a elaboração desta dissertação:

Hanc tua Penelope lento tibi mittit, Ulixe;
nil mihi rescribas attamen; ipse veni.
Troia iacet certe, Danais invisa puellis;
vix Priamus tanti totaque Troia fuit.
O utinam tum cum Lacedaemona classe petebat, 5
obrutus insanis esset adulter aquis!
Non ego deserto iacuissem frigida lecto;
non quererer tardos ire relicta dies
nec mihi quaerenti spatiosam fallere noctem
lassaret viduas pendula tela manus. 10
Quando ego non timui graviora pericula veris?
Res est solliciti plena timoris amor.
In te fingebam violentos Troas ituros;
nomine in Hectoreo pallida semper eram.
Sive quis Antilochum narrabat ab Hectore victum, 15
Antilochus nostri causa timoris erat,
sive Menoetiaden falsis cecidisse sub armis,
flebam successu posse carere dolos.
Sanguine Tlepolemus Lyciam tepefecerat hastam
Tlepolemi leto cura novata mea est. 20
Denique, quisquis erat castris iugulatus Achivis,
frigidius glacie pectus amantis erat.

Tua Penélope envia-te esta missiva, vagaroso Ulisses
não me respondas, contudo; vem em pessoa.
Tróia, certamente, está destruída, odiada pelas jovens dânaas
com custo Príamo e toda Tróia pereceu por preço tão alto
ó! oxalá, naquele momento em que se dirigia com a esquadra Lacedemônia,
o adúltero tivesse sido enterrado por águas furiosas!
Eu não jazeria, fria, em um leito deserto;
não lamentaria, abandonada, a lenta passagem dos dias
e, procurando enganar a longa noite, não
fatigaria minhas mãos viúvas no tecido pendente.
Em que momento eu não temi perigos mais graves que a verdade?
O amor é coisa repleta de agitados temores.
Eu imaginava violentos troianos prestes a marchar contra ti;
sempre ficava pálida perante o nome de Heitor.
ou se alguém narrava que Antíloco fora vencido por Heitor,
Antíloco era a causa de nossos temores,
ou se [narravam] que o filho de Meneceu sucumbira sob falsas armas,
eu chorava os ardis que pudessem não ter sucesso.
Tlepólemo tornara tépida uma lança Lícia com seu sangue;
minha inquietação foi renovada pela morte de Tlepólemo.
Enfim, quem quer que tivesse sido abatido no acampamento Aquivo,
fazia meu peito mais frio do que o gelo.

Sed bene consulvit casto deus aequus amori;
uersa est in cineres sospite Troia viro.
Argolici rediere duces; altaria fumant; 25
ponitur ad patrios barbara praeda deos.
Grata ferunt nymphae pro salvis dona maritis,
illi victa suis Troica fata canunt;
mirantur lassique senes trepidaeque puellae;
narrantis coniunx pendet ab ore viri, 30
atque aliquis posita monstrat fera proelia mensa
pingit et exiguo Pergama tota mero:
"Hac ibat Simois, haec est Sigeia tellus;
hic steterat Priami regia celsa senis;
illic Aeacides, illic tendebat Vlixes; 35
hic lacer admissos terruit Hector equos."
Omnia namque tuo senior te quaerere misso
rettulerat nato Nestor, at ille mihi.
Rettulit et ferro Rhesumque Dolonaque caesos,
utque sit hic somno proditus, ille dolo. 40
Ausus es, o nimium nimiumque oblite tuorum,
Thracia nocturno tangere castra dolo
totque simul mactare viros, adiutus ab uno.
At bene cautus eras et memor ante mei!
Usque metu micuere sinus, dum victor amicum 45
dictus es Ismariis isse per agmen equis.
Sed mihi quid prodest vestris disiecta lacertis
Ilios, et, murus quod fuit, esse solum,
si maneo qualis Troia durante manebam
virque mihi dempto fine carendus abest? 50
Diruta sunt aliis, uni mihi Pergama restant,
incola captivo quae bove victor arat.
Iam seges est, ubi Troia fuit, resecandaque falce
luxuriat Phrygio sanguine pinguis humus;
semisepulta virum curvis feriuntur aratris 55

Mas um deus justo deliberou a favor do casto amor;
Tróia foi convertida em cinzas por meu marido incólume.
Os generais argólicos retornaram; os altares fumegam;
os despojos bárbaros são postos junto aos deuses pátrios.
As jovens esposas levam gratos presentes por seus maridos salvos;
eles cantam os fados de Tróia pelos seus vencida.
Os velhos fatigados e as jovens agitadas admiravam-se,
a esposa está presa à boca do marido que narra.
E, posta a mesa, alguém mostra violentos combates
e pinta toda Pérgamo com um pouco de vinho:
"O Simoente corria por aqui, esta é a terra Sigeia,
aqui estava levantado o excelso palácio do velho Príamo,
ali o Eácida; lá combatia Ulisses;
aqui o dilacerado Heitor aterrorizou os cavalos que se aproximavam."
E, de fato, o já velho Nestor havia reproduzido todos esses fatos ao teu filho
enviado para te procurar, por outra parte, ele [relatou] a mim.
E contou que Reso e Dólon foram abatidos com ferro,
e como este foi traído pelo sono e aquele pela trapaça.
Atreveste-te, ó desmedida e excessivamente esquecido dos teus,
a furtar o acampamento trácio com ardil noturno
e chacinar tantos homens ao mesmo tempo, ajudado por um só!
Por outro lado, eras bem cauteloso e tinhas boa memória diante de mim.
Sem interrupção, o coração agitou-se com medo, até que foste declarado
o vencedor que marchara pela fileira amiga de cavalos ismários.
Mas de que serve para mim uma Ílio destruída por teus braços,
e ser solo o que foi muro,
se permaneço tal como permanecia quando Tróia perdurava,
e meu marido está afastado de mim?
Mesmo já destruída por outros, sou a única para quem sobrevive Pérgamo,
que o vencedor e agora íncola lavra com boi cativo.
Já há colheita onde foi Tróia e deve ser cortada com foice,
a terra, fértil por frígio sangue, superabunda.

ossa; ruinosas occulit herba domos.
Victor abes nec scire mihi quae causa morandi
aut in quo lateas ferreus orbe, licet.
Quisquis ad haec vertit peregrinam litora puppim,
ille mihi de te multa rogatus abit, 60
quamque tibi reddat, si te modo viderit usquam,
traditur huic digitis charta notata meis.
Nos Pylon, antiqui Neleia Nestoris arva,
misimus, incerta est fama remissa Pylo.
Misimus et Sparten; Sparte quoque nescia veri. 65
Quas habitas terras aut ubi lentus abes?
Utilius starent etiamnunc moenia Phoebi
(irascor votis heu! levis ipsa meis).
Scirem, ubi pugnares et tantum bella timerem
et mea cum multis iuncta querela foret. 70
Quid timeam, ignoro; timeo tamen omnia demens
et patet in curas area lata meas.
Quaecumque aequor habet, quaecumque pericula tellus,
tam longae causas suspicor esse morae.
Haec ego dum stulte metuo, quae vestra libido est, 75
esse peregrino captus amore potes;
forsitan et narres quam sit tibi rustica coniunx,
quae tantum lanas non sinat esse rudes.
Fallar, et hoc crimen tenues vanescat in auras,
neve, revertendi liber, abesse velis! 80
Me pater Icarius viduo discedere lecto
cogit et immensas increpat usque moras.
Increpet usque licet! tua sum, tua dicar oportet;
Penelope coniunx semper Ulixis ero.
Ille tamen pietate mea precibusque pudicis 85
frangitur et vires temperat ipse suas.
Dulichii Samiique et quos tulit alta Zacynthos

Semienterrados, são feridos pelos curvos arado os ossos dos homens;
a erva esconde ruinosas as casas.
Estás ausente, vencedor; e não me é permitido saber,
qual a causa da demora,
ou, insensível, em que região estás escondido.
Seja quem for que vire para este litoral sua embarcação estrangeira,
ele parte interrogado por mim sobre muitas coisas a teu respeito;
e que ele te entregue, se apenas te vir em algum lugar,
a carta que lhe está confiada, anotada por meus próprios dedos.
Nós já a enviamos a Pilos, campos Neleus do velho Nestor:
rumor incerto foi mandada de volta por Pilos.
Também enviamos a Esparta: também Esparta ignorava a verdade.
Que terras habitas, ou onde estás distante, tu que tardas?
Mais vantajoso ainda agora se as muralhas de Febo ainda estivessem em pé
(ai! encolerizo-me eu própria, fútil, com os meus votos);
saberia ao menos onde combatias, e somente temeria a guerra;
e meus lamentos estariam juntos com muitos outros.
Ignoro o que temo; todavia, temo, insensata, todas as coisas,
e ampla arena está aberta para minhas preocupações.
Qualquer que seja o mar, qualquer que seja a terra que tem perigos,
suspeito ser as causas de tão longa demora.
Enquanto eu, estupidamente, tenho medo destas coisas, que são vosso desejo capricho,
podes estar cativo de um amor estrangeiro.
E talvez narres que tua esposa é tão rústica,
que só se pode deixá-la cuidar de rudes lãs.
Que eu esteja enganada, que esta acusação desapareça em tênues brisas,
e que, livre para voltar, tu não queiras estar afastado.
Meu pai Icário obriga-me a sair do leito viúvo,
e sempre censura minha imensa demora.
Ainda que sempre censure: sou tua, convém que eu seja dita tua;
serei para sempre Penélope esposa de Ulisses.
Ele, todavia, por minha piedade e por minhas virtuosas súplicas,
abranda-se e ele próprio modera suas forças.
Pretendentes de Dulíquio e de Samos e aqueles que a alta Zacinto traz,

turba ruunt in me luxuriosa proci
inque tua regnant nullis prohibentibus aula;
viscera nostra, tuae dilacerantur opes. 90
Quid tibi Pisandrum Polybumque Medontaque dirum
Eurymachique avidas Antinoique manus
atque alios referam, quos omnis turpiter absens
ipse tuo partis sanguine rebus alis?
Irus egens pecorisque Melanthius actor edendi 95
ultimus accedunt in tua damna pudor.
Tres sumus imbelles numero, sine viribus uxor
Laertesque senex Telemachusque puer.
Ille per insidias paene est mihi nuper ademptus,
dum parat invitis omnibus ire Pylon. 100
Di, precor, hoc iubeant, ut euntibus ordine fatis
ille meos oculos comprimat, ille tuos.
Hac faciunt custosque boum longaevaque nutrix,
tertius immundae cura fidelis harae.
Sed neque Laërtes, ut qui sit inutilis armis, 105
hostibus in mediis regna tenere potest,
Telemacho veniet, vivat modo, fortior aetas:
nunc erat auxiliis illa tuenda patris;
nec mihi sunt vires inimicos pellere tectis.
Tu citius venias, portus et ara tuis! 110
Est tibi sitque, precor, natus, qui mollibus annis
in patrias artes erudiendus erat.
Respice Laerten; ut iam sua lumina condas,
extremum fati sustinet ille diem.
Certe ego, quae fueram te discedente puella, 115
Protinus ut venias, facta videbor anus.

uma turba luxuriosa, lançam-se sobre mim.
E, em teu palácio, reinam sem ninguém para proibir.
Minhas entranhas e tuas riquezas são dilaceradas.
Por que relatar-te a torpeza de Pisandro e de Políbio e de Medonte,
e as mãos ávidas de Eurímaco e Antínoo,
e todos os outros que, tu próprio, ausente, torpemente
alimentas com os bens produzidos com teu sangue?
O indigente Iro e o condutor de gado de abate Melâncio,
extrema vergonha, juntam-se ao teu dano.
Somos, em número, três imbeles: a esposa sem forças,
o velho Laerte e o menino Telêmaco.
Ele [Telêmaco] há pouco, por ardis, quase foi subtraído de mim,
enquanto prepara-se, contra a vontade de todos, para ir a Pilos.
Deuses, peço, ordenem isto: que de acordo com a ordem natural dos fados,
ele feche meus olhos e também feche os teus!
Estão a teu lado também o guardador de bois e tua idosa ama,
e um terceiro, o fiel guardador do imundo curral;
mas nem Laerte, porquanto é inútil para as armas,
tem o poder de manter o reino em meio aos inimigos.
Para Telêmaco, desde que viva, ainda virá a idade mais vigorosa:
agora, ela [a idade] tinha é de ser protegida com o auxilio do pai.
E nem em mim forças há para expulsar os inimigos de sob este teto.
Tu, mais depressa, venhas, ó porto e altar dos teus.
Tu tens – sempre tenhas, peço – um filho que, desde tenra idade,
devia ter sido educado nas artes paternas.
Considera Laerte: para que tu lhe feches os olhos,
ele resiste ao dia de seu destino final.
Certamente eu, que fora separada de ti ainda menina,
por mais rápido que agora voltes, parecerei ter-me tornado uma velha.

4.4 “Penélope a Ulisses”: Tradução de Antônio Feliciano Castilho[125]

No intuito de fornecer um equivalente poético para a primeira epístola das ***Heroides*** apresenta-se, a seguir, a versão em língua portuguesa, intitulada “Penélope a Ulisses”, de autoria de Antonio Feliciano de Castilho, importante poeta do Romantismo de Portugal e profícuo tradutor dos clássicos latinos. Transcrita direta e fielmente do manuscrito do autor (edição diplomática), a tradução do poema epistolar ovidiano feita pelo literato português, como próprio tradutor-poeta esclarece nas anotações que faz após a tradução (ver anexo), verte os 116 versos do texto original em 172 decassílabos, equivalendo para cada dístico latino, um terceto português (à exceção do último dístico que foi transformado em um quarteto).

“Penélope a Ulisses”

Querido Ulisses meu que inda não chegas!
outra carta vais ler da esposa tua;
da mais constante e mísera das gregas.

Não me respondas; vem, já certa a rua,
a infame Troya, a todas nós funesta,
curtiu no último excídio a pena sua.

Ceos! Não ter de Amphitrite a raiva infesta
tragado a náo do adúltero troyano,
antes de certa na Laconia mesta!

Já eu não velaria anno após anno
em toro glacial, mudo, vasio,
ou lidando em tear, perenne, insano.

Não vira ‘n um contínuo desvario
perigos reais, e mil dobrados,

[125] Agradeço ao Prof. Dr. Brunno Vinícius Gonçalves Vieira, responsável por encontrar e fornecer-me o manuscrito.

que amor finge em meu animo sombrio

Eu via os teucros bárbaros soldados
cingirem-te qual pélago a rochedo;
e, contra ti de Heitor sentia os brados.

Quando ouvia que a botes d'esse tredo
morto caíra Antilocho valente,
de Antilocho o baquear me punha medo.

De seu disfarce víctima imprudente
jaz Patroclo; em que trances me não lança
Ver o ceo para astucias inclemente!

Passa um lycio a Tlepólemo co'a lança;
como se fora em ti a atroz lançada,
lá de tão longe o coração me alcança.

Guerreiro não perdia a grega armada,
que eu, sabendo-lhe o termo desastoso,
não ficasse de súbito gelada

Mas velou no amor casto um deus piedoso;
talvez nem já na cinza, ó Troya firmes;
e vive, e são, e salvo, o carro do esposo.

Tornaram-se à pátria os homens semi-numes;
Resplendem co o barbarico despojo
Os templos, chove incenso aos sacros lumes;

As noivas, transformando em gala o nojo,
pagam ledas seus votos; aos maridos
contam seus feitos, de extremo arrojo;

tímidas moças, anciãos sabidos,
tremem e ouvem; dos lábios eloquentes
prende a esposa, os olhos toda, e toda ouvidos

Um à mesa, entre sócios e parentes,
Pinta co'o vinho o teucro territóri;
Acanhado painel de ações ingentes!

"Por aqui vai o Simoente ao rego equoreo;
"ali era de Priamo o palácio;
" lá se eleva o Sigueio promotório

"Eis de Ulisses o campo, eis o de Eacio
"eis onde Heitor, sangrento, a rastos morto,
"pos espanto aos corcéis qual numem.

Tudo isto ao grão Nestor ouvira absorto
nosso filho enviado a procurar-te,
e m'o contou volvendo ao nosso posto.

Foi por elle também, que ouvi, de que arte
Rheso à traição, Dolon adormecido,
imolaras brioso ao pátrio Marte.

Ah! Cruel! e nós todos esquecidos!
a taes riscos expores-te! aos espantos
das trevas! e a arraiaes do thrácio infido!

Ajudado de um só, dar morte a tantos!
ai! d'antes eras tu mais cauteloso;
lembrava-te eu; doíam-te os meus prantos.

O coração batia-me afarroso;
só quando te oiço intrado intrando ao campo amigo

co’os ismários corcéis, cobro o repouso.

Mas ah! que prol me fez, penso eu comigo,
que de Troia arrasada triunfásseis,
se inda ver-te em meus braços não consigo.

Quando esperei que todos regressasseis,
só não regressas tu; só eu requeiro
doces glorias, que às mais advem tão fáceis!

Para mim, dura ainda Ilion guerreiro,
para as mais, transforma-se em campos, que ara
com bois captivos íncola estrangeiro!

Onde Troia alterosa pompeára
campos que o frigio sangue há feito grossos,
estão criando amplíssima seara.

Levanta a relha mal coberto ossos;
matagal d’ hervas rústicas sepulta
das vivendas os últimos destroços

Venceste, mas não vens! Quem difficulta
alma insensível, seu regresso aos lares?
que recanto do mundo te occulta?

Não surge nauta aqui de longes mares
que ansiosa e de malogros nunca farta
lhe não chova perguntas a milhares;

e a cada um, à hora em que se aparta,
dou pra ti (se te encontrares um dia)
como a este, aventura, amante carta.

Mandei saber a Pilo, se haveria
novas por lá de ti; Nestor, o armoso,
boatos só me respondeu que havia.

Mando a Sparta igual exito! do esposo
nada ao certo ali consta! Ai! onde, Ulisses,
respiras puro, de mim tão descuidado.

Antes, antes, ó Troia, inda exstisses!
votos por tua queda alçava outr'ora,
e hoje dá-me pesar que sucumbisses!

Tremi da guerra então, de tudo agora
sabia onde ele estava; e sócias tinha
na dor que hoje a mim só cruel devora.

Não sei que heide temer na angústia minha,
por isso temo tudo e tudo é pranto
aos cuidados em que a alma se definha

P'rigos não há na terra, ou no mar vasto,
a que eu não attribua a longa ausência
d'aquelle que perdi, sem ver-lhe rastro

Das afflitas ficções na turbulência
té me chega a lembrar se és d' outra amante!
se outra poude usurpar-me a preferencia;

se lhe estarás dizendo, neste instante,
que a tua esposa, rústica, bisonha,
para tractar de lã só é prestante!

Prohiba o céu perfídia tão medonha;
antes impedimento que vontade,

à tua volta, ao meu prazer se opponha!

Icaro, terno pai, tanta lealdade,
tanto esperar sem termo já reprova,
e a que rompa a viúves me persuade.

Ceos! eu d' outro! Ousar eu aliança nova
nunca, nunca; Penélope é só tua,
tua há-de ser; o mundo e amor lha approva.

A meu pudico instar meu pae recua,
e ante a minha ternura (ó gloria) sinto
calar-se a voz da auctoridade sua.

Ellas de Dulico, e Samos, e Zacinto,
turba tal de magnates me requesta,
que vivo em pavoroso labirinto!

Todos (força nenhuma lh'o contesta)
trazem os paços teus n'um desatino,
onerosa hospedage aos dois funesta:

é um Pisandro, um Pólibo, um ferino
Medonte, os dois brutaes espoliadores,
insaciáveis: Eurimacho e Antino

São mil outros cruéis devoradores,
que a torpe ausência tua está pascendo
com o fruto de teu sangue e teus suores

Até (oh! da vergonha excesso horrendo!)
Iro, o pobre, e Melancio, o vil merchante,
por entre as mais harpias estou vendo!

E nós! só três, em face ao p’rigo instante!
três únicos! sem força a resistil-o:
eu, mulher; velho, o pai; o filho, infante!

Mísero filho que inda há pouco a Pilo
querendo-se ir, de todos nós mau grado,
estive por traições quase a carpil-o!

Deuses, guardae conosco a lei do fado
à mãe e ao pae supérstite no mundo
cerre os olhos Telemacho adorado

Assim oram, como eu, do mais profundo,
o maioral do armento, a ama longeva,
e o fiel guarda do montado immundo.

Dos annos alquebrado, já não leva
armas Laerte há muito; acataria
regio sceptro em mãos taes turba seva?

Forte há-de ser Telemaco um dia,
oxalá viva! agora ainda carece
de ter no genitor amparo e guia.

Força que nos protege em mim falece;
astro, e porto; ara, e nume; amparo, abrigo
de todos nós estu! Vem! apparece!

Tens um filho (e que o ceo t’o guarde amigo!)
precisa agora, no florir da edade,
as patrias artes aprender contigo!

Tens Laerte, teu pai, que na ansiedade
de inda te ver, seus olhos furta à morte,

porque lh’os cerre filial piedade.

Tens enfim, tens a misera consorte;
moça, fresca, louçã, quando partiste;
mas que, se hoje almo vento aqui te aporte,
dirás ser da velhice espelho triste.

4.5 Análise da epístola I "De Penélope a Ulisses"

Conforme corrobora Baca (1969, p. 5), as representações pós-homéricas de Penélope acentuam as qualidades épicas da personagem, isto é, a paciência e fidelidade demonstradas pela esposa de Ulisses na ilustre épica grega. Destaca, como exemplo, a Penélope properciana:

Propércio, 2.9, 3-8

> *Penelope poterat bis denos salva per annos*
> *uiuere, tam multis femina digna procis;*
> *coniugium falsa poterat differe Minerua*
> *nocturno dolo soluens texta diurna dolo;*
> *uisura et quamuis numquam speraret Vlixen,*
> *illum exspectando facta remansit anus.*[126]

Ovídio, entretanto, fugindo a essa tradição, cria uma nova Penélope, cujo solilóquio, concebido na epístola I das **Heroides**, não revela a imagem da personagem leal e resignada popularizada pela épica homérica, mas sim a de uma mulher profundamente devastada pelo medo (*timor*) e pelo ressentimento (*querela*) (BACA, 1969, p. 5-6). Também de acordo com essa perspectiva, Sellar (1892, p. 331-2) julga que o teor das palavras endereçadas a Ulisses não coincide com o de uma esposa que espera pacientemente a volta do marido: a filha de Icário, dessa forma, não escreve com a nobreza que sua posição e o assunto demandam, mas com um ciúme egocêntrico que a equipara a uma consorte convencional da Roma augustana a qual espera o retorno do marido da guerra. Contrário ao classicista escocês, porém, que vê demérito na caracterização ovidiana de Penélope, Baca (1969, p. 6), avalia que apresentar a personagem homérica despida de sua roupagem clássica é na verdade o propósito e a virtude do poeta sulmonense:

> *it is precisely Ovid's ability to present Penelope stripped of her persona which permits him to draw a psychologically true picture of a woman in distress and*

---

[126] Penélope viveu vinte anos intocada,
era digna de tantos pretendentes
e adiou seu casório com falsa Minerva
desfazendo o tecer diurno à noite
embora não esperasse mais rever Ulisses,
esperando ficou – e ficou velha.
(Trad. Guilherme Gontijo Flores, 2014, p. 109)

> *thereby to place the stamp of originality on his poem. For all his delicate artistry and mastery of chiaroscuro, Ovid´s very Roman genius make his portrait painting akin not to idealized art, but to the realistic busts of the Roman sculptor.*[127] (BACA, 1969, p. 6)

Pode-se também atribuir o comportamento da heroína ovidiana à *fides*, da forma como Allen mostra o conceito (1950, p. 145), requerida pela epístola. A fragilidade de Penélope, nessa perspectiva, resulta das próprias palavras que escolhe, do poder de persuasão que possui. O fato de a remetente apresentar-se despida de sua altivez épica é, portanto, uma estratégia de convencimento, uma forma de envolver e convencer seu destinatário a realizar aquilo que deseja.

Por meio da análise do próprio poema, Baca (1969, p. 6) identifica nos dez primeiros versos a instauração do tema dominante da *querela* (lamento): Penélope, tendo tomado conhecimento do fim da Guerra de Tróia, queixa-se por permanecer no abandono e pede a volta do amado. No dístico seguinte (v. 11-12), aparece o segundo tema de destaque da epístola, o *timor* (medo), uma vez que a remetente alude diretamente aos receios pelos quais passou, motivados pelo grande amor que devota ao marido (BACA, 1969, p.6):

> *quando ego non timui graviora preicula ueris?*
> *res est solliciti plena timoris amor.*
>
> [Em que momento eu não temi perigos mais graves que a verdade?
> O amor é coisa repleta de agitados temores.]

Considerando-se pormenorizadamente esse trecho (v.1-10), no primeiro dístico observa-se, como manda tradição, tal como assinalado por Braren (1990, p.40), a instauração da situação epistolar. Dessa forma, no hexâmetro primeiro nomeia-se o remetente, Penélope, e evoca-se o destinatário, Ulisses; ao passo que, no pentâmetro que se segue, apresenta-se o motivo que acarretou o envio da correspondência: a fiel esposa roga ao marido, há muito tempo errante, que volte para o lar. A queixa de Penélope, nesse par de versos, afigura-se, além disso, como tipicamente elegíaca, uma vez que reclama da separação que há entre ela e seu amante. A escolha do adjetivo latino "*lento*" (v. 1) para caracterizar e recriminar Ulisses, mesmo que de forma branda, não só se refere à lentidão do soberano de Ítaca, mas também, como sugere Vega (1994, p. 27), à insensibilidade e frieza amorosa ou, na visão de Knox

---

[127] é precisamente a habilidade de Ovídio em apresentar Penélope despida de sua *persona* tradicional que permite ao poeta desenhar uma imagem psicologicamente verdadeira de uma mulher em perigo e, desse modo, aplicar o selo de originalidade em seu poema. Apesar de sua arte delicada e seu domínio do *chiaroscuro*, o gênio autenticamente romano de Ovídio faz a pintura de um retrato semelhante não à arte idealizada, mas aos bustos realísticos dos escultores romanos.

(Ovid,1995, p. 88), à longa demora do amante grego para voltar ao lar, o que faz do adjetivo elemento da linguagem admonitória habitual utilizada pelos elegíacos para acusar a parte do casal menos comprometida com o relacionamento.

O conteúdo dos versos 3 a 10, por sua vez, é composto por uma pequena contextualização do momento presente (v. 3-4), feita a partir da imagem do fim da guerra de Tróia; pela reminiscência da causa que desencadeou o conflito entre gregos e troianos (v. 5-6), assentada na evocação da figura do adúltero Páris e pela demonstração de alguns dos sacrifícios e angústias suportados por Penélope (v.7-10), sofrimentos que servem como tentativa de captar a atenção e a benevolência do destinatário, um dos objetivos apontados pelo Anônimo de Bolonha (*Rationes dictanti*, III, 1) a ser observados na correspondência. A inserção de um trecho que sumariza os sofrimentos da heroína logo no início da carta-poema, com a intenção de chamar a atenção do leitor e prendê-lo ao que será dito posteriormente não é sem propósito e denota a atitude de alguém comprometido em construir um discurso eficaz, pois, de acordo com a ***Retorica ad Herennium***, é dessa forma (por meio de uma súmula dos fatos) e nesse local (início de uma peça oratória) que deve se dar a *captatio beneuolentiae,* atitude que fará com que o leitor/público continue atento ao que se dará ao longo do discurso: "*Dociles auditores habere poterimus, si sumam causae breviter exponemus et si adtentos eos faciemus; nam docilis esti qui adtente uult audire*[128]" (ANÔNIMO, *Retorica ad Herennium*, I, 7).

Importante destacar, nessa passagem, e ao longo de todo o poema, o trabalho com a linguagem e o encadeamento harmônico de diversas figuras retóricas – recursos linguísticos que são, inclusive, considerados fonte do sublime por Longino (VIII, 1) -, responsáveis, ao mesmo tempo, por elevar o estilo do poema e tornar a argumentação mais eficaz. Assim, no dístico formado pelos versos 3 e 4, para conceder mais vigor à mensagem, o fim da guerra de Tróia é representado metonimicamente pela imagem da cidade em ruínas (*Troia iacet*/ *Troia fuit*) e pela imagem da morte de Príamo (*Priamus* [...] *fuit*), soberano do local. No quarto verso, inclusive, nota-se o destino da cidade de Ílio e do velho rei ligados expressivamente pelo uso de um único verbo (*fuit*), conjugado na terceira pessoa do singular, para se referir ao destino comum de ambos (Tróia e Príamo), tornando mais patente e eloquente a ideia da indissociabilidade entre a ruína de rei e reino. Já quando se observa a relação entre os versos que formam o dístico em questão (v.3-4), nota-se um paralelismo sintático, engendrado por

[128] Poderemos fazer dóceis os ouvintes se expusermos brevemente a súmula da causa e se os tornarmos atentos, pois é dócil aquele que deseja ouvir atentamente (Trad. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra, 2005)

substantivo próprio seguido de verbo, entre o começo do verso 3 (*Troia iacet*) e o fim do verso 4 (*Troia fuit*), o uso de tal recurso, além de contribuir para o andamento rítmico do poema, ainda reitera a imagem do fim do ciclo vital da cidade troiana.

Ainda no quarto verso: ***uix*** *Priamus* ***tanti*** *totaque Troia* ***fuit***[129] ("Com custo Príamo e toda Tróia pereceu por preço tão alto"), Knox (OVID, 1995, p. 89) atenta para a escolha de palavras que promovem a manutenção da queixa que Penélope direciona a Ulisses. A escolha do advérbio *uix* e principalmente do genitivo de preço *tanti* aludem e atribuem valor à tardança do soberano de Ítaca em voltar para seu reino. O classicista também chama a atenção para a construção utilizada no dístico 4-5, na qual o conteúdo do pentâmetro reafirma e amplifica o que é dito no hexâmetro, forma de expressão bastante comum na poesia elegíaca (cf. KNOX *in* OVID, 1995, p.89).

No dístico constituído pelos versos 5 e 6, por sua vez, a autora da epístola faz imprecações contra Páris, nomeando-o indiretamente, no sexto verso, por meio de uma antonomásia: *adulter* (adúltero). Penélope expressa o desejo de um destino funesto para o raptor de Helena, bela esposa de Menelau, rei de Esparta, deseja uma casualidade que fosse capaz de impedir o início da guerra que a separou do marido: *o utinam tum, cum Lacedaemona classe petebat,/ obrutus insanis esset adulter aquis*[130]*! ("*Ó! oxalá, naquele momento em que se dirigia com a esquadra Lacedemônia/ o adúltero tivesse sido enterrado por águas furiosas!")

Expressivamente, sobressai, no sexto verso, o arranjo das palavras, que, aproveitando-se da liberdade que o sistema declinatório concede à sintaxe latina, simula graficamente e temporalmente (na medida em que os versos também são feitos também para serem performados oralmente) a mensagem expressa pelo enunciado. Assim, a vontade de ver o Páris tragado por águas agitadas é realizado no interior do verso ao se posicionar o substantivo *adulter* (adúltero) entre o substantivo *aquis* (águas) e o adjetivo que o qualifica, *insanis* (furiosas). Tal recurso de disposição de palavras, pelo próprio caráter da língua latina e pela força expressiva que denota, será comum ao longo do poema, como se observa, por

---

[129] a infame Troya, a todas nós funesta,
curtiu no último excídio a pena sua
(Trad. António Feliciano de Castilho).

[130] Ceos! Não ter de Amphitrite a raiva infesta
tragado a náo do adúltero troyano,
antes de certa na Laconia mesta!
(Trad. António Feliciano de Castilho)

exemplo, no verso 10, *nec* [...] / *lassaret* ***uiduas*** *pendula tela* ***manus*** [131] ("não/fatigaria minhas mãos viúvas no tecido pendente"), em que o adjetivo *uiduas* ("viúvas") e o substantivo caracterizado por ele, "*manus*", envolvem o sintagma *pendula tela* ("tecido pendente"), mimetizando no interior do verso o entrelaçamento dos fios no tear.

Como interpreta Knox (OVID, 1995, p. 89), ademais, o adjetivo *insanis* ("furiosas"), do sexto verso, além de referir-se à agitação das águas também simboliza a loucura do ato cometido por Páris. Ainda sobre o dístico 5-6, Knox (OVID, 1995, p. 89) analisa o par de versos como uma queixa melancólica, construída de forma altamente estilizada na forma de anelo. O tema da *querela* é, dessa forma, mantido em primeiro plano.

No par de dísticos formados pelos versos 7 a 10, Penélope, ao descrever as provações e dissabores que precisa suportar por conta da ausência do marido, recorre a uma série de orações negativas. A preferência pelo uso dessa construção sintática, nesse caso, mais do que estar em consonância com o quadro hipotético de paz entre Grécia e Tróia, desenhado nos versos anteriores, intensifica e valoriza as ações feitas pela heroína, adicionando, consequentemente, força à argumentação. Nessa passagem, Knox (1995, p. 90) também constata uma inversão de um lugar comum próprio do epigrama helenístico, no qual o amante solitário lamenta, à noite, a infidelidade de sua garota, visto no poema ser Penélope, uma mulher, que reclama ocupar um leito vazio, sem a presença de Ulisses.

No sétimo verso, especificamente, destaca-se a presença da hipálage, figura que promove o deslocamento do adjetivo *deserto* ("solitário") da sua posição sintática esperada, ao torná-lo determinante substantivo *lecto* ("leito"), e não referir-se a quem, na realidade encontra-se só, isto é a ocupante do leito. Cria-se, com esse recurso uma "percepção globalizante do que está sendo narrado" (FIORIN, 2014, p. 66), no intuito de salientar a solidão suportada pela personagem. Já o adjetivo *frigida* ("fria"), que se refere àquela que dorme desacompanhada no melancólico tálamo, conforme a polissemia notada por Knox (1995, p. 90), qualifica não só a sensação térmica da mobília, mas também a carência de afetos suportada pela filha de Icário.

Voltando-se para a imagem que alude à célebre artimanha de Penélope, nos versos oitavo e nono, nota-se que ela se constrói por meio de uma imagem metonímica, cujo objetivo principal é focalizar, com maior vivacidade, a mão da solitária esposa do soberano de Ítaca ocupada com a tessitura da mortalha para Laerte, e que, portanto, simbolicamente, não pode ser cedida a nenhum dos ávidos pretendes ao posto de novo esposo e governante do local.

---

[131] ou lidando em tear, perenne, insano. (Trad. António Feliciano de Castilho)

Knox (OVID, 1995, p. 90), por sua vez, sempre atento às diversas camadas de significado dos termos escolhidos por Ovídio, vê na colocação dos vocábulos *relicta* ("abandonada", v.8) e *uiduas* ("viúvas", v.10), os quais caracterizam a passagem dos dias e as mãos da remetente respectivamente, uma forma de o poeta ecoar a queixa contida em *deserto* ("solitário", v.7), reavivando, dessa forma, o lamento reproduzido na epístola. O Knox (OVID, 1995, p. 90) também destaca, no oitavo verso da epístola, o uso do verbo "*quererer*" ("lamentaria") no pretérito imperfeito do subjuntivo, escolha que, marca a continuidade inalterável da lamúria endereçada a Ulisses.

Deve-se, ainda, sublinhar que a opção de Penélope em retratar-se no tear é bastante significativa e eficaz na construção de sua argumentação, pois a imagem da fiel esposa a tecer é tradicionalmente considerada uma cena que exalta todas as virtudes femininas (KNOX *in* OVID, 1995, p.91). Prova disso é o retrato que Tito Lívio faz de Lucrécia, figura tradicional da história romana, leal esposa de Lúcio Tarquínio Colatino que preferiu suicidar-se a viver sob a desonra de ter sido violada por Sexto, filho do rei Tarquínio, o Soberbo:

> *Quo cum primis se intendentibus tenebris pervenissent, pergunt inde Collatiam, ubi Lucretiam haudquaquam ut regias nurus, quas in convivio luxuque cum aequalibus viderant tempus terentes sed nocte sera deditam lanae inter lucubrantes ancillas in medio aedium sedentem inveniunt. Muliebris certaminis laus penes Lucretiam fuit*[132]. (LÍVIO, *Ab Vrbe Condita*, I, 57,7-8)

Após a apresentação da *querela* (v.1-10), tem-se, portanto, a primeira manifestação do *timor* ("medo"), nos versos 11-12 (BACA, 1969, p. 6). Inicia-se, assim, segundo a divisão proposta por Vega (1994, p.27) a parcela do poema que corresponde à exposição do estado de alma experimentado pela heroína ovidiana.

No dístico 11-12, especificamente, no qual Penélope relata a forma como as preocupações com Ulisses torturaram-na, decorrentes do amor que sente por ele, é possível distinguir a manifestação da tópica elegíaca do *morbus amoris*, como definido por Flores (2014, p.15) em que o amor é tomado por doença capaz de tirar o indivíduo da razão, corroborando a filiação das ***Heroides*** ao universo temático e expressivo da elegia latina.

---

[132] As trevas começavam a baixar quando chegaram à cidade. Dirigiram-se a Colácia, onde encontraram Lucrécia em atitude bem diferente das noras do rei. Estas, para matar o tempo, participavam com as amigas de um suntuoso banquete. Lucrécia, ao contrário, encontrava-se no interior de sua casa, sentada junto com suas servas, e fiava a lã apesar da hora avançada. A comparação entre as mulheres terminou com a exaltação de Lucrécia. (Trad. Márcio Thamos)

Em termos expressivos, desataca-se, no décimo primeiro verso, a predileção de Penélope pelo uso da interrogação retórica: *Quando ego non timui grauiora pericula ueris?*[133] ("Em que momento eu não temi perigos mais graves que a verdade?"), recurso que intensifica os sentimentos tumultuosos que afligem a remetente e ajudam-na a reportar-se com mais vigor ao seu destinatário. Além disso, no plano semântico, o fato de a correspondente mencionar que temia perigos mais graves que os reais (*grauiora pericula ueri*) configura uma nota de repreensão ao grande atraso do rei de Ítaca, uma vez que sugere que os sofrimentos pelos quais a correspondente passou e passa sejam maiores do que os perigos enfrentados por Ulisses (KNOX *in* OVID, 1995, p.91-92).

Os cinco dísticos que se seguem (v. 13-22) servem para ilustrar os tormentos de alma alardeados por Penélope anteriormente. Faz-se referência ao grande general troiano Heitor e aos combatentes gregos Antíloco, Pátroclo (filho de Menécio, no poema) e Tlepólemo, cujas participações em batalhas e respectivas mortes são narradas na **Ilíada**. Notabiliza-se, nesse trecho, a forma com que o poeta trabalha a intertextualidade, uma vez que transforma as referências à épica homérica que narra a longa guerra entre gregos e troianos, esfera poética não habitada por Penélope, em rumores que transtornam os pensamentos e põem fim à tranquilidade da autora da epístola. O procedimento torna-se particularmente interessante, pois se oferece um ponto de vista elegíaco, àquilo que a tradição havia consagrado como nobre e elevado, ou seja, assunto tratado nas gestas belicosas da epopeia.

As escolhas expressivas da passagem em questão (v.13-22) também tendem a reproduzir as ansiedades e pavores reclamados pela esposa de Ulisses, no intuito de tornar o efeito da mensagem mais eficaz. Tem-se, por exemplo, o acúmulo de vogais "o", em *uiolentos Troas ituros (v.13)*, remetendo ao uso interjectivo dessa letra que, na língua latina, serve para "chamar, invocar, ou que indica uma forte agitação de espírito, espanto, admiração, perturbação, etc." (FARIA, 2003, p.659). A partir da escolha desse artifício, representa-se mais vividamente o angustiante estado de alma que a visão imaginada da tropa de troianos investindo contra os gregos causa na remetente. Em termos de estratégia argumentativa, o efeito de iniciar a seção que retrata as perturbações suportadas com a ausência do marido de uma maneira forte incide diretamente no *pathos* que a remetente pretende mobilizar em seu destinatário para atingir seu objetivo. O eco lamentativo, ainda, liga-se ao caráter elegíaco apresentado pela heroína.

---

[133] Não vira 'n um contínuo desvario
perigos reais, e mil dobrados (Trad. António Feliciano de Castilho)

Já a repetição dos nomes de Heitor (v. 14-15), Antíloco (v.15-16) e Tlepólemo (v.19-20), recurso estilístico que tem a função de enaltecer (LAUSBERG, 1976, p. 97), aclamam a grandiosidade dos guerreiros envolvidos nas batalhas e não só conferem a solenidade que o assunto pede ao texto, mas também reiteram a apreensão de Penélope, visto que grandes guerreiros combatem e morrem no conflito.

Um importante guerreiro que figura nas notícias que afligem Penélope é Pátroclo, denominado no verso como filho de Menécio (KNOX *in* OVID, 1996, p. 92). O uso de uma antonomásia, nesse caso, não somente busca o efeito do uso de uma linguagem solene, a qual tem por objetivo exaltar a estirpe nobre do guerreiro, mas também é uma forma de não trair, no plano expressivo, o disfarce utilizado pelo corajoso jovem grego, que se veste com as armas de Aquiles, no intuito amedrontar os adversários troianos. Também é nesse sentido, como explica Knox (OVID, 2003, p. 992-93), que o adjetivo "*falsis*" ("falsas") pode ser interpretado no verso: ao invés de se ler o vocábulo simplesmente como sinônimo de "*alienis*" ("que pertence a outro", "alheio"), pode-se entendê-lo como alusivo ao "falso Aquiles".

A representação da morte de Tlepólemo feita no décimo nono verso é, ademais, uma das passagens que merece destaque. A identidade sonora entre o nominativo *Tlepolemus* ("Tlepólemo") e o verbo que simboliza a destruição do combatente, *tepefecerat* ("tornara tépida"), junto à cuidadosa disposição das palavras no verso, a qual intercala esses termos da frase aos acusativos que compõem o predicado (*Sanguine Tlepolemus* [nom.] ***Lyciam*** [acus.] *tepefecerat* [v.] ***hastam*** [acus.] / [134]"Tlepólemo tornara tépida uma lança Lícia com seu sangue") evocam vividamente a imagem do herói grego ferido de morte pela arma inimiga de Sarpedão, soberano da Lícia. De acordo com Knox (OVID, 2003, p. 93) o uso da perífrase constituída por *sanguine...tepefecerat* (v.19), adaptada por Ovídio de versos da Eneida de Virgílio (IX.418-419): *hasta* [...] *haesit tepefacta cerebro*), concedem, ainda, um tom heroico o que está sendo expresso, adequado ao assunto e ao personagem representado.

Como arremate à explanação de seus medos, no verso 22, Penélope reforça seu sofrimento por meio de uma hipérbole: *frigidius glacie pectus amantis erat*[135] ("fazia meu peito de amante mais frio que o gelo"), intensificando seu sofrimento e ressaltando a postura elegíaca da personagem.

---

[134] Passa um lycio a Tlepólemo co'a lança;
(Trad. António Feliciano de Castilho)

[135] que eu, sabendo-lhe o termo desastoso,
não ficasse de súbito gelada
(Trad. António Feliciano de Castilho)

A partir do vigésimo terceiro até o quinquagésimo sexto verso, o assunto da epístola muda e passa a descrever o momento imediato ao fim da guerra e o consequente retorno dos soldados aquivos. Como determina Knox (OVID, 1995, p. 93), Penélope tenta, com essa passagem, contrastar sua situação miserável de abandono, com a felicidade das demais mulheres gregas, as quais já podem desfrutar, depois de tanto tempo, da companhia dos maridos. Infere-se a partir disso que a remetente mítica age como um grande orador que reflete sobre a melhor disposição dos argumentos na busca por convencer o público.

Dessa forma, no verso 23, Penélope atribui o fim da guerra e a sorte favorável de Ulisses a um deus justo, simpático à causa do amor casto: *Se bene consulit casto deus aequus amori/uersa est incineris sospita Troia uiro* [136](“Mas um deus justo deliberou a favor do casto amor/ Tróia foi convertida em cinzas por meu marido incólume”). Na leitura de Knox (1995, p. 93), o fato de a esposa de Ulisses caracterizar o amor como puro é significativo, pois, implicitamente, faz um contraste de si mesma com Helena, a qual foi punida por conta do amor adúltero que dedicava à Páris. Para Baca (1969, p. 7), o dístico 23-24 também é uma forma de Penélope exaltar sua lealdade, uma vez que sugere que, se ela não tivesse sido casta, provavelmente Ulisses não teria vencido a guerra. O argumento aqui utilizado, segundo o estudioso (1969, p. 7) é o de que “por trás de todo homem de sucesso há uma mulher”. Em última análise, pode-se dizer que a dupla de versos é uma forma de Ovídio, por meio da voz de uma personagem originalmente épica, manifestar a tópica elegíaca da *recusatio*, uma vez que somente o amor, assunto da esfera elegíaca, foi o responsável por persuadir um deus, caracterizado de forma relevante como justo, a decidir a favor do fim da guerra.

Nos seis dísticos que se seguem ao decreto do fim da guerra (v. 25-36), Penélope narra, então, o júbilo das mulheres gregas e a felicidade que tomou conta de Ítaca com o retorno dos guerreiros argólicos ao lar. A intenção da narradora, nesse trecho da epístola, é retratar vividamente ao seu interlocutor essa agitação alegre que tomou conta da ilha grega Para conseguir tal efeito, há uma mudança temporal e a narração dos fatos, que até então era elaborada no pretérito, passa a ser feita no presente do indicativo. As ações mencionadas, além disso, constituem-se por imagens metonímicas simbolizando a festa que o fim da guerra gerou na cidade de Ítaca, como por exemplo, o foco na fumaça emanada a partir dos altares (v.25), os espólios de guerra ao lado dos deuses pátrios (v.26), os generais gregos que cantam

[136] Mas velou no amor casto um deus poderoso
Talvez nem já na cinza, ó Troya firmes,
E vive, e são, e salvo, o carro do esposo.
(Trad. António Feliciano de Castilho)

os feitos em Tróia (v.28), as demonstrações de carinho das esposas (v. 31) e de fascínio das jovens e dos velhos ao ouvir as histórias de guerra. A opção pelo acúmulo de metonímias, nesse caso, além de evocar o efeito de alvoroço da cidade, acrescenta força à argumentação de Penélope, pois, como ratifica Fiorin (2014, p. 37):

> A metonímia é uma difusão semântica. No eixo da extensão, um valor semântico transfere-se a outro, num espelhamento sêmico. Com isso no eixo da intensidade, ela dá velocidade maior ao sentido, acelerando-o, pois, ao enunciar, por exemplo, um efeito, já se enuncia a causa, suprimindo etapas enunciativas. Ao dar ao sentido aceleração, a metonímia tem um valor argumentativo muito forte. (FIORIN, 2014, p. 37)

No dístico que compreende os versos 31 e 32, segundo Knox (1995, p. 95), a imagem dos maridos que retornaram da guerra desenhando o acampamento grego, no tampo da mesa de banquete concede um toque de realismo à cena descrita na epístola. O ato de reunir-se à mesa para compartilhar um bom vinho evoca, além disso, repulsa a tudo aquilo que é bélico, como já havia cantado Tibulo (I, 10, 29-32): "*alius sit fortis in armis/[...] ut mihi potanti possit sua dicere facta/ miles et in mensa pingere castro mero*[137]" (KNOX, 1995, p. 95). Já a ação de usar a bebida para desenhar ou escrever sobre a superfície de uma mesa, por sua vez, não é nova na elegia ovidiana. O lugar comum aparece, por exemplo, no poema IV do primeiro livro dos ***Amores,*** no qual o líquido espalhado sobre a madeira serve como meio de comunicação entre os amantes, a fim de não serem descobertos pelo marido traído: "*verba leges digitis, verba notata mero*[138]" (OVÍDIO, *Amores*, I, 4-20) e no primeiro livro da ***Ars amatoria***, no qual a artimanha é considerada uma arma eficaz na conquista de uma dama: "*Blanditiasque leves tenui perscribere vino,/Ut dominam in mensa se legat illa tuam*[139]" (OVÍDIO, Arte de amar, I, 569-570).

Em termos de trabalho com a linguagem, ainda de acordo com Knox (1995, p. 95), no verso 32 (*pingit et exiguo Pergama tota mero*[140]/"E pinta toda Pérgamo com um pouco de vinho"), o fato de objeto direto *Pergama* (Pérgamo) estar enclausurado entre o substantivo

---

[137] que outro seja forte nas amas/ [...] e enquanto bebo, o soldado possa contar suas proezas e pintar, na mesa,o acampamento com vinho.

[138] "palavras, hás de lê-las nos dedos,palavras escritas com vinho puro." (Trad. Carlos Ascenso André, 2011, p. 110)

[139] "e escrever palavras de ternura com um pouco de vinho,/ para que na mesa ela possa ler que é tua senhora" (Trad. Carlos Ascenso André, 2011, p.287).

[140] Pinta co'o vinho o teucro território (Trad. António Feliciano de Castilho)

mero (“vinho”) e o adjetivo *exiguo* (“pequena”) reflete no interior do verso a imagem da cidadela de Troia, cercada com suas resistentes muralhas.

Nos versos 33 a 36, Penélope, para propiciar ainda mais vividez à narração que faz da cena do retorno dos valentes guerreiros e amorosos maridos para a casa, recorre à fantasia, também chamada de écfrase ou evidência (*euidentia*), isto é, a descrição viva e detalhada de um objeto estático ou uma obra de arte, mediante a enumeração de suas particularidades sensíveis (LAUSBERG, 1976, p. 224). A heroína constrói a representação verbal da pintura da mesa, feita com vinho, por alguém que combateu na guerra de Tróia. As palavras da autora da carta, portanto, reproduzindo a fala do guerreiro-artista, acompanham o desenho da mobília, o qual retrata a geografia de Pérgamo, na figura do rio Simoente, o promontório Sigeu, local significativo por ser o túmulo de Pátroclo e Aquiles (KNOX,1995, p.96) e o suntuoso palácio de Príamo, e o grande combate entre o maior dos generais gregos contra Heitor, e a respectiva morte do mais habilidoso guerreiro troiano.

Com relação à linguagem empregada no trecho (v.33-36), por ser a reprodução fiel das palavras de um homem acostumado com o campo de batalha, a escrita dos dísticos adéquam-se tanto ao assunto, como à personalidade do guerreiro. Como observa Knox (1995, p. 96), o uso da perífrase *Sigeia tellus (“*terra Sigeia”*)*, para referir-se à ilha de Tróia, dá certa coloração épica à descrição, já a forma verbal elíptica *tendebat* (“combatia”) remete à fala militar. Além disso, há o uso da antonomásia *Aeacides* (“Eácida”), isto é, neto de Éaco, forma de nomear que alude à origem divina de Aquiles, e que, posta na boca de um de seus companheiros de luta, isto é, o guerreiro-artista, mostra a reverência e respeito que o maior e mais poderoso chefe de batalha grego lograva entre os combatentes. O uso da repetição dos pronomes demonstrativos e advérbios de lugar (*hac, haec, illic, hic*) no início das orações, entretanto, atenuam o tom solene da passagem e aproximam-no da fala corrente, do *sermo*, variedade linguística condizente com a conversa informal e festiva realizada em torno da mesa e reproduzida por Penélope para seu remetente.

Encerrando a écfrase (v.36), tem-se a célebre imagem da derrota de Heitor, que depois de morto é amarrado à biga de Aquiles e arrastado do local da batalha até o acampamento grego. Chama a atenção, nesse verso, a disposição das palavras, as quais, como ocorre em outras passagens da epístola, tem a intenção de simular o dilaceramento do corpo do nobre troiano ao espalhar o sujeito (*Hector*) e o adjetivo que o qualifica (*lacer*) ao longo do verso:

hic lacer admissos terruit Hector equos [141](“aqui o dilacerado Heitor aterrorizou os cavalos que se aproximavam”).

A partir do verso 37 até o verso 56, Penélope passa a descrever para seu destinatário, a situação miserável em que se encontra, no intuito de fazer contraste à alegria das demais gregas. Dessa forma, enquanto as esposas ouvem as peripécias bélicas dos maridos por meio da boca deles próprios, a autora da epístola relata melancolicamente que tem acesso às informações sobre seu amado por meio de informações dadas por terceiros: seu filho Telêmaco é quem lhe conta, o mesmo filho que, por sua vez, foi procurar notícias sobre o pai junto a participantes da guerra, nesse caso, Nestor (v.37-38).

O conteúdo do dístico 37-38, entretanto, é comumente interpretado pelos estudiosos do poema I das ***Heroides*** com certo estranhamento, uma vez que a sempre fiel Penélope parece mentir deliberadamente a seu destinatário, ao requerer o crédito pela ideia da viagem de Telêmaco (“*te quaerer misso”*), o qual partiu sem nem mesmo o conhecimento da mãe (KNOX, 2003, p. 96-98). Para Knox (1995, p. 97-98), porém, Ovídio encontra precedentes que justificam, e, portanto, tornam verossímil, a visão da filha de Icário como uma mulher astuta e que está disposta a dizer algo que não é completamente honesto, com a intenção de se beneficiar com a mentira. O estudioso lembra que, no canto XVIII da **Odisseia**, Penélope mente a Eurímaco, um de seus pretendentes, ao dizer que Ulisses ordenou que ela se casasse novamente apenas depois de Telêmaco atingir a maturidade:

> Quando o momento chegou de afastar-se da pátria querida,
> a mão direita Odisseu me tomou e me disse o seguinte:
> ‘não me parece, mulher, que os Aquivos de grevas bem-feitas
> possam de Tróia voltar sem nenhuma lesão padecerem,
> pois dizem todos que os homens Troianos são grandes guerreiros,
> hábeis no jogo da lança e, também, no disposto da flecha
> e no guiar dos cavalos velozes, a causa precípua
> do resultado feliz em qualquer indecisa batalha.
> Por isso tudo, não sei se um dos deuses a vida me ampara,
> ou se cairei lá por Troia. Da casa, portanto, te incumbe.
> Toma, aqui dentro, incessante cuidado de meus pais idosos,
> como até agora, ou melhor, pois me vou para longe da pátria.
> Mas quando o filho, que temos, à idade viril for chegado,
> casa com quem desejares, e deixa, de vez, o palácio.’
> Isso disse ele, ao partir; ora tudo está a ponto de dar-se.
> triste de mim, a quem as núpcias odiendas terão de apresar-se,
> triste de mim, a quem Zeus poderoso privou de ventura
> (HOMERO, *Odisseia*, XVIII, 257-273/Trad. Carlos Alberto Nunes, 2015, p. 306)

[141] eis onde Heitor, sangrento, a rastos, morto,
faz espanto aos corceis qual numen thracio
(Trad. Antonio Feliciano de Castilho)

Assim como ocorre nos versos 13-20, nos quais referências a episódios da **Ilíada** são transformados em rumores que aterrorizam a autora da epístola, nos versos 39-46 as menções a acontecimentos da épica relativa ao grande embate entre gregos e troianos transformam-se, em um astucioso jogo intertextual, nas notícias responsáveis por aumentar a angústia de Penélope. O episódio referido, nesse caso, é a expedição de Ulisses e Diomedes ao acampamento de Reso, rei da Trácia. Como cantado na **Ilíada** (X, 331-502), Dólon, espião troiano, é surpreendido pelos heróis gregos enquanto encaminhava-se para o acampamento aquivo e, antes de ser morto, delata a localização do exército trácio. Diomedes e Ulisses, então, dirigem-se sozinhos para o lugar indicado e matam Reso durante o sono.

Expressivamente, destaca-se nos versos 40 e 41 a repetição, em posição de final de linha, da palavra "*dolo*" ("ardil", "trapaça"), que, fonética e graficamente, relaciona-se com o substantivo próprio "*Dolon*" (v.39), enfatizando o papel que o logro e a cilada têm no episódio: o espião troiano, ao tentar armar um ardil contra os gregos, acaba por propiciar aos heróis da **Ilíada** a chance de tramar contra os trácios.

Ainda nos versos 41-44, percebe-se a intenção de Penélope repreender duramente Ulisses, utilizando frases carregadas de ressentimento (*querela*) e sarcasmo (BACA, 1969, p. 7). O desgosto da remetente é representado principalmente no quadragésimo primeiro verso, no qual se nota a repetição em *geminatio* – reincidência de duas palavras ou um grupo de palavras iguais em algum lugar da frase (LAUSBERG, 1976, p.99) – do adjetivo "*nimium*" ("excesso", "demasia"). A figura retórica, habilmente escolhida, tanto denota a grande tristeza que a autora da epístola sente, ao notar a falta de consideração de Ulisses com os familiares, quando ele decide arriscar-se em uma missão tão arrojada, como também para se reportar à queixa primeira da correspondência: o herói da **Odisseia** demora a voltar. Ainda nessa linha (v.41), Knox (1995, p. 98) aponta para o acréscimo de *pathos* que a interjeição "o" acrescenta ao verso, deixando patentes os esforços retóricos de Penélope em demonstrar seus sentimentos e persuadir o amado a realizar seu desejo.

Já o sarcasmo é facilmente notado no verso 44: "*At bene cautus eras et memor ante mei*[142]" ("Mas, por outro lado, eras bem cauteloso e tinhas boa memória diante de mim!"), no qual a mãe de Telêmaco sugere desconhecer a real personalidade do marido.

Nos versos 42-43, no qual tem lugar a alusão à luta noturna entre Ulisses e Diomedes contra todos os integrantes do acampamento trácio, a intenção de Penélope, como diz Knox

---

[142] ai" d' antes eras tu mais cauteloso;
lembrava-te eu; doíam-te os meus prantos.
(Trad. António Feliciano de Castilho)

(1995, p. 98), parece ser a de exagerar o papel do marido no episódio, uma vez que usa o verbo "mactare" ("matar", "massacrar", "sacrificar"), termo que pertence ao vocabulário religioso do sacrifício e raramente é usado em contexto profano, para narrar a ação de Ulisses. O fato de não referir-se a Diomedes pelo nome próprio, mas pela expressão "*adiutus ab uno*", além disso, reforça o ponto de vista de que o encargo maior ficou por conta de Ulisses.

Encerrando a menção ao feito de Ulisses e Diomedes, no dístico 45-46, a remetente mítica faz questão de frisar que o seu coração de amante só pode se acalmar, quando, com o fim do relato, soube da vitória do soberano de Ítaca sobre os trácios, mostrando uma devoção elegíaca ao parceiro.

Para Baca (1969, p. 7), a *querela* de Penélope atinge o ponto emocional mais alto no clamor expressados nos dísticos 47-48 e 49-50, quando a heroína mitológica, por meio de uma intensificadora interrogação retórica, questiona a validade do fim da guerra e da vitória de Ulisses, pois continua sem poder ver o marido. A linguagem aqui é elevada por conta da sucessão de perífrases para designar a destruição de Tróia e o papel do pai de Telêmaco e seus companheiros no feito (*Sed mihi prodest uestris didiecta lacertis/Ilios, et, murus quos fuit esse solum*[143]/ "Mas de que serve para mim uma Ílio destruída por teus braços,/ e ser solo o que foi muro"), e a situação de solidão e abandono experimentada por Penélope (*si maneo qualis Troia durante manebam/ uirque mihi dempto fine carendus abest?*[144]/ "se permaneço tal como permanecia quando Tróia perdurava,/e meu marido está afastado de mim?").

No dístico 51-52, continuação do lamento iniciado nos quatro versos anteriores, a escritora da primeira epístola das ***Heroides*** compara a continuação e renovação diária de seu sofrimento com a supervivência das terras troianas, as quais ela imagina já colonizadas e cultivadas pelos vencedores. Knox (OVID, 1995, p. 99) vê um anacronismo nessa imagem, pois os gregos, após a guerra, não permaneceram no local para colonizar a Trôade. No entender do estudioso (1995, p. 99), Ovídio baseia-se no costume romano de colonizar os territórios conquistados. O procedimento, porém, não é, de forma alguma, considerada defeito do poema, visto que a imagem é criada deliberadamente, como cenário para apresentar a grande devastação do local onde antes era Tróia, além de sublinhar o grande tempo que Penélope está afastada de Ulisses.

---

[143] Mas ah! Que prol me fez, penso eu comigo,
que de troia arrasada triunfásseis,
(Trad. António Feliciano de Castilho)

[144] se inda ver-te em meus braços não consigo. (Trad. António Feliciano de Castilho)

A ideia da ruína troiana e da demora do governante de Ítaca em retornar é, inclusive, *hiperbolizada* no par de dísticos formado pelos versos 53-56, nos quais Penélope faz um retrato vívido da Trôade, renascendo pelas mãos dos antigos inimigos em meio aos traços aniquilamento deixados pela guerra. Assim, novamente valendo-se de verbos no presente do indicativo, tal como havia sido feito no retrato do regresso dos guerreiros gregos ao lar, a autora da carta conduz os olhos e imaginação do seu leitor por meio de imagens metonímicas que mostram o misto de reconstrução e destruição que ela imagina para a geografia troiana dez anos depois de acabada a guerra. É possível visualizar, nos versos 53-54, a colheita já esperando a foice e um solo rico em vegetação (*Iam seges est, ubi Troia fuit, resencandaque falce/luxuriat Phrygio sanguine pinguis humus*[145]/ "Já há colheita onde foi Tróia e deve ser cortada com foice,/ a terra fertilizada com frígio sangue, superabunda"); no verso 55, os ossos dos combatentes sendo revolvidos junto com a terra pelo arado (*semisepulta uirum curuis feriuntur aratris/ossa*[146] [...]/ "Semienterrados, os ossos dos homens são feridos pelo curvo arado"); no verso 56, as ervas tomando conta das casas em ruínas (*ruinosas occulit herba domos*[147]/ "a erva esconde as ruinosas casas").

A passagem (v.53-56) que, como mostra Knox (OVID, 1995, p.99-100), também pode ser considerada um anacronismo por críticos mais severos, visto que mesmo passados dez anos do fim da guerra de Tróia, continua cedo para se afirmar que searas crescem por entre os restos mortais dos guerreiros mortos em batalhas, parece coerente e plausível no interior do poema, visto que se trata de uma exageração patética vinda de uma esposa desanimada com a longa espera pelo amado. Funciona, dessa forma como um argumento que se quer eficiente para convencer o Ulisses a realizar o desejo da remetente mítica, que é o de tê-lo de volta ao lar.

Destaca-se, ademais, no trecho, a ironia presente no verso 53-54, que se dá ao atribuir a fertilidade do solo de um território da Ásia Menor, tradicionalmente conhecido por ser espontaneamente rico, ao sangue derramado durante a guerra troiana (KNOX *in* OVID, 1995,

---

[145] Onde Troia alterosa pompeára
campos que o frigio sangue a frigio sangue há feito grossos,
estão criando amplíssima seara.
(Trad. António Feliciano de Castilho)

[146] Levanta a relha mal coberto ossos (Trad. António Feliciano de Castilho)

[147] matagal d' hervas rústicas sepulta
das vivendas os últimos destroços
(Trad. António Feliciano de Castilho)

p. 100), recurso que pretende acentuar o horror que foi o conflito. Também com essa função exarcerbadora de sentido aparece o *enjambement* entre o verso 55-56, que tem o propósito de destacar a palavra "*ossa*" ("ossos") e fazer saltar com mais vivacidade os vestígios de morte desenterrados pelo arado. Na linha poética 56, por fim, sobressai mais uma imagem metonímica da destruição: os destroços das casas sendo tomados por ervas; cena que também simboliza a longa passagem do tempo do fim da guerra de Troia e funciona como um argumento favorável à queixa da remetente.

A partir do verso 57 até o verso 80, Penélope descreve a Ulisses os esforços que empreendeu, todos eles frustrados, para conseguir encontrá-lo. Começa, todavia, como sugere Baca (1969, p. 7), dirigindo palavras bastante severas ao marido, acusando-o de estar intencionalmente escondido dela (*Victor abes nec scire mihi quae causa morandi*/ *aut in quo lateas ferreus orbe, licet*[148]/ "Estás ausente, vencedor; e não me é permitido saber,/Qual a causa da demora,/Ou, insensível, em que região estás escondido"). Há aqui, novamente, a inversão dos papéis elegíacos, que tradicionalmente retrataram a *puella* como a parte cruel do relacionamento amoroso. A autora da carta usa até mesmo o adjetivo "*ferreus"* ("de ferro"), comum na linguagem elegíaca para caracterizar a imunidade ao amor (KNOX *in* OVID, 1995, p. 101), para qualificar o coração do esposo.

Nos dísticos 59-62, Penélope alude aos inúmeros interrogatórios que fez com todos os viajantes que aportaram na ilha grega e às incontáveis cartas que confiou a esses estrangeiros na esperança de que eles pudessem entregá-las a Ulisses, caso o encontrassem em algum lugar. Tais versos, ao esclarecerem o meio pelo qual a correspondência pretende chegar a seu destinatário, exercem uma função bastante importante para sustentar a verossimilhança de que o poema é, na verdade, uma carta que Penélope envia a Ulisses. O fato de, no verso 62, a correspondente frisar a ação de escrever a carta com as próprias mãos (*digitis charta notata meis*), usando, para isso, o pronome possessivo "*meis*", e a metonímia "*digitis*", para focalizar vivamente cada um de seus dedos, além de servir como um argumento intensificador do afinco da heroína mítica se comunicar com o amado, também é uma forma de ratificar a ilusão de que se trata verdadeiramente de uma epístola.

Já nos versos sexagésimo terceiro a sexagésimo quinto, alude-se às viagens de Telêmaco em busca de notícias do pai em Pilos e Esparta. Aqui, Penélope também insinua ser a responsável pela partida do herdeiro de Ulisses, tornando-o portador das cartas que ela

---

[148] Venceste, mas não vens! Quem difficulta
alma insensível, seu regresso aos lares?
que recanto do mundo te occulta? (Trad. António Feliciano de Castilho)

escreveu, ao usar o verbo na terceira pessoa do plural ("*missimus*") sem explicitar o nome do jovem, estratégia para valorizar seu papel nas buscas e enternecer o coração do marido aos seus apelos.

A dinâmica do envio das cartas e, portanto, da procura por informações é habilmente expressada nos versos por meio de repetições do verbo "*mittere*" ("enviar") e dos nomes próprios que se referem aos lugares visitados (Pilos e Esparta) ou a quem se pediu a informação (Nestor):

> *Nos* ***Pylon****, antiqui* ***Neleia Nestoris*** *arva*
> ***missimus*** *incerta est fama remissa* ***Pylo***
> ***Misimu****s et* ***Sparten****,* ***Sparte*** *quoque nescia ueri.*[149]
>
> "Nós já a enviamos a Pilos, campos Neleus do velho Nestor:
> rumor incerto foi mandada de volta por Pilos.
> Também enviamos a Esparta: também Esparta ignorava a verdade."

No verso 66, a heroína homérica, aborrecida pela falta de êxito nas buscas, dirige-se abruptamente a Ulisses, chamando-o pelo adjetivo "*lentus*" ("lento") – termo que repreende e rememora a morosidade do general grego e perpetua a *querela* motivadora da carta – e questiona-o sobre seu paradeiro. Importante notar que, diferentemente das ocorrências anteriores (v. 11 e 50), em que as perguntas eram retóricas e tinham somente a função de salientar a solidão e demora do remetente, aqui há a expectativa por uma resposta, ou, como demanda a carta, pelo retorno do amado.

Conforme diz Baca (1969, p. 8), para mostrar que o desespero em desconhecer o paradeiro do marido é pior do que qualquer coisa, nos dísticos 67-68 e 69-70, Penélope esquece até mesmo todas as considerações patrióticas e expressa seu desejo pela subsistência da cidade de Tróia e da guerra no local. Entretanto, no intuito de não provocar a ira de seu remetente, e, consequentemente, tornar nulo o ensejo de persuadi-lo a voltar, a própria autora da carta expressa desagrado com tal comportamento (v.68), que ela realça com uma interjeição ("*heu!*") localizada enfaticamente no meio do verso. A passagem se destaca, ademais, por mostrar explicitamente a heroína fora de sua posição tradicionalmente famosa de

---

[149] Mandei saber a Pilo, se haveria
novas por lá de ti; Nestor, o armoso,
boatos só me respondeu que havia.

Mando a Sparta igual exito! do esposo
nada ao certo ali consta! [...]
(Trad. António Feliciano de Castilho)

resignação e fidelidade, retratando-a como uma esposa suplicante e, até mesmo, egoísta, uma vez que diz preferir saber onde o marido se encontra a experimentar o dissabor da Duvida de seu paradeiro, mesmo que tenha que temer os perigos da guerra, além de desejar ter a companhia das outras esposas gregas na infelicidade e nas horas de lamento.

Nos versos seguintes (71-80), o *timor* passa a ser a nota dominante no poema (BACA, 1969, p. 8). Penélope, tomada pelo *morbus amoris* e pela incerteza do destino de Ulisses, teme todas as coisas *(Quid timeam, ignoro;timeo tamem omnia demens/et patet in curas areas lata meas*[150]*/ "*Ignoro o que temo; todavia, temo, insensata, todas as coisas,/E ampla arena está aberta para minhas preocupações"). A repetição do verbo *timere* ("temer"), no verso 71, é, portanto, uma forma de enfatizar o pavor que toma conta da autora da epístola; já a expressão *area lata* ("ampla área", v.72) é uma metáfora para a grande área que o governante de Ítaca percorreu (KNOX, 1995, p. 102) e, consequentemente, da extensão dos medos da heroína mítica.

A autora da epístola faz refletir até mesmo em sua linguagem o efeito perturbador que o medo lhe causa, vacilando na escolha de termos. No dístico 74-75, logo após enunciar sua situação angustiante (v. 73-74), Penélope vale-se de palavras que são evitadas no estilo elevado, como por exemplo, *metuo* ("ter medo") e *stulte* ("estupidamente"), que ressoam empregos mais afeitos ao *sermo communis* ("registro coloquial"). Tais termos, além disso, transportam-na para o mundo elegíaco, uma vez que fazem parte do vocabulário desse gênero literário (KNOX, 1995, p. 103) e fazem jus ao que se espera de uma composição epistolar.

E, assim como um amante elegíaco é atormentado pela volubilidade de sua *puella*, o maior suplício de Penélope é imaginar seu esposo capturado pelo amor de uma mulher estrangeira (*esse peregrino captus amore potes*[151]*/* "podes estar cativo de um amor estrangeiro"), uma vez que, como indica Knox (1995, p. 103) a remetente mostra que está consciente da concupiscência natural dos homens e do marido ao escolher grafar o termo "*libido*" ("*uestra libido est"*). A luxúria tratada como algo que tira o ser humano da razão é lugar-comum entre os elegíacos e aparece, por exemplo, em Propércio (3, 19, 1-2): *oblicitur totiens a te mihi*

---

[150] Não sei que hei-de temer na angústia minha,
por isso temo tudo e tudo é pranto
aos cuidados em que a alma se definha
(Trad. António Feliciano de Castilho)

[151] Das afflitas ficções na turbulência
té me chega a lembrar se és d' outra amante!
se outra poude usurpar-me a preferência;
(Trad. António Feliciano de Castilho)

nostra libido:/crede mihi, uobis impertat ista magis[152]; e no próprio Ovídio em ***Ars amatoria***, 1, 281: *parcior in nobis nec tam furiosa libido*[153] e ***Ars amatoria***, 1, 341-342: *omnia feminea sunt ista libidine mota/acrior est nostra plusque furis habet* [154] (KNOX, 1995, p. 103).

Penélope, no dístico 77-78, insinua suas suspeitas de uma possível traição do marido. A passagem faz alusão à passagem da **Odisseia** (I, 40), que retrata o momento em que Ulisses está cativo de Calipso, ninfa que deteve o guerreiro durante sete anos na ilha onde ela reinava. Tais versos podem, por um lado, fazer parte do jogo poético que o uso das fontes literárias proporcionam às ***Heroides***: ao contrário de Penélope, o leitor/ouvinte do poema de Ovídio sabe que Ulisses realmente está com outra mulher e, nessa posição de superioridade, consegue enxergar o valor patético real da colocação. Por outro lado, Knox (OVID, 1995, p. 103) assinala a possibilidade de a filha de Icário escrever a epístola após receber do filho Telêmaco a informação de que o pai permanecia nos domínios da divindade marinha. Sob essa perspectiva, a estratégia da autora da epístola seria, no lugar de acusar diretamente o marido, descrever um retrato de si mesma como uma mulher rústica e provinciana, mas fiel e dedicada ao lar, para criticar implicita e cuidadosamente, para não aborrecer seu destinatário e consequentemente arruinar o trabalho de convencimento que vem construindo, a atitude cruel de Ulisses. Em termos intertextuais, Knox (1995, p. 104) enxerga, no dístico (v.77-78), uma ironia de Ovídio ao fazer as palavras de Penélope ressoarem o que Ulisses diz a Calipso sobre a esposa:

> "Lusa potente, não queiras com isso agastar-te; conheço
> perfeitamente que minha querida e prudente Penélope
> é de menor aparência e feições menos belas que as tuas.
> Ela é uma simples mortal; tu, eterna, a velhice não temes.
> Mas, apesar de tudo isso, consumo-me todos os dias
> para que à pátria retorne e reveja o meu dia da volta [...]"
> (HOMERO, *Odisseia*, v. 214-220/ Trad. Carlos Alberto Nunes, 2015, p. 105)

Apesar da infidelidade e da insensibilidade do marido, Penélope, no dístico 78-79, deixa subentendido ao destinatário que tudo será perdoado caso ele, livre dos grilhões de Calipso (sabe-o somente o leitor/ouvinte da epístola), volte para seus braços. A imagem metafórica do crime dissipando-se em tênues brisas (*Fallar, et hoc crimen tenues uanescat in*

---

[152] "Em mim sempre criticas a nossa luxúria, / mas acredita – em vós é que ela impera!" (Trad. Guilherme Gontijo Flores, 2014, p.249)

[153] "É mais sóbrio e tem menos desatino o nosso desejo" (Trad. Carlos Ascenso André, 2011, p. 275)

[154] "Todos estes atos foram movidos por paixão de mulheres;/é mais intensa que a nossa e possui fúria bem maior." (Trad. Carlos Ascenso André, 2011, p. 277)

auras[155]/ "Que eu esteja enganada, que esta acusação desapareça em tênues brisas,/e que, livre para voltar, tu não queiras estar afastado"), ou seja, sendo levadas pelos ventos que sopram à beira-mar, liga, justamente, a remissão da culpa de Ulisses com a visão da embarcação do protagonista da O**disseia** aportando em Ítaca.

A partir do verso 81 até o verso 96, a autora da epístola passa a resumir os eventos que ocorreram na importante ilha grega durante a ausência do marido. A intenção do trecho é claramente persuadir Ulisses a voltar, visto que Penélope faz questão de sublinhar sua fidelidade, relatar os grandes perigos pelos quais ela e os familiares passaram e tomar o cuidado para deixar implícitas as críticas feitas ao marido (KNOX *in* OVID, 1995, p. 104).

A reafirmação da fidelidade dedicada a Ulisses vem na forma de hipérbole: depois de relatar a insistência de do pai, Icário, em vê-la casada novamente – obstinação que é tratada com indignação e intensificada pela repetição em *reduplicatio* do sintagma *increpat usque* ("*sempre censura*") – Penélope apoia-se duas vezes na figura que amplifica o sentido para afirmar categoricamente ao marido que nunca será de outro: *tua sum, tua dicar oportet* ("sou tua, convém que eu seja dita tua"); *Penelope coniux semper Ulixis ero*[156] ("Serei para sempre Penélope esposa de Ulisses").

Os perigos, por sua vez, são representados justamente pela da turba de pretendentes que dilapida a propriedade de Ulisses e ameaça a segurança da família do herói. Propiciando um tom dramático do trecho (v.87-96), a superabundância de postulantes ao posto de marido de Penélope é representada e tem o sentido intensificado nos versos por meio de polissíndetos, *figura per adiectionem*, que segundo Lausberg (1976, p. 146), caracteriza-se pela acumulação de uma mesma conjunção ou da acumulação de variações de conjunções distintas:

*Dulichii Samii**que et** quos tulit alta Zacynthos*
turba ruunt in me luxuriosa proci
*in**que** tua regnant nullis prohibentibus aula;*
viscera nostra, tuae dilacerantur opes.
*Quid tibi Pisandrum Polybum**que** Medonta**que** dirum*
*Eurymachi**que** avidas Antinoique manus*
***atque** alios referam, quos omnis turpiter absens*

---

[155] Prohiba o céu perfídia tão medonha;
antes impedimento que vontade,
à tua volta, ao meu prazer se opponha!
(Trad. António Feliciano de Castilho)

[156] nunca, nunca; Penélope é só tua,
tua há-de ser; o mundo e amor lha approva.
(Trad. António Feliciano de Castilho)

ipse tuo partis sanguine rebus alis?
*Irus egens pecoris**que** Melanthius actor edendi*
ultimus accedunt in tua damna pudor.[157]
(Ovídio, *Heroides*, I, 87-96)

"Pretendentes de Dulíquio e de Samos e aqueles que a alta Zacinto traz,
uma turba luxuriosa, lançam-se sobre mim.
E, em teu palácio, reinam sem ninguém para proibir.
Minhas entranhas e tuas riquezas são dilaceradas.
Por que relatar-te a torpeza de Pisandro e de Políbio e de Medonte,
E as mãos ávidas de Eurímaco e Antínoo,
E todos os outros que, tu próprio, ausente, torpemente
Alimentas com os bens produzidos com teu sangue?
O indigente Iro e o condutor de gado de abate Melâncio,
extrema vergonha, juntam-se ao teu dano."

De acordo com Knox (1995, p. 106), a Penélope ovidiana, mais do que preocupar Ulisses com os perigos que assolam o castelo, intenta, com esses versos (v.87-96), alertá-lo da existência de rivais poderosos a ameaçar sua soberania, tática eficiente para comover e conquistar o amado, já retratada na elegia do sulmonense em **Amores** (I, 8, 95-100):

Ne securus amet nullo rivale, caueto;
non bene, si tollas proelia, durat amor.
ille uiri uideat Toto uestiga lecto
factaque lasciuis lívida colla notis.
munera paecipue uideat, quae miserit alter.
si dederit Nemo, Sacra roganda Via est.[158]

---

[157] Ellas de Dulico, e Samos, e Zacinto,
turba tal de magnates me requesta,
que vivo em pavoroso labirinto!

Todos (força nenhuma lh'o contesta)
trazem os paços teus n'um desatino,
onerosa hospedage aos dois funesta:

é um Pisandro, um Pólibo, um ferino
Medonte, os dois brutaes espoliadores
insaciáveis: Eurimacho e Antino

São mil outros cruéis devoradores,
que a torpe ausência tua está pascendo
com o fruto de teu sangue e teus suores

Até (oh! da vergnho excesso horrendo!)
Iro, o pobre, e Melancio, o vil merchante,
por entre as mais harpias estou vendo!
(Trad. António Feliciano de Castilho)

[158] Acautela-te de que nenhum se entregue o seu amor, confiante de não ter rival
não dura muito, se abolires a contenda, o amor:
que ele observe vestígios de outro homem em todo o leito
e o pescoço arroxeado por marcas de lascívia;
prendas, em especial, é o que há de observar, que o outro terá enviado:
se ninguém te tiver dado, trata de as buscares na Via-Sacra.
(Trad. Carlos Ascenso André, 2011, p. 122)

E no terceiro livro ***Ars amatoria***, parte do manual que reúne os conselhos amorosos direcionados justamente às mulheres:

> *Postmodo rivalem partiaque foedera lecti*
> *Sentiat: hás artes tolle, senescet amor*
> *Tum bene fortis equus reserato carcere currit*[159]
> (OVÍDIO, *Arte de amar*, III, 593-595)

Na seção final da epístola, isto é, na parcela que abrange os versos 97 a 116, Penélope dedica-se a enfatizar sua situação de isolamento e a posição arriscada em que os membros da família se encontram (KNOX, 1995, p. 108). As súplicas da heroína mítica, então, tentam despertar o senso de honra de Ulisses (BACA, 1969, p.9) para, finalmente, alcançar o objetivo de persuadir o guerreiro a voltar ao lar.

Dessa forma, segundo Baca (1969, p.9), os argumentos que Penélope utiliza entre os versos 97-114 são eivados de sensatez, bem como fundamentados em considerações lógicas consideradas universalmente válidas. Em seguida ela apela para a falta de força que ela, uma mulher, o velho Laerte e o jovem Telêmaco têm diante de tantos pretendentes ameaçadores (v. 97-98). A alegação é enfatizada no interior do verso por meio do emprego de apostos (*sine uiribus uxor*; *Laertesque senex, Telemachusque puer*[160]/ "a esposa sem forças, o velho Laerte e o menino Telêmaco") e do polissíndeto em "-*que*" (v.97), figura que contrasta, inclusive, a grande quantidade dos postulantes à mão de Penélope (também destacado por meio do polissíndeto) com o pequeno número de parentes de Ulisses. Nota-se também, no verso 97, o fato de Penélope ter optado por empregar a palavra "*uxor*", palavra de uso coloquial, depois de usar por três vezes a palavra "*coniux*", de tom mais formal, com o fito de ganhar a simpatia do destinatário (KNOX, 1995, p. 109).

A remetente sobreleva, principalmente, o dever e a falta que o chefe de Ítaca faz como pai ao demonstrar de forma concreta os perigos que o filho corre, fazendo menção à emboscada que os cruéis ocupantes do castelo armaram contra Telêmaco, enquanto o jovem preparava-se para ir a Pilos, justamente em busca de notícias daquele que deveria protegê-lo (v.99-100).

---

[159] logo depois, que ele pressinta a existência de um rival e de favores partilhados.
Priva-te de tais artes, e o amor envelhece.
Por mais esmorecida que esteja a chama, a ofensa atiça-a
(Trad. Carlos Ascenso André, 2011, p. 356)

[160] eu, mulher; velho, o pai; o filho, infante! (Trad. António Feliciano De Castilho)

A situação vulnerável do herdeiro de Ítaca é, ademais, marcada pela dramática apóstrofe que ocupa os versos 101 e 102, na qual Penélope roga aos deuses que mantenha a ordem natural dos fados, isto é, o filho morrer somente depois dos pais. E, também, pela enumeração, no dístico 103-104, das pessoas que se juntam à remetente nessa mesma prece, isto é, Euricleia, ama de Ulisses, Filétio, o guardador de rebanhos e Eumeu, o porqueiro. Nota-se que, por conta da fidelidade e atitude nobre da criadagem, Penélope, a despeito da baixa posição que eles ocupam, nomeia-os por meio de perífrases que tem por objetivo honrá-los: *longaeva nutrix* ("longeva ama"), *custos boum* ("cuidador de bois") e *immundae cura fidelis harae* ("guardador fiel do imundo curral").

Ao argumento relativo ao perigo de perder os familiares, Penélope adiciona a ameaça de Ulisses ter seu reino tomado pelos inimigos, uma vez que nem Laerte, nem ela própria, nem o filho têm a capacidade de proteger o castelo de Ítaca (v.105 a 109). Novamente, então, reitera a velhice de Laerte, que o torna incapaz de lutar, utilizando para isso a expressão *inutilis armis* ("inútil para as armas"), que é comumente usada para aqueles que são inaptos ao serviço militar (KNOX, 1995, p.110). Mais uma vez, coloca em pauta a juventude de Telêmaco, que o torna inexperiente na luta e relembra o risco de morte que o herdeiro corre, por meio da intercalação de uma enfática oração condicional *uiuat modo* ("se apenas estiver vivo") no verso 107 (KNOX, 1995, p.110). E reafirma sua fragilidade como mulher e, consequentemente, a impossibilidade de expulsar os pretendentes dos domínios de Ulisses.

Nos versos que encerram a epístola (v.110-116), Penélope reitera o pedido feito logo no início da carta (v.2), isto é, que Ulisses volte ao lar, tomando o cuidado de acrescentar elementos para tornar, definitivamente, o destinatário favorável a sua súplica. A frase em que se configura a solicitação de retorno, localizada no centésimo décimo verso, é construída de maneira enfática e direta: *Tu citius uenias*, a presença do pronome pessoal "*tu*", menos frequentemente expresso nos textos em latim e a escolha pelo uso do adjetivo comparativo "*citius*" ("mais depressa") conferem vigorosidade ao discurso da heroína. No mesmo verso (v.110), o aposto *portus et ara tuis* ("porto e altar para os teus"), por metaforizar e consequentemente enaltecer, por meio de linguagem elevada, a função protetora e o papel sagrado de Ulisses na família, complementa a contundência pretendida na construção do pedido.

Nos dísticos seguintes (v.112-114), a função essencial do comandante de Ítaca é justificada, uma vez que Penélope relembra o dever dele como pai e como filho. Assim, a necessidade da presença do pai para Telêmaco é representada por meio da educação que o jovem deveria já ter recebido de Ulisses. Já a obrigação filial é representada de maneira

bastante vívida, uma vez que a autora da epístola pinta um retrato enternecedor, feito com linguagem elevada por perífrases (*extremum fati sustinet et die*/ "ele resiste ao dia de sue destino final", *ut tu sua lumina conda*/ "para que tu lhe feches os olhos"), do velho Laerte resistindo à morte somente para ter seus olhos fechados por Ulisses.

No dístico final (v. 115-116), Penélope retoma para si o foco da narrativa e registra um último lamento: o fato de, quando Ulisses voltar, encontrá-la já envelhecida (*certe ego, quae fuerem te discedente puelle/protinus, ut uenias, facta uidebor anos*[161]/ "Certamente eu, que fora separada de ti ainda menina,/por mais rápido que agora voltes, parecerei ter-me tornado uma velha"). Porém, mais do que referir-se à perda da juventude, e, consequentemente, à perda de beleza, o sintagma "*facta anus*" ("tornado uma velha"), em contraste com a palavra "*puella*", que denota juventude, tem o intuito de ressaltar o enorme tempo consumido pela espera e os inúmeros sofrimentos pelos quais passou ao longo de todo o tempo sem ver Ulisses. A epístola, portanto, encerra-se com a reafirmação da *querela* e relembra o tema do abandono amoroso desenvolvido ao longo das ***Heroides***.

[161] Tens enfim, tens a misera consorte;
moça, fresca, louçã, quando partiste;
mas que, se hoje almo vento aqui te aporte,
dirás ser da velhice espelho triste.
(Trad. António Feliciano de Castilho)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ovídio foi um dos autores mais profícuos do seu tempo. A extensa produção poética do autor "abarca todos os temas com facilidade e versatilidade: o libertino e o sociável, o divertido e o patético, o íntimo e o recreativo, o elegíaco e o trágico" (BIGNONE, 1952, p. 306). Quando se observando a produção em dísticos elegíacos do sulmonense, avulta essa criatividade ao vê-lo cantar, a partir dessa métrica, aventuras amorosas tendo as colunas, vielas e templos romanos como cenário, na elegia tradicional dos ***Amores***, a oferecer conselhos cosméticos para as mulheres e celebrar o amor e a beleza, no poema didático ***De medicamine faciei feminae***; a assumir a postura de mestre nas artes da paixão e instruir tanto cavalheiros, quanto damas na arte da conquista, na obra didática ***Ars amatoria***, a oferecer, em contrapartida, antídoto para todos aqueles que querem escapar do amor, no também didático, ***Remedia amoris***, a celebrar os eventos do calendário romano, nos ***Fasti***, e a lamentar o exílio nas ***Epistulae ex ponto*** e nos ***Tristia***, ambas de caráter epistolar.

De todas as obras ovidianas, entretanto, a que melhor representa o gênio inventivo do poeta são as ***Heroides***. A coleção de poemas elegíacos, concebidos em como epístolas, os quais simulam cartas de heroínas míticas, abandonadas pelos amados ou reproduzem a troca de correspondência entre casais lendários, é testemunho maior da variabilidade do poeta de Sulmona, porque mescla elementos da tradição literária (epistolografia, elegia erótica, lírica grega, poesia helenística) e retórica.

E se não é possível assegurar Ovídio como o pioneiro e inventor do gênero, conforme ele próprio faz questão de afirmar (*Arte de amar*, III, 345-346), uma vez que autores como Catulo (poemas 32 e 68) e Propércio (*Elegias*, IV, 3-16) já haviam escrito em formatos semelhantes, pode-se afirmar, entretanto, que o sulmonense inovou ao criar uma coleção de epístolas, cujos remetentes são personagens míticas (FULKERSON, 2009, p. 80).

Por trás da aparente monotonia assinalada por alguns críticos (BRANDÃO *in* VERGNA, 1975; CONTE, 1999, p.348-349), devido à educação retórica, ao uso da epistolografia e ao assunto único e em que a obra se apoia, as ***Heroides***, segundo Vega (1994, p.10) e Fulkerson (2009, p. 79-80), oferecem, em uma leitura mais aprofundada, a oportunidade de o leitor apreciar as diversas nuances de um única tema subjacente. Dessa forma, as epístolas das heroínas configuram-se como um retrato das múltiplas reações dos indivíduos diante de um amor frustrado ou um abandono.

Na epístola inicial da obra "De Penélope a Ulisses, Ovídio concede voz à heroína da épica homérica para que ela possa lamentar a situação de abandono em que se encontra, para

explicitar os medos que teve de suportar e, evidentemente, endereçar o pedido de retorno ao amado soberano de Ítaca.

Considerado programático por sintetizar e aludir ao tema que será tratado ao longo de toda a coleção de epístolas, isto é, o abandono e lamento amoroso, além de estabelecer um elo significativo entre Homero e Ovídio, o qual, colocando-se ao lado do célebre autor grego reivindica para si uma alta posição na esfera literária, o primeiro poema das ***Heroides*** retrata uma Penélope afastada da tradição que a celebra como a esposa resignada e paciente, sempre à espera do marido, e mostra-a como uma mulher assolada pelo resentimento (*querela*) e temor (*timor*), o que configura uma representação psicológica que marca outra faceta inovadora da obra: o uso da elegia epistolar como veículo para a representação de retratos psicodramáticos.

A análise mais detalhada dos 116 versos que compõem o poema epistolar "De Penélope a Ulisses" comprovam, além disso, a hábil mescla da qual Ovídio se serve para tornar a composição das ***Heroides*** original e singular. Ao longo do texto poético, dessa forma, há o uso de características epistolográficas; de elementos retirados da tradição literária, como, por exemplo, a evidente intertextualidade com a épica homérica (**Ilíada** e **Odisseia**), que serve de base para a composição do poema, e da alusão à tradição da tópica elegíaca, os quais representam o mosaico de tradições que se fundem na coleção de epístolas das heroínas. Já no plano estilístico, os princípios retóricos e poéticos, principalmente no que diz respeito à cuidadosa escolha e arranjo das palavras e no significativo emprego que se faz das figuras de linguagem, sintetizam a mistura da poeticidade e persuasão que se pretende atingir no texto.

Tratando-se da renovação da Penélope ovidina, por fim, como sugere Baca (1969, p.9), a inovação que a personagem sofre na epístola, não surge somente da mescla de gêneros, mas também do afastamento da personagem de sua tradição literária mais corrente, fato que é notado por meio do teor reflexivo da carta: o afastamento da postura de resignação em que sempre é retratada. A sensível representação psicológica de Penélope revela, além disso, outra forma de enxergar a singularidade da coleção de cartas: a de ter aberto espaço para os retratos psicodramáticos na elegia epistolar.

Ao longo do estudo sobre os elementos constitutivos do gênero e estilo das ***Heroides***, bem como a análise da primeira epístola, "De Penélope a Ulisses", dessa obra, foi possível comprovar o tratamento singular que Ovídio concede à elegia amorosa latina, gênero que o poeta foi capaz de manipular com muita propriedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[ANÔNIMO]. **Retórica a Herenio**. Introdución, traducción y notas: Salvador Nunes. Madrid: Gredos, 1997.

_____. **Retórica a Herênio.** Tradução e Introdução: Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra.São Paulo: Hedra, 2005.

[ANÔNIMO DE BOLONHA]. **Rationes dictandi**. Disponível em: <http://medieval.ucdavis.edu/20B/Ars.Dictandi.html>. Acesso em: 26 de fev. 2015.

ACOSTA-HUGHES, B. Ovid and Callimachus: rewriting the master. In: KNOX, P. (Ed.) **A Companion to Ovid**. Oxford: Wiley Blackwell, 2009.

ALBERTE, A. Coincidencias estético-literárias en la obra de Cicerón y Horácio. Emerita, vol.57, n. 1, 1989, pp. 37-88.

ALLEN, A. W. "Sincerity" and the Roman Elegists. **Classical Philology**. vol. XLV, n. 3, 1950, pp. 145-160.

ANTHON, C. **Latin Prosody and metre**. New York: Harper & Brothers, 1850.

ALBRECHT, M. von. **Historia de la literatura romana**: desde Andronico hasta Boécio. Volumen I. Trad.: Dulce Estefânia e Andrés Pociña Pérez. Barcelona: Herder, 1997

_____. A History of Roman Literature: from Livius Andronicus to Boetius.Volume one. New York: Leiden, 1996.

_____. **Ovidio**: Uma introdución. Trad.: Antonio Mauriz Martínez.Murcis: Universidad de Murcia servicio de publicaciones, 2014.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Prefácio, tradução e notas: Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

_____. **Poética**. 7. ed. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndice de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003

BACA, R. A. Ovid's claim to originality and Heroides 1. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 100, 1969, pp.1-10,

BARTHES, Roland. A retórica Antiga. In: COHEN, Jean et alii. **Pesquisas de Retórica**. Tradução: Leda Pinto Mafra Iruzun. São Paulo: Editora Vozes, 1975.

BENITES, M.V. **Aracne e Palas: Uma trama de sentido**: Análise Semiórica da Metamorfoses, de Ovídio (Liber VI – 01-145). Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Unesp. Araraquara, 2008.

BRANDÃO, R.O. Três momentos da poética antiga. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRAREN, I. Por que Sêneca escreveu epístolas? **Letras Clássicas**, n. 3, p.39-34, 1999.

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

CARDOSO, Z. A. **As elegias de Propércio**: temática e composição. São Paulo: USP, 1984.

_____. **A literatura latina**. ed. revista. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

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

CURTIUS. Literatura europea y Edad media latina. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

DAY, A.A. **The Origns of Latin Love-Elegy**. Oxford: Georg Olms, 1984.

FANTHAM, Rhetoric and Ovid's Poetry. In: KNOX, P. (Ed.) **A Companion to Ovid**. Oxford: Wiley Blackwell, 2009.

FARIA, E. **Dicionário escolar latino - português**. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2003.

FIORIN, J. L. **Figuras de Retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

FLORES, G.G. Fileta de Cós, Fragmentos Poéticos. **Letras Clássicas**, n.10, p. 107-190, 2006.

FLORES, G.G. Introdução. In: PROPÉRCIO. **Elegias de Sexto Propércio**. Organização e Tradução: Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Autêntica, 2014.

FREITAS, G.A. ***Sobre o Estilo* de Demétrio**: Um olhar crítico sobre a Literatura Grega (Tradução e estudo introdutório do tratado).2011.177f.Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)- Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2011.

FULKERSON, L. The Heroides: Female Elegy? In: KNOX, P. (Ed.) **A Companion to Ovid**. Oxford: Wiley Blackwell, 2009.

GAILLARD, J. e MARTIN, R. **Les genres littéraires à Rome**. Paris: Nathan, 1990.

GRAF, F. Myth in Ovid. In: HARDIE, P. (Org.) **The Cambridge Companion to Ovid**. Cambridge: University Press, 2006.

GRIMAL, P. **O amor em Roma**. Trad. Hildegard Fernanda Feist. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

HARDIE, P. Ovid and early imperial literature. In: HARDIE, P. (Org.) **The Cambridge Companion to Ovid**. Cambridge: University Press, 2006.

HARRISON, S. Ovid and genre: evolutions of an elegist. In: HARDIE, P. (Org.) **The Cambridge Companion to Ovid**. Cambridge: University Press, 2006.

HARVEY, P. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução: Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. **Odisseia**. Tradução e introdução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **Ilíada**. Tradução e introdução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HORÁCIO. Arte Poética. Tradução, introdução e comentários: R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.

KNOX, P. Introduction. In: OVID. **Heroides:** *select epistles*. Ed. Peter E. Knox. New York: Cambridge University Press, 1995.

KENNEY, E. J. Ovidio. In: CLAUSEN, W e KENNEY, E. J. (Eds.) **Historia de la literatura clásica** (Cambridge University). Madrid: Gredos, 1989.

LAUSBERG, H. **Manual de Retórica Literária**. Tradução: R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966, vols. 1/2.

_____. **Manual de Retórica Literária**. Traducción: José Perez Riesco. Madrid: Gredos, 1976, tomo II.

MACIEL, B. et al. (Org.). **Epistula ad Pisones**. Belo Horizonte: Viva voz, 2013.

MARTINS, P. **Literatura latina**. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

_____. **Elegia Romana**: Construção e Efeito. São Paulo: Humanitas, 2009b

MORA, C.M. O mistério do exílio ovidiano. **Àgora. Estudos Clássicos em Debate**, n.4, p.99-117.

MUHANA, A. F. O genero epistolar: dialogo per absentiam. In: **Discurso**, nº 31. Revista do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, p. 329-345. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

NÉRAUDAU, J. P. Prefácio. In: OVÍDIO. **Cartas de amor**: As Heroides. Tradução: Dúnia Marinho Silva. Prefácio e notas: Jean-Pierre Néraudau. São Paulo: Landy, 2007

OVÍDIO. **Carta de las heroínas***;* **Ibis.** Introducciones, traducciones y notas de Ana Pérez Vega. Madrid: Gredos, 1994.

_____. **Cartas de amor**: As Heroides. Tradução: Dúnia Marinho Silva. Prefácio e notas: Jean-Pierre Néraudau. São Paulo: Landy, 2007.

_____. **Amores e Arte de Amar**. Tradução: Carlos Ascenso André. Prefácio e apêndices: Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2011

_____. **Poemas da carne e do exílio**. Seleção e tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

OVIDE. **Héroïdes**. Texte établi par H. Bornecque et traduit par M. Prévost. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

OVID. **Heroides:** *select epistles*. Ed. Peter E. Knox. New York: Cambridge University Press, 1995.

PRADO, J.B.T. **Elegias de Tibulo**: Introdução, tradução e notas. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo, 1990.

PROPÉRCIO. **Elegias de Sexto Propércio**. Organização e Tradução: Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Autêntica, 2014.

QUINTILIAN. **The Institutio oratoria of Quintilian**. Translation: H.E. Butler. Cambridge: Harvard University Press.

REBOUL, O. **Introdução à Retórica**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

REZENDE, A.M. **Rompendo o silencio**: a construção do discurso oratório em Quintiliano. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

ROSADO FERNANDES, R.M. Introdução. In: HORÁCIO. Arte Poética. Tradução, introdução e comentários: R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.

SANTORO, F. Sobre a estética de Aristóteles. **VISO- Cadernos de estética aplicada**, n. 2, p.1-12, mai-ago/2007

_____. Arte no pensamento de Aristóteles. *In*: Fernando Pessoa (Org.). **Arte no Pensamento**. Vitória: Museu do Vale do rio Doce, 2006, p.72-88.

SCATOLIN, A. **A invenção no *Do orador* de Cícero**: um estudo à luz de *Ad Familiares* I, 9, 23. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo, 2009.

SCHIAVINATO, D.G. **ORATOR de Cícero**: tradução e estudo. Fragmentos de uma Poética Clássica. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Unesp. Araraquara, 2013.

SCHIESARO, A. Ovid and Professional discourses of scholarship, religion, rhetoric. In: HARDIE, P. (Org.) **The Cambridge Companion to Ovid**. Cambridge: University Press, 2006.

SEABRA, J.R. Oratória ciceroniana. **Principia**, v. XXV, 2012, p. 29-35

SELLAR,W.Y. **The Roman Poets of the augustan age**. Londres: Oxford, 1892 disponível em: <https://archive.org/stream/romanpoetsofaugu00selliala#page/n0/mode/2up> (acesso em 13/12/2015).

SÉNECA, **Controversias**: Libros I-V. Introducción, traducción y notas de Ignacio Javier Adiego Lajara, Esther Artigas Álvarez, Alejandra de Riquer Permanyer. Madrid: Editorial Gredos, 2005.

SPINA, S. **Introdução à Poética Clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995

TÁCITO, **Diálogo dos oradores**. Tradução e notas: Antonio Martinez de Rezende e Júlia Batista Avellar. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

TREVIZAM, M. **Poesia didática**: Virgílio, Ovídio e Lucrécio. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

TRINGALI, D. **Introdução à retórica**: a retórica como critica literária. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

VEGA, A. P. Introducción. In: OVÍDIO. **Carta de las heroínas***;* **Ibis.** Introducciones, traducciones y notas de Ana Pérez Vega. Madrid: Gredos, 1994.

VERDUCCI, F. **Ovid´s Toyshop of the Heart**: Epistulae Heroidum.New jersey: Princeton University Press, 1985.

VERGNA, W. **Heróides**: A concepção do amor em Roma através da obra de Ovídio. Rio de Janeiro: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975.

VEYNE, P. **A elegia erótica romana**. Tradução: Maria G. S. Nascimento e Milton M. do

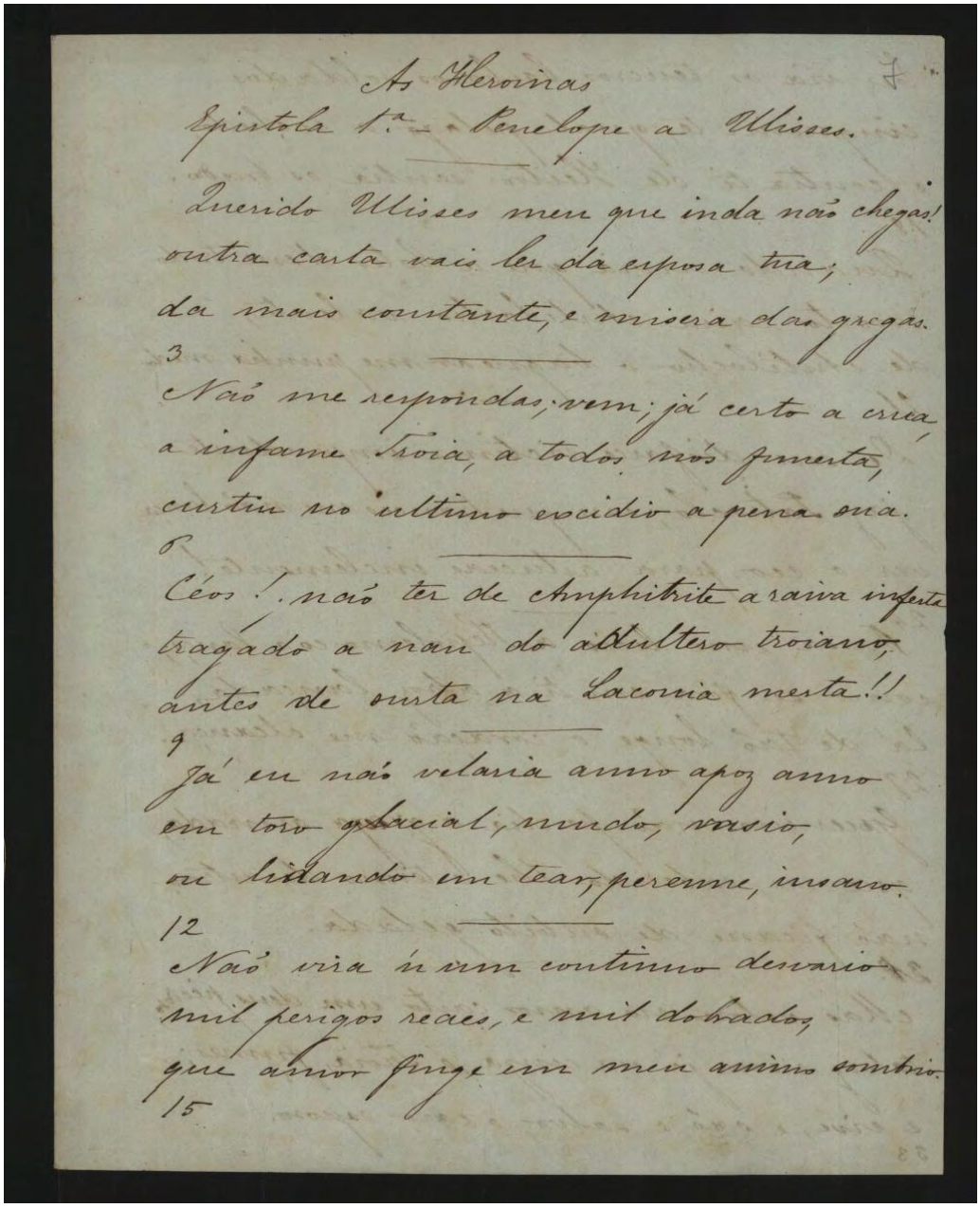
Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. O Império romano. In: VEYNE, P. (Org.) **História da vida privada**, vol.1: do império ao ano mil. Tradução: Hildegard Fernanda Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VIEIRA, B.V.G. O dístico elegíaco em portugues: tradução de Ovídio, *Amores*, I, 1,4,5,9. **Revista Eletrônica Antiguidade Clássica**, n. 2, semestre II, 2008, pp.26-37.

VOLK, K. **Ovid**. Oxford: Wiley Blackwell, 2010

ANEXO – Manuscrito da tradução da epístola I "De Penélope a Ulisses" realizada por Antônio Feliciano de Castilho.



As Heroinas

Epistola 1.ª – Penelope a Ulisses.

Querido Ulisses meu que inda não chegas!
outra carta vais ler da esposa tua;
da mais constante, e misera das gregas.
3

Não me respondas; vem; já certo a crea,
a infame Troia, a todos nós funesta,
curtiu no ultimo excidio a pena sua.
6

Céos!. não ter de Amphitrite a saiva infesta
tragado a nau do adultero troiano,
antes de ouvir na Laconia mesta!!
9

Já eu não velaria anno apoz anno
em toro glacial, mudo, vasio,
ou lidando em tear, perenne, insano.
12

Não viria a um continuo desvario
mil perigos reaes, e mil dobrados,
que amor finge em meu animo sombrio.
15

Eu via os teucros barbaros soldados
cingirem-te, qual pelago a rochedo,
e contra ti de Heitor sentia os brados.

18

Quando ouvia que a botes d'esse tredo
morto caia Antilocho valente,
de Antilocho o baquear me punha medo.

21

De seu disfarce victima imprudente
jaz Patroclo; em que trances me não lança
ver o ceo para astucias inclemente!

24 Passa um licio a Tepolemo co'a lança,
como se fôra em ti a atroz lançada,
lá de taõ longe o coracaõ me alcança.

27

Guerreira naõ perdia a grega armada,
que eu, sabendo-lhe o termo desastroso,
naõ ficara de subito gelada.

30

Mas velou no amor casto um deus piedoso;
talvez nem já na cinza, ó Troia, fumes;
e vive, e saõ, e salvo, o caro esposo.

33

Tornam-se á patria os homens semi-nuns;
resplendem co'o barbarico despojo
os templos; chove incenso aos sacros lumes;
36

as noivas, transformado em gala o nojo,
pagam ledas seus votos; os maridos
contam seus feitos de extremado arrojo;
39

timidas moças, anciãos sabidos,
tremem e ouvem; dos labios eloquentes
pende a esposa, olhos toda, e toda ouvidos.
42

Um á meza, entre socios e parentes,
pinta co'o vinho o tenero territorio;
a canhado painel de acções ingentes!
45

—" Por qui vai o Simoente ao pego e quieto;
" ali era de Priamo o palacio;
" lá se eleva o Sigeio promontorio.
48

" Eis de Ulisses o campo, eis o do Lacio;
" eis onde Heitor, sangrento, a rastos, morto,
" poz espanto aos corceis qual numen thracio"—
51

Tudo isto ao grão Nestor ouvira absorto
nosso filho enviado a procurar-te,
e m'o contou volvendo ao nosso porto.

54 ~~Foi por elle~~

Foi por elle tambem, que ouvi, de que arte
Rheso á traição, Dolon adormecido,
immolaras brioso ao patria Marte.

57

Ah! cruel! de nós todos esquecido!
e taes riscos expores-te! aos espantos
das trevas! e a arraiaes do thracio infido!

60

Ajudado de um só, dar morte a tantos!
Ai! d'antes eras tu mais cauteloso;
lembrava-te eu; doiam-te os meus prantos.

63

O coração battia-me afanoso;
só quando te oiço intrado ao campo amigo
co'os ismarios corceis cobro o repouso.

66

Mas ah! que pool me fez, penso eu comigo,
que de Troia arrasada triumfasseis,
se ~~ainda~~ vêr-te em meus braços não consigo.

69

Quando esperais que todos regressasseis,
só não regressas tu; só eu requeiro
doces glorias, que aos mais advem tão faceis!
72

Para mim, dura ainda Ilion guerreiro;
para os mais, transformou-se em campos, que ara
com bois captivos incola estrangeiro!
75

Onde Troia alterosa pompeára,
campos que o frigio sangue ha feito grossos,
estão creando amplissima seara.
78

Levanta a relha mal cobertos ossos;
matagal d'hervas rusticas sepulta
das viendas os ultimos destroços.
81

Venceste, mas não vens! Quem difficulta,
alma insensivel, teu regresso aos Lares?
Que recanto do mundo emfim te occulta?
84

Não surge manta aqui de longes mares,
que alciosa, e de malogros nunca farta,
lhe não chova perguntas a milhares;
87

e a cada um, á hora em que se aparta,
dou para ti (se te incontrar um dia)
como a este, á ventura, amante carta.
90

Mandei saber a Pilo, se haveria
novas por lá de ti; Nestor, o amoroso,
boatos só me respondeu que havia.
93

Mando a Sparta, igual exito! do esposo
nada ao certo alli consta! ah! onde Ulisses,
respiras pois, de mim taõ descuidoso!
98

Antes, antes, ó Troia, inda existisses!
votos por tua queda alçava outr'ora,
e hoje dá-me pesar que succumbisses!
99

Temi da guerra então, de tudo agora;
sabia onde elle estava; e socias tinha
na dôr que hoje a mim só cruel devora.
102

Naõ sei que hei-de temer na angustia minha
~~corinha~~ por isso temo tudo, e tudo e parto
aos cuidados em que a alma se definha.
105

Prigo não ha na terra, ou no mar vasto,
a que eu não attribua a longa ausencia
d'aquelle que perdi, sem ver-lhe rasto!
108

Das afflictas ficções na turbulencia
te me chega a lembrar se és d'outra amante,
se outra póde usurpar-me a preferencia;
111

se lhe estarás dizendo, n'este instante,
que a tua esposa, rustica, bisonha,
para tratar de lãs só é prestante!
114

Prohiba o ceo perfidia tão medonha;
antes impedimento que vontade,
á tua volta, ao meu prazer se opponha!
117

Icaro, o terno pai, tanta lealdade,
tanto esperar sem termo já reprova,
e a que rompa a vinvez me persuade.
120

Ceos! eu d'outro! ousar eu aliança nova!
nunca, nunca; Penelope é só tua,
tua ha-de ser; o mundo e amor lhó approva.
123

et meu pudico instar meu pai receia,
e ante a minha termura (ó gloria) sinto
calar-se a voz da auctoridade sua.
126

Mais de Dulico, e Damos, e Zacintho,
turba tal de magnates me regoeita,
que vivo em pavoroso labirintho.
129

Todos (força nenhuma lh'o contesta)
trazem os paços teus num desatino,
onerosa ~~pas~~ hospedage aos dois funesta:
132

é um Lisandro, um Polibo, um ferino
Medonte; os dois brutaes espoliadores,
insaciaveis: Eurimacho e Antino.
135

Saõ mil outros caneis devoradores,
que a torpe ausencia tua está pascendo
com o fructo de teu sangue e teus suores.
138

Até (oh! da vergonha excesso horrendo!)
Iro, o pobre, e Melanthio, o vil merchante,
por entre as mais harpias estou vendo.
141

11

E nós! só tres, em face ao p'rigo instante!
tres unicos! sem força a resistil-o:
eu, mulher; velho, o pai; o filho, infante!
144

¡ Misero filho que ainda ha pouco a Pilo
querendo-se ir, de todos nós mau grado,
estive por traições quasi a carpil-o!
147

Deuses, guardae comnosco a lei do fado!:
á mãe e ao pai supersite no mundo
cerre os olhos Telemaco adorado.
150

Assim oram, como eu, do mais profundo,
o maioral do armento, a ama longeva,
e o fiel guarda do montado immundo.
153

Dos annos alquebrado, já não leva
armas Laerte ha muito; ¿ acataria
regio sceptro em maós taes a turba seva?
155

Forte hade ser Telemaco algum dia;
ovalá viva! agora inda carece
de ter no genitor amparo e guia.
159

Força que nos proteja em mim fallece;
astro, e porto; ara, e nume; amparo, abrigo
de todos nós, és tu! Vem! apparece!
162

Tens um filho (e que o céo t'o guarde amigo!)
precisa agora, no florir da idade,
as patrias artes aprender comtigo.
165

Tens Laerte, teu pai, que, na anciedade
de inda te ver, seus olhos furta á morte,
porque lh'os cerre a filial piedade.
168

Tens emfim, tens a misera consorte;
moça, fresca, louçã, quando partiste;
mas que, se hoje almo vento aqui te aporte,
dirás ser da velhice espelho triste.
172

12

Estatistica d'esta traducção

Contem o original 116 versos; a traducção corresponde-lhe com um terceto, ou tres versos. Sendo-se porem mettido n'uma parte dois disticos n'um só tercetto, e sendo o remate, não em terceto mas em quarteto, vieram a ficar no portuguez os versos 172.

A traducção principiou no dia 31 de julho de 1860, e acabou em 6 de agosto do mesmo anno. Sendo porem passado inteiramente em branco os dias 1 e 2 do mesmo agosto só veiu a levar 4 dias, competindo portanto a cada dia de trabalho 42 versos e 3/4 de verso, quasi 43 versos.

Mas a conta real vai-a aqui:

	— Julho — 31 —	
Portuguezes	— 33 —	Latinos 22 —
	Agosto — 3 —	
"	24 —	" 16 —
	— 4 —	
"	— 33 —	" 22

— Agosto 5 —

Portuguezes 42 _____ Latinos 38 —

— 8 —

" — 40 _____ " 26 —